

Typologies et comparaisons

Avertissement

Le texte qui suit est celui de ma contribution orale aux journées organisées les 7 et 8 novembre 2008 par la Société Française d'Analyse Musicale¹ pour saluer l'achèvement de la publication de l'*Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Il s'agissait d'une sorte de colloque où des orateurs invités commentaient différentes parties de l'Encyclopédie, en particulier de son cinquième et dernier volume (dans l'édition française). Il m'avait été demandé de commenter particulièrement la troisième partie de ce volume, « Typologies et comparaisons ». J'avais apparemment fait l'erreur de penser que le colloque pouvait être critique et que ma communication pouvait appeler le débat. À ma grande surprise et à mon très vif regret, elle a été fort mal reçue et vertement critiquée ; elle m'a valu, je le crains, des inimitiés durables de la part de personnes que j'estime et que j'aurais aimé pouvoir encore compter parmi mes amis.

Jean Molino m'a fait reproche de ne pas comprendre que la construction de typologies est un fonctionnement normal de la pensée humaine. J'en ai été estomaqué au point de ne pas imaginer que lui répondre ; j'aurais dû lui dire que si je n'avais pas pu assister à la première journée de cette rencontre, la veille, c'est parce que je faisais cours en Sorbonne sur ... la classification Hornbostel-Sachs des instruments de musique.

Relisant le texte de ma communication, que je reproduis ci-dessous tel que je l'avais sous les yeux au moment de sa profération orale², je n'y trouve rien à retrancher. C'est un texte polémique, sans aucun doute ; c'est bien comme cela que je l'avais conçu. Mais la polémique à laquelle il invitait ne me paraît, aujourd'hui pas plus qu'alors, injurieuse pour personne. Les questions qu'il soulève me semblent légitimes – et scientifiques. Le seul reproche qu'on puisse faire à ce texte est celui d'une excessive densité : c'était pour moi une sorte de pense-bête que je n'ai pas vraiment lu, mais qui a guidé mon exposé. Je le publie ici pour qu'il donne éventuellement lieu à une polémique plus enrichissante que celle du jour de sa présentation orale.

¹ Voir http://www.sfam.org/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=59

² C'est ce qui explique l'absence d'appareil critique complet.

Typologies et comparaisons

Nicolas Meeùs (Université Paris-Sorbonne)

Il faut situer cette troisième partie, « Typologies et comparaisons », dans le projet général du volume V qui est de montrer, comme l'explique Jean-Jacques Nattiez dans son article introductif, « que, au-delà de la diversité historique et culturelle *des* musiques, il existe peut-être, *anthropologiquement*, quelque chose comme *la* musique » (p. 18). Nattiez précise plus loin l'intention de la troisième partie (celle sur laquelle porte mon pensum de cet après-midi), qui présente « l'entreprise proprement typologique et comparative de notre projet, susceptible de nous rapprocher d'universaux tangibles de *la* musique » (p. 28). Les typologies ont donc pour but explicite de servir d'assises tangibles à une conception de *L'Unité de la musique*.

Les deux complices, Molino et Nattiez, dans un chapitre intitulé « Typologies et universaux », proposent « un prototype de séquence musicale » dont les caractéristiques, « traits communs de toute musique », dessinent en quelque sorte à l'avance le plan de la partie intitulée « Typologies et comparaisons » que je vais commenter.

« Cette séquence [prototypale], écrivent-ils, est constituée des éléments suivants :

« – elle est vocale [ou instrumentale, comme ils l'expliquent plus loin] ;

« – elle est construite sur les degrés d'une échelle ;

« – elle possède une organisation rythmique-corporelle. » (p. 357)

Ce seront bien là les sujets principaux de la partie typologique, subdivisée, conformément à ces « traits communs de toute musique », en « Voix et instruments » ; « Rythmes, échelles, mélodies, polyphonies ».

