

Wer wagt hier Theorie zu fordern : aspects théoriques du timbre chez Arnold Schönberg

Frédéric de Buzon

1. Introduction

On peut à bon droit demander à une ontologie des objets musicaux une tentative de description des propriétés spécifiques qui distinguent ce type d'objets d'autres. Ceci rend nécessaire d'analyser des traits généraux propres à ces œuvres, c'est-à-dire des qualités des objets musicaux ainsi que le statut de ces qualités, exactement comme l'on a demandé à la distinction entre les qualités premières et les qualités secondes des corps de permettre de penser le partage entre ce qui relève de l'être de ces corps et ce qui relève de leur seule perception. On voudrait ici prolonger et pour partie appliquer quelques réflexions publiées récemment¹, portant sur l'appréciations des qualités du son musical, à la fois tel qu'il apparaît dans l'expérience de la musique, mais aussi tel qu'il fait l'objet de différentes analyses théoriques, notamment dans le passé moderne de la théorie musicale. Je rappellerai quelques résultats de ces analyses, en commentant un texte qui servira ici de base, à savoir les deux dernières pages de *l'Harmonielehre* d'Arnold Schönberg (1911). On sait qu'elles énoncent l'idée de possibles « fantaisies futuristes », les *Klangfarbenmelodien*, mélodies de timbres, mélodies que l'on associe fréquemment, mais avec parfois quelques réserves² à la troisième des *Cinq pièces pour orchestre* de l'op. 16, *Farben* ou aux *Six pièces pour orchestre* op. 6, exactement contemporaines (1909) d'Anton Webern. La question, secondaire, de savoir si *Farben* est ou n'est pas un exemple de mélodies de timbres, en dépit du titre et de l'inspiration

¹ De Buzon (2013) et (2013a). Une partie des remarques centrales du présent article est reprise de de Buzon (2013).

² Voir les notes d'Alain Poirier, in Stuckenschmidt (1993): 694.

évidente de l'œuvre, a notamment été discutée par H.-H. Stuckenschmidt³, au motif que d'une part *Farben* ne contient pas exclusivement des variations timbrales et que d'autre part, l'œuvre est de deux ans antérieure au texte théorique qui paraît l'annoncer. Mais on peut être convaincu par les arguments opposés de Carl Dahlhaus⁴, qui montre que la mélodie en question n'est pas nécessairement dans sa définition exclusivement timbrale, et d'autre part que la pièce de 1909 peut être considérée comme un « premier pas » vers l'œuvre à venir, ce pas étant franchi dans la pratique compositionnelle avant d'être l'objet d'un commencement de réflexion théorique. En outre, comme je vais essayer de le montrer, il ne s'agit pas tant d'un nouveau genre d'œuvre qui est annoncé qu'un point de vue esthétique et théorique particulier qui est souligné et dont la portée n'est pas encore mesurée.

C'est précisément du statut de cette réflexion théorique que je voudrais parler, et à cette occasion discuter d'une remarque issue du même article, associant l'innovation de Schönberg à des réflexions issues d'une lecture, même cursive, de Helmholtz. Dahlhaus retient en effet, dans ce très brillant article, deux positions de Helmholtz partagées par Schönberg, à savoir que la différence entre consonance et dissonance est de degré et non de nature – différence d'éloignement du ton fondamental –, et que la tonalité est un principe formel d'intelligibilité et non une loi de la nature appliquée à la musique. Ce qui oppose, évidemment, en partie tout au moins, Schönberg allié à Helmholtz à, par exemple, la théorie musicale telle qu'elle est définie et approfondie par Jean-Philippe Rameau et fondée sur une certaine entente de la naturalité de l'harmonie. De là viendrait pour Dahlhaus que la « logique » de la mélodie habituelle, à savoir la mélodie de hauteurs, telle qu'elle est expliquée par Helmholtz, pourrait avoir inspiré, par une sorte d'affinité ou de parenté, l'idée d'une mélodie de timbres, qui apparaît clairement comme un dernier raffinement esthétique et musical⁵. Je vais essayer de montrer que, tel qu'il est posé par Schönberg, le problème n'est peut-être pas dépendant d'une lecture (au demeurant non attestée et seulement supposée) de Helmholtz concernant la nature du son musical et sa complexité envisagée dans ses composants physiques et acoustiques, mais que ses définissants peuvent être ramenés à certains problèmes de perception des objets musicaux définis au XVIIe et XVIIIe siècles, et donc laisser relativement en suspens la question de la physique et de la physiologie de la perception

³ Stuckenschmidt (1993): 129. Voir aussi E. Döflein, cité par Dahlhaus (1997): 121, note 3.

⁴ Dahlhaus (1997): 119-122.

⁵ Voir à ce propos Soulez (2011): 232.

dans cette discussion. Un des arguments que l'on pourrait apporter contre l'hypothèse de lecture de Dahlhaus est que le propos de Helmholtz porte essentiellement sur la perception des hauteurs et la construction du système harmonique (gamme, consonance, dissonance) ; s'il est vrai que le chapitre portant sur le timbre est beaucoup plus précis que ce que l'on écrivait auparavant sur le sujet, du fait de l'utilisation d'un matériel expérimental plus abondant et d'une mathématisation très supérieure à ce qui précédait, les conséquences que pouvaient en tirer le musicien demeurent, chez Helmholtz, dans le cadre habituel de la théorie harmonique et totalement inexploitées au plan timbral.