Il ne me sera pas possible, faute de temps, de commenter toutes les typologies dans tous leurs aspects. Je voudrais donc articuler mon propos de cet après-midi sur une typologie supplémentaire, jamais vraiment formulée dans le volume, mais que l'on décele sous-jacente à ce texte de Molino et Nattiez, « Typologies et universaux », que je viens de citer. Il s'agit de la distinction faite naguère par Curt Sachs entre musiques « pathogéniques » et « logogéniques » (*The Rise of Music in the Ancient World*). Elle est implicitement présente, sous une forme un peu différente, dans le paragraphe « De l'affect au langage » du texte de Molino et Nattiez, lorsqu'ils opposent « deux grandes traditions [...] en Europe [...] au sujet de la nature de la musique : elle est considérée soit comme une discipline abstraite fondée sur les nombres soit comme une expérience affective et morale » (p. 372). On trouve une catégorisation du même ordre dans la distinction proposée par Leonard Meyer entre « paramètres syntaxiques » et « paramètres statistiques » (p. 378) : les premiers sont caractérisés par une organisation discrète (dans la musique occidentale : mélodie, rythme, mètre, etc., qui sont aussi pour Meyer les paramètres « primaires ») ; les seconds ne sont évaluables que statistiquement (dans la musique occidentale toujours, les paramètres « secondaires » : timbre, tempo, texture, etc.).

Pour Curt Sachs, la musique pathogénique est celle qui prend son origine dans le pathos, dans l'expression et dans l'affect ; la musique logogénique au contraire s'organise, comme le langage, sur des unités discrètes, articulées, conventionnelles. Toute musique, me semble-t-il, possède à des degrés divers ces deux composantes, qui en déterminent la valeur affective, thymique, d'une part ; langagière, noétique, d'autre part. Cette typologie première implique une opposition entre des unités discrètes, mesurées (ou mesurables), c'est-à-dire sémiotisées, logogéniques, syntaxiques, et par conséquent susceptibles de typologie ; et des unités non mesurées, non sémiotisées, pathogéniques, statistiques, dont la typologie est infiniment plus problématique. L'équilibre entre ces deux volets peut varier – certaines musiques sont plus sémiotisées que d'autres – et peut en outre concerner différents paramètres – certaines musiques se fondent prioritairement sur une discrétisation des hauteurs, d'autres des timbres, etc.

Telles qu'elles se présentent, pourtant, les typologies du volume V me semblent faire l'hypothèse que la répartition est la même, ou semblable, dans toutes les musiques, que toutes celles-ci sont fondées sur des catégories de voix et d'instruments, sur des échelles de hauteurs et des systèmes de rythmes, etc. Et le volume en outre, peut-être par omission, fait l'hypothèse que le timbre ou les textures, par exemple, ne sont jamais que des paramètres secondaires, non susceptibles de typologie.

Voix et instruments

Molino et Nattiez soulignent que « les instruments sont sans doute le seul domaine musicologique qui dispose aujourd'hui d'une classification de référence à vocation universelle » (p. 361) ; c'est partiellement vrai, mais le consensus est loin d'être établi à propos de la classification – comme le prouve d'ailleurs le fait que Geneviève Dournon en propose ici une nouvelle version. Celle-ci, écrit-elle, est fondée sur trois critères :

- l'élément vibrant principal (ou la portion de cet élément entrant en vibration) ;
- la manière dont cet élément est mis en vibration (frappement, pincement, raclement, frottement, secouement, souffle, etc.) ;
- la configuration de cet élément par rapport à la structure de l'instrument.

Mais ces critères étaient déjà ceux de la classification Hornbostel-Sachs, en 1914, et même de celle de Victor-Charles Mahillon, dont la première publication date de 1878. Que plusieurs classifications fondées sur les mêmes critères produisent des résultats relativement différents ne manque pas d'inquiéter et indique probablement que les critères eux-mêmes sont problématiques.