2. Les "dimensions" du son

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de brièvement situer et commenter ce passage de l'*Harmonielehre*, dont on peut signaler qu'il ne paraît pas avoir fait l'objet de reprises ou de développements dans les livres postérieurs de Schönberg, en tout cas ceux qui ont été publiés par lui, même s'il y a des remarques souvent très intéressantes sur le timbre (et l'instrumentation) dans des recueils comme *Style & Idea*, ou, très rares en fait, dans les reconstructions d'ouvrages projetés que l'on évoquera à l'occasion. Mais, en tout cas, ce texte reste sans lendemain, non sans raison, comme on va tenter de le montrer.

Cette page est à la fois la conclusion d'un vaste traité théorique et une ouverture vers des horizons indécis et complexes : d'un strict point de vue technique, Schönberg est allé progressivement à partir des éléments harmoniques de base vers des relations de plus en plus complexes et éloignées des habitudes compositionnelles, en présentant les derniers chapitres sous forme de suppléments, « complétant le système », les gammes par tons, les accords de cinq et six sons, les accords de quarte (cf. la *Kammersymphonie* n° 1 op. 9), et, presque à la fin les agrégats sonores de six sons au moins. Le dernier chapitre, portant précisément sur ce thème des agrégats multiples, est tout autant une méditation sur la création musicale et la part individuelle dans l'art, dans la relation du compositeur qui répond à une nécessité intérieure, par rapport tant aux règles établies qu'aux modèles qu'il peut suivre⁶. De fait, Schönberg a toujours formulé des règles et analysé les modèles des meilleurs maîtres, tout en sachant que, finalement, là n'était pas l'essentiel : il inscrit sa réflexion dans une discussion très ample portant sur les rapports non entre la science et l'art, mais entre ce qui est réglé et ce qui

⁶ D'où, bien sûr, la fin du *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

ne peut l'être, pour telle ou telle raison. Il est d'ailleurs délicat de distinguer dans ces pages parfois assez emportées les éléments techniques de considérations beaucoup plus générales. En tout cas, ce qui apparaît le plus manifestement est le remplacement progressif d'une théorie normée, présentée sous formes de règles, par un appel au sentiment.

La complexité des phénomènes compositionnels nouveaux se fait en effet dans une sorte d'extinction de la théorie, ou mise en silence progressive des lois : Schönberg note par exemple que « l'on ne saurait supprimer une note dans un accord de huit voix ou en ajouter une à un accord de cinq sans « porter préjudice à leur effet sonore ». Mais pourquoi ?

Des lois apparemment régissent tout cela. Je ne saurais dire lesquelles. Peut-être qu'un plus jeune que moi les trouvera. En attendant, nous en sommes réduits tout au plus ici à la description des phénomènes.⁷

On pourrait formuler l'hypothèse que Schönberg a une épistémologie implicite assez classique : d'un côté, il y a des règles et des lois, susceptibles d'une connaissance rationnelle, réglant les effets et décrivant certains phénomènes, à savoir ceux des hauteurs, dans un cadre relativement peu complexe et des procédures d'abstraction, et de l'autre côté des phénomènes qui échappant à ces lois, peuvent être décrits, appréciés esthétiquement, mais dont l'explication rationnelle fait défaut. On peut trouver de nombreuses traces de cette sorte d'épistémologie tout au long des travaux théoriques de Schönberg. En gros, la théorie qui s'adresse, comme fréquemment chez Schönberg, à l'étudiant moyen et de manière progressive⁸, trouve une limite première dans la complexité des relations harmoniques trop nombreuses.

Toutefois, c'est à un second niveau de complexité que s'attaque Schönberg dans la page qui nous occupe : il s'agit d'une sorte de renversement de toute la perspective adoptée jusqu'à présent dans le traité, qui s'opère en deux temps.

On peut résumer l'argument à grands traits, sans s'astreindre au vocabulaire parfois imprécis de la traduction française de G. Gubisch, avant d'en proposer quelques éléments d'analyse. En premier lieu Schönberg aborde la question des propriétés [*Eigenschaften*] du son musical : elles sont immédiatement nommées des *Dimensionen*, dimensions selon lesquelles le son s'étend, hauteur, couleur et force [*Stärke*]. Les trois dimensions sont apparemment ordonnées : la hauteur, la première, est la seule à avoir

⁷ Schönberg (1922): 506 (Schönberg [1983] : 506).

⁸ Voir la lettre de présentation à Douglas Moore, in Schoenberg (1967): 214-215.

fait l'objet d'une *mesure*, les tentatives de mesure des autres dimensions n'ayant pas encore été tentées. La question de l'évaluation du timbre est considérée comme moins élaborée et moins ordonnée encore que celle des harmonies à plus de six sons, qui déjà sont dans un état théorique insuffisant, comme on l'a vu. Faute donc d'une évaluation selon des règles, les sons doivent être appréciés selon le sentiment [*Gefühl*] : cela n'empêche pas le musicien d'écrire des suites de timbres susceptibles de beauté, sans que l'on sache le « système », s'il en est un, qui fonde ces suites. Dans ce premier moment, Schönberg paraît douter de la possibilité même d'une théorie et de la possibilité d'établir des lois du timbre, analogues à celles des hauteurs ; la description des timbres ne lui paraît pas avoir produit de résultat tangible. C'est cette remarque qui fait douter de la présence dans ce passage d'une référence inavouée à Helmholtz, car il n'y a aucun doute sur le fait que la connaissance scientifique des timbres est portée chez cet auteur à un degré qu'elle n'avait jamais connu : bien plus, il semble que Schönberg refuse de considérer ce qui est un résultat patent chez Helmholtz, à savoir la connaissance du rapport du timbre à l'« essence du son naturel », *Wesen des natürlichen Klanges*. Si cette expression, à vrai dire assez énigmatique, suppose une naturalité du son (physique), la question qui est posée est de savoir ce qui est affecté dans la dimension timbrale, par rapport aux autres dimensions. Or, il est clair que Helmholtz a beaucoup écrit là dessus, mais précisément sans en dériver des éléments esthétiques analogues à ceux qu'il établit pour la perception des hauteurs. En tout cas, nous avons des enchaînements de timbres appréciés par le seul sentiment, indépendamment de la théorie ; ce sont déjà des utilisations mélodiques des timbres et ainsi, si le texte annonce ou prophétise quelque chose, c'est plutôt du côté théorique que du côté pratique, c'est-à-dire des théories qui pourraient nous permettre d'améliorer l'aspect timbral des compositions.

Pour résumer ce premier moment, le son musical a trois dimensions, la hauteur, le timbre et la force. Il n'est jamais plus question de la force nulle part ; la hauteur est l'objet même de la théorie de l'harmonie ; le timbre est cette propriété utilisée dans une pratique apparemment dépourvue de théorie, et réglée par le sentiment. Est-il possible ou non de théoriser le timbre, rien ne le dit, mais Schönberg semble envisager qu'une éventuelle théorie aurait des effets plutôt négatifs, en parlant de *einengenden Theorien*, théories gênantes, restreignantes – comme, sans doute, certains aspects de la théorie classique apparaissaient abusivement restrictifs.

Le second moment du passage paraît reprendre la perspective d'ensemble et lui donner un autre sens. En effet, c'est le principe même de la distinction entre couleur du

son et hauteur du son qui est remis en cause. Schönberg note que l'on ne peut admettre absolument la différence entre ces deux éléments, et pose que le son est remarqué (ou plutôt remarquable, susceptible d'être remarqué, *bemerkbar*) par la couleur, dont la hauteur est une dimension. Ainsi, « *Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung* », « La hauteur du son n'est rien d'autre que la couleur du son (le timbre) mesurée selon une direction ». A partir de là apparaît le sens complet du propos : de la même façon qu'il y a des suites, régies par une certaine logique, qui permettent de constituer ces rapports de timbres envisagés sous le paramètre de la hauteur et que nous nommons mélodies, il doit y avoir aussi une possibilité de constituer des successions de sons envisagés sous le seul aspect timbral « dont la relation entre eux fonctionne avec une certaine sorte de logique équivalente à celle qui nous satisfait lors d'une mélodie de hauteurs ».

Schönberg use du terme *Klangfarbe* selon, en réalité deux aspects : d'une part, la *Klangfarbe* est le son musical pris en sa totalité [« *das grosse Gebiet* »], mais c'est aussi une des dimension du même son musical total. C'est ainsi que l'on peut comprendre la phrase selon laquelle on constitue des suites de *Klangfarben* selon la hauteur (les mélodies), et que l'on peut tenter d'en constituer de nouvelles selon cette dimension des *Klangfarben* que l'on nomme, simplement, la *Klangfarbe* [« *was wir schlechtweg Klangfarbe nennen* »], et donc constituer, à l'intérieur de la *Klangfarbe* en général des mélodies de hauteur et des mélodies de timbres. Qu'est-ce à dire, sinon que nous remarquons dans le son musical une totalité qui est immédiatement timbre, et dont nous isolons des différences selon la hauteur et selon le timbre – cette fois entendu au sens restreint, par exemple, lorsque nous l'avons différencié d'autres sons de même hauteur émis avec des timbres différents. Il n'y a pas de véritable difficulté logique dans cette argumentation, mais demeure une tension entre un sens global et un sens spécial du même terme. L'idée est que, jusqu'ici, la théorie a pu gouverner la mélodie de hauteurs, la question nouvelle qui se pose à ce stade de la complication de la théorie harmonique est de savoir si elle peut, ou doit, gouverner la mélodie de timbres, en tout cas par une « Logique en tout point équivalente à cette logique de la mélodie de hauteurs » – c'est-à-dire la théorie musicale même. On sait que la réponse est non, ce qu'il faut chercher maintenant à comprendre.