D'abord, la détermination de « l'élément vibrant principal » est plus d'une fois difficile. Le cas de la guimbarde est le plus connu, dont on débat depuis des dizaines d'années de savoir si l'élément vibrant principal est la languette (ce qui en fait un idiophone) ou la cavité buccale (ce qui en fait un aérophone). Geneviève Dournon opte pour la première solution et classe la guimbarde parmi les idiophones pincés, tandis que Gilles Léothaud considère la guimbarde comme un « excitateur externe » de la cavité buccale et l'intègre donc dans sa classification des techniques vocales.

Ensuite, le rapport de l'élément vibrant à la structure de l'instrument fait parfois problème. On peut citer le cas des instruments à anches libres, qu'Hornbostel-Sachs classait parmi les « aérophones libres », indiquant par là que même si l'anche était située dans un volume fermé (harmonica, accordéon, harmonium), celui-ci n'avait pas part au phénomène vibratoire ; le cas de l'orgue à bouche *sheng* est plus complexe. Geneviève Dournon classe ces instruments parmi ceux « à air contenu dans un réceptacle », ce qui indique probablement qu'elle ne conçoit pas de la même manière le rôle du réceptacle. Il faut noter en outre qu'elle classe aussi parmi les « réceptacles » le sac de la cornemuse, qui n'a pratiquement aucune fonction acoustique.

Nombre d'instruments sont hybrides, ce qui rend leur classification difficile. Dans les cas les plus simples, on se trouve en présence d'un instrument principal complété par des accessoires (tambour de basque, par exemple, formé d'un tambour à membrane et de cymbales entrechoquées), mais dans d'autres cas la combinaison n'est pas hiérarchisable de cette manière. C'est le cas de la cornemuse, que Geneviève Dournon classe en au moins deux endroits différents (412.223, deux tuyaux à anche simple ; 412.321, la catégorie des anches doubles, mais elle précise ici « trois tuyaux à anches double et simple » ; avec tuyau d'insufflation ou soufflet). Elle crée par contre pour l'orgue une catégorie à part (413). Gilles Léothaud est quelque peu empêtré dans des problèmes similaires, puisque sa première catégorie est celle du « mixage voco-instrumental », c'est-à-dire d'hybrides vocaux et instrumentaux — parmi lesquels, contre toute attente, il ne classe ni la guimbarde ni l'arc en bouche, qui se trouvent parmi les « excitateurs externes »... (les catégories sont probablement mal nommées). On peut noter en outre que la classification des voix, sauf erreur de ma part, n'intègre ni le chant à bouche fermée, ni le sifflement.

Dans plusieurs subdivisions de sa classification, Mahillon avait séparé les instruments à « sons de hauteur déterminée » de ceux qu'il qualifiait de « bruyants ». Cette distinction a été rejetée ensuite, avec d'assez bons arguments portant notamment sur le caractère potentiellement musical du bruit. Hornbostel et Sachs, par ailleurs, avaient distingué les idiophones ou les membranophones frappés directement (où on pouvait dénombrer les coups frappés) de ceux frappés indirectement ; Geneviève Dournon ne retient pas cette distinction. Je voudrais pourtant attirer l'attention sur ceci que, dans les deux cas, il s'agissait de distinguer les instruments produisant des unités discrétisées (hauteurs

déterminées, unités rythmiques distinctes) de ceux qui ne produisent ces paramètres qu'à un niveau « statistique » (bruits ; coups en nombre indéterminé). Il faudrait y revenir, pour ajouter aux trois critères des classifications existantes un quatrième, portant sur la façon dont se réalise la discrétisation, en particulier dans le cas des hauteurs (instruments comportant un élément vibrant par hauteur discrète : xylophones, harpes, orgues ; comportant un élément ajustable : instruments à cordes à touche, avec ou sans frettes ; tuyaux à trous, coulisses, pistons, etc. ; ou ne discrétisant pas les hauteurs).

Bref, les problèmes de classification des instruments ne me semblent pas encore résolus...

Rythmes, échelles, mélodies, polyphonies

L'essai de « typologie de l'organisation du temps musical » de Simha Arom mérite une mention spéciale parce qu'il envisage d'emblée la distinction que je cherche à faire, entre unités discrètes et ensembles non discrétisés : il s'agit ici de l'opposition entre musiques mesurées et non mesurées, c'est-à-dire, précisément, entre les musiques où le rythme est discrétisé et celles où il ne l'est pas. Comme le signale Simha Arom, « la plupart des musiques électroacoustiques » sont non mesurées : ce qui montre qu'une culture musicale, la culture occidentale en l'occurrence, peut changer la distribution de ses paramètres « syntaxiques » et « statistiques » même après en avoir pratiqué une répartition assez figée pendant de nombreux siècles ; on pourrait noter que ces mêmes musiques électroacoustiques abandonnent souvent au même moment la discrétisation des hauteurs, au bénéfice probable d'une discrétisation des timbres. Pour le reste, l'essai de Simha Arom est surtout terminologique et tente de mettre au clair la définition et les interdépendances des concepts de métrique et de rythme, ainsi que les concepts apparentés de mesure, de tempo, d'accent, etc. Il conclut sur l'idée très intéressante de la multiplicité d'articulation du temps (« double articulation », commétrie et contramétrie), qui décrit en fait une discrétisation à plusieurs niveaux et qui paraît pouvoir jeter les bases d'une typologie plus complète.

* * *

On a vu que l'une des trois caractéristiques de la « séquence prototypale » de la musique, telle que la définissent Molino et Nattiez, est d'être « construite sur les degrés d'une échelle » (p. 357). Pourtant, ils semblent eux-mêmes relativement peu à l'aise sur ce point. Ils avaient écrit, à la page précédente : « Il est clair qu'il ne faut pas l'associer [la musique] à des caractéristiques empruntées à la tradition théorique de la musique européenne telles que les hauteurs discrètes, ce qui conduirait à exclure de la musique aussi bien la musique électroacoustique que les glissandos présents dans de nombreuses musiques » (p. 356). La confusion devient plus grande encore lorsqu'on lit, quelques pages plus loin, « Il semble bien que la présence des échelles soit un des universaux de la musique – c'est-à-dire qu'elles soient présentes dans toutes les cultures musicales, ce qui ne veut pas dire [...] que tous les types de musiques soient fondés sur des échelles » (p. 364). Affirmer que les échelles sont présentes dans toutes les « cultures musicales », mais pas dans tous les « types de musique » pose de façon cruciale et préoccupante le problème de la délimitation des cultures, d'une part, des types de musique, d'autre part.

Nathalie Fernando indique avec raison, au début de son article consacré à la « typologie des systèmes scalaires », que ce dont elle va traiter consiste en formulations théoriques. Le problème des échelles est en effet avant tout un problème de description théorique : il concerne peut-être plus des universaux de la musicologie (ou de la théorie musicale) que de la musique elle-même. Pour autant que je sache, toutes les théories musicales écrites (qu'elles soient chinoise, grecque antique, hindoue, arabe ou occidentale) comportent une théorie des systèmes de hauteurs. Mais il existe des musiques qui reposent sur des échelles sans le savoir – notamment parce qu'elles n'ont pas de théorie — et, très certainement, des musiques qui ne reposent en aucune manière sur une discrétisation systématique des hauteurs. Je me demande d'ailleurs si ce n'est pas précisément le cas des « modèles dynamiques complexes » dont parle Nathalie Fernando à propos des Bedzan et des Ouldémé, « manifestant des propriétés toujours nouvelles, non observables au seul niveau de leurs éléments constitutifs, et fonctionnant à partir d'un réseau cohérent de relations qui s'établit dans l'instant » (p. 977) : ne serait-ce pas là une définition possible de la hauteur comme paramètres « statistiques » au sens de Meyer ? Est-il vraiment nécessaire, au nom d'universaux de la musique qui ne me paraissent pas suffisamment

démontrés, de couler de tels modèles dans le moule de structures scalaires dont ils paraissent en réalité bien éloignés ?