Certains aspects du passage mériteraient une plus longue explication ; mais on retiendra essentiellement qu'il n'y a pas dans le texte d'éléments qui relèvent de la physique des vibrations, des partiels, des séries de Fourier, et plus généralement des descriptions physico-mathématiques des sons ; et il apparaît qu'au fond Schönberg n'en

a pas besoin ici, et que ce qui lui importe est de noter que, dans le message sonore globalement perçu comme *Klangfarbe*, une seule dimension est, absolument parlant, mesurable, à savoir la hauteur, tandis que l'autre ne l'est pas réellement. En disant ceci, je ne veux nullement faire entendre que l'on aurait dans le timbre quelque chose d'absolument étranger sous tout rapport à la mesure ou au calcul, mais que, dans l'acte perceptif, c'est exactement comme s'il en était ainsi, alors que la hauteur est susceptible d'être mesurée dans cet acte.

C'est en tout cas ce qu'expliquent certains philosophes et théoriciens de l'âge classique. Avant de revenir sur la fonction du timbre chez Schönberg, il paraît utile maintenant de préciser des éléments nettement plus anciens et antérieurs à Helmholtz.

3. *Le timbre dans la pensée classique*

Comment émerge le timbre dans la pensée classique ? On peut se rapporter au *Dictionnaire de musique* de Rousseau, article Tymbre :

Timbre. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth ; les sons éclatants sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois. Il y a même des instruments, tels que le clavecin, qui sont à la fois sourds et aigres, et c'est le plus mauvais timbre. Le beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Voyez Son⁹.

Le timbre est donc conçu comme une qualité, décrite par des caractères, traités eux aussi comme des qualités, et susceptibles d'être opposés, comme le sont les qualités gustatives ou olfactives. Mais cette qualité se contredistingue des autres éléments, par comparaison avec les autres qualités, comme le montre un autre article. L'article *Son* auquel renvoie *Timbre* contient en effet l'essentiel : le timbre y est présenté comme le troisième point de vue sous lequel on peut concevoir les modifications d'un son, après la hauteur et la force (et évidemment sans considération du temps, qui se fait dans la mesure ou le rythme). Pour Rousseau, comme pour l'ensemble des auteurs de sa période, les propriétés de la hauteur et de la force se laissent aisément expliquer : la première par la fréquence des vibrations du corps sonore telle qu'elle est définitivement associée aux phénomènes du son depuis Benedetti, Beeckman, Galilée, jusqu'à Sauveur ou Diderot, et la seconde par la « grandeur et la force de ces vibrations » ; mais il n'en va pas de même pour la troisième manière de distinguer les sons :

⁹ Rousseau (1768): 1135.

Quant à la différence qui se trouve encore entre les sons par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré, le *Son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux et de doux, celui du hautbois je ne sais quoi de rude et d'aigre qui empêchera que l'oreille ne les confonde, sans parler de la diversité du timbre des voix (voyez Voix). Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre et l'orgue seul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent. Cependant, personne, que je sache n'a examiné le *Son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés, car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au faible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux, pour expliquer cette qualité du son et ses différences ; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.¹⁰

La troisième cause est-elle réellement un troisième paramètre ? La présentation de Rousseau concentre avec une grande lucidité des difficultés qui, en réalité, sont présentes d'une part dans la théorie de la musique, mais aussi dans les différentes théories de la perception, et permet de faire voir sur quelques exemples comment sont pensés ces aspects décidément qualitatifs. La suite de l'article *Son* montre que le timbre est un élément qui distingue la théorie ou science harmonique de la composition musicale, comme une partie de son tout. En effet, la théorie harmonique ne concerne en propre que le premier domaine (hauteur) et néglige constitutivement la différence qualitative de deux sons, même à l'unisson, tandis le compositeur doit aussi savoir les organiser :

En effet, le Compositeur ne considère pas seulement si les sons qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus ; mais s'ils doivent être forts ou faibles, aigres ou doux, sourds et éclatants, et il les distribue à différents instruments, à diverses voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instruments ou des Voix, avec des Doux et des Forts, selon les convenances de tout cela.¹¹

Ces convenances ne sont pas davantage détaillées, et Rousseau passe immédiatement à l'examen du seul paramètre harmonique réellement assignable, celui de la hauteur.

¹⁰ Rousseau (1768): 1053.

¹¹ Rousseau (1768): 1055.