Nathalie Fernando conclut son article en proposant « trois catégories de systèmes :

« a) ceux qui sont figés par le tempérament égal et soumis à un diapason à hauteur fixe, comme en Occident ;

« b) ceux qui font référence [...] à différents archétypes non tempérés – ou tempérés seulement en théorie – même si ces archétypes sont loin de traduire la subtilité des licences pratiquées par rapport à la norme ;

« c) ceux qui fonctionnent selon un modèle dynamique complexe [...] » (p. 977).

De ces trois catégories, la première n'est qu'une illusion : même aujourd'hui, le système de la musique occidentale n'est ni figé par le tempérament égal, ni soumis à un diapason à hauteur fixe ; la troisième, si je comprends le sens du mot « système », décrit en fait une absence de système. Il ne demeure donc que deux catégories :

– les musiques qui font référence à divers systèmes archétypes tempérés ou non ;

– celles qui ne font référence à aucun système.

J'ajouterai encore qu'une typologie des systèmes de hauteurs devrait certainement considérer, à côté du cycle des quintes, le cycle des tierces, attesté dans de nombreuses cultures musicales du monde, ainsi que le système que l'on a appelé « zarlinien », fondé sur un réseau de quintes et de tierces. Il devrait considérer aussi, à côté des systèmes à division égale, qui ne se réduisent évidemment pas au seul système occidental, les systèmes fondés sur l'équidistance, par exemple le placement de frettes équidistants sur le manche d'instruments à cordes : Al-Fârâbî et d'autres théoriciens arabes ont décrit des systèmes de ce type, souvent combinés avec des réminiscences pythagoriciennes³. Surtout, il faut oublier sans délai et sans regret la théorie des quintes soufflées, reconnue il y a un demi-siècle déjà comme l'une des plus risibles que la musicologie ait jamais produite, qualifiée il y a longtemps de « tragi-comédie scientifique », fautive dans chacun de ses présupposés.

En ce qui concerne les modes, je ne puis que dire ma stupéfaction de lire dans l'introduction de Jean-Jacques Nattiez qu'« On trouvera ici [...] une classification des modes utilisés *universellement* dans les monodies vocales [...] » (p. 29). Harold Powers doit se retourner dans sa tombe. Je n'ai pas été souvent d'accord avec les théories de ce dernier, mais ici, je suis prêt à le suivre : l'idée d'une modalité qui serait universelle est musicologiquement inacceptable, elle vide le concept de tout contenu : il n'est même plus nécessaire de se demander *Is mode real ?*, il faut affirmer haut et fort que *Mode, if universal, is not real, cannot be real !* La modalité n'est pas universelle, ou le mot n'a aucun sens.

Il n'est pas vrai non plus, n'en déplaise à Nathalie Fernando, que « Quelles que soient les cultures et les théories en usage, le mode consiste en une *sélection* des degrés de l'échelle » (p. 946). Cette idée-là a sa source dans la conception occidentale du système tonal, où les tonalités sont considérées comme des sous-ensembles du système général. Il est vrai que les théories hindoue et arabe en sont venues à penser de la sorte, mais on peut reconstituer sans trop de peine l'origine occidentale moderne de ces points de vue, qui se situe dans l'*Encyclopédie* de Lavignac et La Laurencie, ou dans le Congrès du Caire de 1932.