Le timbre paraît ainsi être pensé dans le silence de la théorie ; dans ce *Dictionnaire*, il apparaît comme un élément essentiel de la composition, par le biais de l'orchestration et de l'utilisation des tessitures des instruments, mais demeure théoriquement en retrait d'intelligibilité derrière les deux autres : de fait, la hauteur et la durée se notent par des traits communs à tous les instruments, et qui constituent l'écriture propre de la musique ; pareillement la nuance (*forte/piano*) se note aussi de manière identique pour tous les instruments, comme l'indique Rousseau dans l'article *Son* par les termes *Doux* ou *Fort* ainsi que dans les articles définissant ces deux notions. Le timbre, à proprement parler, n'est pas susceptible d'une notation symbolique, mais seulement d'une présentation ostensive, c'est-à-dire par la production d'exemples singuliers : le hautbois, la flûte, les timbres de voix etc. ; l'étude des instruments relève de la classification et non d'une construction conceptuelle stricte. En d'autres termes, si l'on peut savoir, sans vraiment les entendre, ce qu'il faut penser de la cause des relations de quinte ou de tierce, ou de *forte* et de *piano*, par l'objectivité des phénomènes physiques qui les causent, le timbre renvoie à une expérience irréductible, ou tout au moins non réduite, mais pourtant essentielle à l'œuvre musicale.

Sans chercher à forcer le trait, on doit reconnaître aussi que la position de Schönberg n'est sur certains aspects pas très différente de celle de Rousseau : c'est bien sur le timbre que l'on doit remplacer des éléments théoriques stricts par des convenances, un appel au goût, bref par quelque chose qui relève du génie plus que de l'application de règles strictes. Il n'y a certes pas de notion de mélodie de timbres, mais au fond, Rousseau a bien conscience que le compositeur joue sur les trois propriétés – les mêmes que celles de Schönberg, hauteur, timbre et force – et on notera qu'il mentionne aussi le paramètre de la force expressément, ce que ne fait Schönberg qu'incidemment.

On peut alors revenir au problème par un autre biais. Lorsque Schönberg aborde la notion, il utilise, comme nous l'avons vu, un concept de propriété, immédiatement transcrite en terme de dimension. La question est simple : peut-on dire que la propriété du timbre est une dimension à proprement parler ? Certains textes théoriques classiques, à commencer par *l'Abrégé de musique* de Descartes, excluent cette possibilité, à bon droit, me semble-t-il. Descartes distingue deux genres de propriétés du son, celles qui relèvent d'une mathématisation (et qui sont, en ce sens, de véritables

paramètres ou dimensions¹²) et celles qui ne relèvent que d'une description qualitative, parmi lesquelles il place la matière des instruments, et donc les propriétés timbrales ; la construction de la théorie classique, jusqu'à Schönberg y compris fonctionne de même, alors que l'expérience de résonance prend une place importante pour décider de la « naturalité » des sons. La distinction entre la forme mathématique des rapports de sons et d'autres affections de la matière des corps sonores, considérées comme secondaires est une des bases de la théorie musicale classique, qui ne se constitue que dans l'indifférence relative à l'instrument. On dira cependant que cette incapacité à concevoir le timbre, en 1618 comme au milieu du XVIIIe siècle est dépassée par la physique du XIXe siècle, et que l'on pourrait alors avoir une théorie du timbre utile dans la théorie musicale. Telle n'est pas l'opinion de Schönberg, comme on l'a vu, mais rien en soi ne paraîtrait l'interdire. Sauf cependant que la saisie des qualités n'est en réalité pas la même, et qu'il faut changer de point de vue, en posant la question du timbre non plus à partir de la physique mais à partir d'éléments perceptifs. Si l'on prend le *Compendium Musicae* de Descartes comme un bon exemple de rationalisation de la théorie classique, on aperçoit qu'il considère que la hauteur et la durée d'un son sont des dimensions, au sens où nous sommes capables de dire qu'un son est plus ou moins haut, dure plus ou moins longtemps etc. et que nous sommes capables de mesurer cela, non seulement avec des instruments comme le monocorde et les résonateurs, mais avant tout par l'oreille, dans l'acte même d'audition.

4. Clair / confus

Mais le timbre n'est jamais capable d'une telle analyse : la logique d'étude et de reconnaissance des timbres est une logique de classification par genres, familles et espèces, et n'a rien à voir avec les rapports mathématisés de hauteur et de durée. On peut le montrer à partir d'un exemple bien connu. Une catégorie leibnizienne particulièrement éclairante, celle de *clair-confus* servira ici de guide.

Leibniz, dans de nombreux textes, dont le plus connu est les *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées* (1684)¹³ pose

¹² Au sens où les *Règles pour la direction de l'esprit* définissent cette notion (notamment la règle XIV, Descartes [1629]: 447) : « Par dimension, nous n'entendons rien d'autre que la manière et le rapport selon lequel quelque sujet est considéré comme étant mesurable ».

¹³ Leibniz (1684): 585 ss.

(1) une notion est *claire* quand elle permet de reconnaître quelque chose (et obscure dans le cas contraire).

(2) une notion claire est *distincte* lorsque les marques de reconnaissance sont elles-mêmes énonçables de manière suffisante (sinon elle est confuse) ; elle est susceptible d'une définition communicable à autrui, alors qu'elle est indéfinissable si elle n'est pas distincte.

On peut appliquer les deux premiers degrés de ce schéma aux qualités reconnues au son musical : en effet, si la hauteur et la mesure sont distinctement connus et donc capables de définition nominale, le timbre représente un excellent exemple de notion claire mais confuse, au sens où Leibniz la définit. Rousseau parle, comme on l'a vu, d'un « je ne sais quoi » qui fait distinguer, même dans l'unisson, la flûte du hautbois, sans que l'on sache pourquoi ni comment l'expliquer exactement ; Leibniz utilise la même expression pour désigner, littéralement, cette reconnaissance que nous sommes capables d'effectuer dans les couleurs, les saveurs, les sons « et autres objets particuliers des sens, et que nous les distinguons les uns des autres ».

... de même, nous voyons que les peintres et les autres artistes reconnaissent très bien ce qui est bien fait et ce qui est mal fait, mais que souvent ils ne peuvent donner les raisons de leurs jugements, et répondent quand on les questionne, que dans l'œuvre qui leur déplaît il manque un je ne sais quoi.¹⁴

La région qui, d'un point de vue gnoséologique, correspond à ce qui est clair, mais confus, ou pour faire plus bref, clair-confus, se décrit également en termes psychologiques, comme le montrent quelques passages des *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, notamment dans la préface, à propos des « petites perceptions », ou encore ce passage, plus remarquable encore :

C'est pourquoi j'ai coutume de suivre ici le langage de M. Descartes, chez qui une idée pourra être claire et confuse en même temps, et telles sont les idées des qualités sensibles, affectées aux organes, comme celle de la couleur ou de la chaleur. Elles sont claires, car on les reconnaît et on les discerne aisément les unes des autres, mais elles ne sont point distinctes, parce qu'on ne distingue pas ce qu'elles renferment. Ainsi on n'en saurait donner la définition. On ne les fait connaître que par des exemples, et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture. Ainsi quoique selon nous les idées distinctes distinguent l'objet d'un autre, néanmoins comme les claires, mais confuses en elles-mêmes, le font aussi, nous nommons distinctes non pas toutes celles qui sont bien distinguantes ou qui distinguent les objets, mais celles qui sont bien distinguées, c'est-à-dire

¹⁴ Leibniz (1684) (Leibniz [1966]: 15).

qui sont distinctes en elles-mêmes et distinguent dans l'objet les marques qui le font connaître, ce qui en donne l'analyse ou définition ; autrement nous les appelons confuses. Et dans ce sens la confusion qui règne dans les idées pourra être exempte de blâme, étant une imperfection de notre nature : car nous ne saurions discerner les causes (par exemple) des odeurs et des saveurs, ni ce que renferment ces qualités¹⁵.

Reprenons les trois paramètres : la hauteur, comme la force du son sont capables de distinguer les objets auxquels elles s'appliquent, et sont elles-mêmes des notions distinctes dans leur structure : elles sont, dans le vocabulaire des *Nouveaux Essais* à la fois distinguantes et distinguées. Tandis que la notion de timbre apparaît, exactement comme les couleurs, les odeurs et les saveurs, une notion distinguante mais non distinguée. Elle permet la reconnaissance de l'objet, mais non l'analyse de ses propriétés. Comme dans le cas des autres sensations, elle se présente comme simple, mais cette simplicité n'est due qu'à la confusion de la perception qui la rend consciente, ou encore à la méconnaissance nécessaire de la « contexture » du phénomène. Ou encore, les notions claires et distinctes de la force et de la hauteur sont capables de définition, tandis que le timbre ne l'est nullement : comme dans le cas des goûts ou des saveurs, il n'est possible que de le faire reconnaître et non de l'expliquer en termes conceptuels, comme la lumière pour l'aveugle ou le goût de l'ananas pour celui qui n'y a jamais mis la bouche¹⁶. Ce qui reste possible alors est un ensemble d'analogies, plus ou moins heureuses et toujours inadéquates.

L'analyse du sensible peut ainsi partir dans deux directions tout opposées : soit aller vers des sensibles communs susceptibles d'une description conceptuelle et mathématisable, soit vers d'autres sensibles propres. Leibniz projetait en juin 1679 une discipline nommée *Poeographia* entendue comme science des qualités sensibles tendant à leur intelligibilité, dans laquelle il distinguait des propriétés irréductibles et des qualités « intelligibles ou mixtes » susceptible de mesure : dans le premier cas, une qualité inintelligible est décrite par d'autres qualités inintelligibles (par exemple, si je dis que le vert est composé de jaune et de bleu), et dans l'autre elle est décrite par des figures ou des mouvements (par exemple un rayon lumineux).

Il en va de même des paramètres musicaux : la hauteur comme la force relèvent des qualités « intelligibles ou mixtes », tandis que le timbre est irréductiblement sensible, même si l'on peut tenter de le rapprocher des paramètres intelligibles ; ceci est prouvé

¹⁵ Leibniz (1704): 255 (Livre II, ch. 29, § 4).