* * *

L'article d'Harold Powers, bien qu'affublé du malencontreux titre courant « Types mélodiques du monde entier » (dicté sans doute par le projet universalisant du volume), ne parle en réalité que de trois groupes : les mélodies grégoriennes, les mélodies des *ragas* de l'Inde du Nord et quelques mélodies de la musique occidentale (Palestrina, Mozart, Verdi) [Plus précisément les tournures initiales de trois motets de Palestrina, le thème du deuxième mouvement de la sonate KV 310 et la mélodie de Desdémone à la scène 3 de l'acte I d'*Otello*]. Il ne s'agit en aucun cas de typologie, mais plutôt de l'idée intéressante que les mélodies individuelles seraient des manifestations de types (*tokens of types*), au sens de Charles Sanders Peirce. On voit bien l'origine de cette idée : il s'agit d'une généralisation

³ Il manquait à la présente communication, comme à l'article de Nathalie Fernando, une mention des systèmes zalzaliens. Mais je m'étais promis de reproduire mon texte dans l'état où je l'avais prononcé.

de la théorie des *tonal types* que Powers avait développée, à la suite de Siegfried Hermelink, pour décrire l'organisation tonale des pièces polyphoniques du XVI^e siècle, à laquelle il refusait d'appliquer le terme de « mode ». Autant le concept de « type tonal » me paraît en fin de compte peu convaincant parce qu'il ne fait que renommer un principe qui, qu'on le veuille ou non, s'appelait « mode » au XVI^e siècle, autant l'idée de « type mélodique » me semble intéressante précisément parce que Powers l'applique à la musique de l'Inde du Nord, que lui-même n'aurait probablement pas décrite comme modale. Dans sa simplicité, l'idée de mélodies individuelles comme instanciations de types (qu'ils soient de nature modale ou non), probablement non dénombrables, enrichit notre bagage conceptuel et pourrait contribuer à réduire les confusions qui règnent à propos de la modalité.

Quand aux « types mélodiques dans la musique occidentale » que décrit Powers, on ne peut que sourire de cette tentative surprenante... Powers écrit : « Les mélodies de l'art musical européen de cette période [les XVIII^e et XIX^e siècles] peuvent sans difficulté être conçues en termes de motifs et de traits mélodiques de surface unifiés par une succession sous-jacente de hauteurs « nodales » descendant par mouvement conjoint » (p. 1044) – il me semble qu'un certain Schenker l'avait déjà dit, à partir de présupposés assez différents... Mais il faut rappeler aussi que Curt Sachs avait noté, non sans étonnement, cet autre phénomène musical universel, celui de la primauté musicale du mouvement mélodique descendant (*The Rise of Music*, p. 30-44.)

* * *

Je ne reviendrai pas longuement sur la théorie d'Annie Labussière, parce que je l'espère aujourd'hui bien connue de tous. C'est le seul texte de ce volume qui traite vraiment de modalité. Ce qu'Annie démontre, et qui est capital, c'est que les hiérarchies modales ne sont pas internes aux modes, qu'elles appartiennent plutôt à l'échelle générale, au système, dans lequel elles dessinent des structures sous-jacentes tritonique, tétratonique, pentatonique. Une musique n'est véritablement modale qu'à la condition de reposer sur des hiérarchies de cette sorte, qu'Annie illustre par son « échelle théorique ». Les musiques strictement pentatoniques, comme celles d'Extrême-Orient, ne sont pas modales précisément parce que leur pentatonisme ne comporte aucune hiérarchie interne. Mais le plus fascinant est peut-être l'insistance d'Annie à ne vouloir considérer que le chant « à voix nue », parce que c'est là que la modalité est le plus active : elle semble par là même indiquer que la modalité pourrait être essentiellement vocale, ce qui ne veut évidemment pas dire que toute musique vocale est modale.

* * *

Ma conviction profonde est que la musique est un langage ou, mieux, une sémiotique ; c'est-à-dire qu'elle fonde son fonctionnement, son pouvoir d'expression, sa rhétorique, sur des articulations d'unités discrétisées (« langagières », « logogéniques », « syntaxiques », « primaires ») et d'unités non discrétisées (« pragmatiques », au sens par exemple de la pragmatique [de la pertinence] de Dan Sperber, « pathogéniques », « statistiques », « secondaires »). Le volume V de l'Encyclopédie, sur ce point, a un peu déçu mon attente.