¹⁶ Leibniz (1704): 298 (Livre III, ch. IV, § 11). Et même référence dans Locke (1690): 424.

dans le fait même que l'on peut représenter distinctement la hauteur et la force, et les faire ainsi « tomber sous la considération de la géométrie », mais non pas le timbre : de manière analogue à l'exemple des couleurs, dire que le son du saxophone a des affinités avec celui de la clarinette (en raison de l'anche simple) et avec le hautbois (en raison de la perce conique) est peut-être vrai, mais reste autant inintelligible avant et après l'explication à celui qui n'aurait pas en tête les sonorités de ces instruments. Cela ne signifie nullement que le timbre ne puisse en aucun cas et à jamais être compris scientifiquement : il attend que, pour reprendre l'expression des *Nouveaux Essais*, que l'on « en déchiffre la contexture », qui n'est précisément pas donnée distinctement dans la sensation.

Mais, par ailleurs, que cette qualité soit déchiffrée, exactement comme peut être déchiffrée la couleur si, au lieu de la réduire à d'autres couleurs (par exemple le bleu et le jaune pour faire du vert), elle est comprise par ses causes physiques et se ramène ainsi à des notions intelligibles, ne signifie pas que cette intelligibilité change quoi que ce soit à la perception dans l'expérience. Leibniz montre que celui qui posséderait une définition réelle de la couleur ou de la lumière, mais n'en aurait jamais vu (par exemple l'aveugle né recouvrant la vue) ne la reconnaîtrait pas à l'aide de sa définition, mais seulement en faisant correspondre la présentation ostensive de l'objet et sa définition. En ce sens, le timbre est sensiblement un objet plus immédiat que la hauteur et la force ou grandeur du son. Même si l'on reprend à ce propos la distinction des qualités premières et des qualités secondes, qui, dans l'objet sonore, seraient d'une part ce qui est commun à plusieurs instruments et d'autre part ce qui est individuel, donc à nouveau la hauteur et le timbre, et si les qualités qui sont représentables par un autre sens ressortissent ainsi du sens commun, Leibniz montre toujours que (1) les qualités dites premières (étendue, vitesse) ont quelque chose qui est relatif (par exemple, on ne distingue des grandeurs homogène que par coprésence) et que (2) les qualités secondes, tenues pour moins objectives au point de vue physique, et qui sont de fait moins intelligibles car moins mathématisables, sont plus absolues et premières dans leur perception. On appliquera cela immédiatement à la musique, car c'est une expérience manifeste que l'on identifie beaucoup plus aisément un instrument, ou tout au moins une « famille » d'instruments que la hauteur ou la nuance d'une note toute seule : on a sans doute besoin d'un terme de comparaison, un diapason, pour évaluer avec précision la hauteur d'une note, alors que ce n'est pas nécessaire pour identifier l'instrument ; et bien plus, le terme de comparaison appliqué aux timbres ne fonctionnerait réellement et ne pourrait avoir d'utilité que dans le cas de la distinction de deux instruments

apparentés (par exemple un alto et un violon, ou un cor anglais et un hautbois) ; et même dans ce cas, il ne servirait pas à l'oreille exercée. En ce sens, même si le timbre est sans doute susceptible d'une analyse physique beaucoup plus fine que celle que pouvaient mener les physiciens jusqu'à Sauveur ou Diderot, le phénomène et l'expérience du timbre demeurent en fin de compte originaux et irremplaçables par le calcul et le raisonnement. De plus, s'il faut une certaine éducation pour reconnaître les instruments, cet apprentissage n'est pas le même que celui des rythmes et des hauteurs : même en ignorant toute la musique, on reconnaîtra des instruments, et ce de manière plus ou moins subtile, alors que l'on n'identifiera pas toujours les notes aussi aisément. C'est en ce sens que le « je ne sais quoi » du timbre de Rousseau, qui rejoint le « je ne sais quoi » définissant, d'une manière générale, l'objet de l'esthétique chez Leibniz, n'est pas tant l'aveu d'une ignorance que, plutôt, le sentiment de l'harmonie qui, précisément, a besoin du confus.

5. *Le timbre comme "qualité"*

C'est ce que Schönberg a également vu, en introduisant les mêmes partages gnoséologiques que ceux qu'exprime Leibniz, et en redonnant une fonction de guide au sentiment dans cette partie de la composition musicale. L'élément clair-confus, le timbre est premier dans la perception, global, inanalysable dans son détail (on peut s'en rapprocher, jamais exhaustivement), non communicable et indéfinissable ; de même, la *Klangfarbe* est une donnée antérieure chronologiquement au paramètre de la hauteur. Dans le corrélat pratique de la théorie du timbre, à savoir l'instrumentation, nous trouvons chez Schönberg des éléments analogues. Par exemple un essai de décembre 1924, *Die Zukunft der Orchesterinstrumente*¹⁷ décrit de manière parfaitement classique, sans la moindre physicalisation, et de manière fort conventionnelle les caractères des instruments et certains sentiments qui leur sont associés : « *Die luftige Flöte, die keusche Oboe, der komische Fagott (immer komisch ?)* » etc. Mais le paragraphe qui suit rétablit ce qui est sérieux dans l'affaire, à savoir que :

En réalité, les couleurs servent à rendre plus intuitive la démarche des idées (*Gedankengang*) et à mieux faire passer en avant les choses principales et en retrait les choses secondaires.

¹⁷ Schoenberg (1924): 322-326.

Et on sait quel soin Schönberg prend pour indiquer sur les partitions ce qui est en avant et ce qui est en retrait. Mais si le timbre rend plus intuitives les idées, il ne les produit pas par sa seule vertu : il ne fonctionne que dans sa différence avec les autres, irréductible strictement à la théorie.

Un autre indice de cette différenciation de statut théorique des « paramètres » du son musical est fourni par le recueil *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*¹⁸, qui est comme on le sait un ensemble de notes entamées à partir de 1917. Dans la section « Cohérence », Schönberg définit quelques concepts, en particulier celui d'*Ähnlichkeit*, qu'il conçoit comme une égalité au moins partielle entre deux objets. Ce concept est important car il fonde la compréhension de l'objet – et c'est cette compréhensibilité qui est la base la plus fondamentale du système compositionnel schönbergien. La note indique : « Comprendre = reconnaître la similitude » :

Pour comprendre un objet, il est nécessaire de reconnaître qu'en de nombreuses parties, voire en toutes si possible, il est semblable ou même identique à des objets ou à des parties qui sont connues.¹⁹

L'un des moyens de cette analyse des parties, telle qu'elle est suggérée, est la reconnaissance des qualités du son :

Le son musical (*Ton*) a les propriétés suivantes : Hauteur, Durée, Couleur (*Farbe*) et Force : il peut être plus ou moins long, durer plus ou moins longtemps, avoir différentes couleurs et différents degrés de force.²⁰

Schönberg distingue nettement entre les propriétés capables du plus et du moins, et les autres qui sont seulement capables de différences. Il n'y a pas d'allusion plus précise à la question du timbre ni dans *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ni dans les notes ou le schéma du grand livre projeté, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst*²¹, mais tout ce qui relève de la *Logik* (c'est-à-dire d'une conception de la cohérence de l'œuvre) est associé aux seuls rapports de hauteur. Le timbre est donc, pour Schönberg, une qualité et non un paramètre ou une

¹⁸ Schoenberg (1917).

¹⁹ Schönberg (1917): 10. Le texte allemand est : « Um ein Ding zu verstehen, is es nötig zu erkennen, das es in vielen (oder womöglich in allen) Teilen ähnlich oder gar gleich ist, Dingen oder Teilen die bekannt sind ».

²⁰ Schönberg (1917): 10.

²¹ Voir Schoenberg (1995).

véritable dimension. On comprend donc peut-être mieux le mot qui ouvrirait cette communication : *Wer wagt hier Theorie zu fordern*, Qui ose demander ici de la théorie ?

Bibliographie

- Dahlhaus, C., 1997: *Schoenberg*, Contrechamps, Genève, 1997.
- de Buzon, F., 2013: *L'émergence du timbre dans la pensée musicale*, "Musimédiane", n. 7, septembre (revue en ligne : <http://www.musimediane.com/spip.php?article151>).
- de Buzon, F. 2013a: *La perception des objets musicaux : sur les théoriciens du premier XVIIe siècle*, in J.-M. Chouvel et X. Hascher (éd.), *Esthétique et cognition*, Presses de la Sorbonne, Paris, pp. 17-30.
- Descartes, R., 1629: *Règles pour la direction de l'esprit*, in *Œuvres de Descartes*, éd. Adam-Tannery, Vrin, Paris, 1996, vol. 10, pp. 351-488.
- Leibniz, G. W., 1684: *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, in *Sämtliche Schriften und Briefe*, Akademie-Verlag, Berlin, série 6, vol. 4, 585-592; Trad. de P. Schrecker, in Leibniz, *Opusculs philosophiques choisis*, Vrin, Paris, 1966, p. 9-16.
- Locke, G., 1690: *An Essay concerning human understanding*, éd. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- Leibniz, G. W., 1704: *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, série 6, vol. 6, Akademie-Verlag, Berlin, 1990.
- Rousseau, J.-J., 1768: *Dictionnaire de musique*, in J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Gagnebin-Raymond, vol. 5, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1995.
- Soulez, A., 2011: *Qu'est-ce qu'"être naturel" pour un son*, in P. Bailhache, A. Soulez, C. Vautrin (éd.), *Helmholtz, du son à la musique*, Vrin, Paris, pp. 213-246.
- Schönberg, A., 1917: *Coherence, counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)* éd. Charlotte M. Cross e Severine Neff, Université du Nebraska, Lincoln, 1994.
- Schönberg, A., 1922: *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienne. Trad. G. Gubisch, *Traité d'harmonie*, Lattès, Paris, 1983.
- Schönberg, A., 1924: *Die Zukunft der Orchesterinstrumente*, "Pult und Taktstock", n° 8, pp. 131-134; ripubbl. in Schoenberg, A., *Style and Idea*, éd. L. Stein, Faber and Faber, London, 1975, pp. 322-326.
- Schoenberg, A., 1967: *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London.
- Schoenberg, A., 1995: *The Musical Idea*, éd. P. Carpenter et S. Neff, Indiana University Press, Bloomington.
- Stuckenschmidt, H.-H., 1993: *Arnold Schoenberg*, Fayard, Paris.