

COMMENT L'INTERPRETE ET L'AUDITEUR
ORGANISENT-ILS LA PROGRESSION TEMPORELLE
D'UNE ŒUVRE MUSICALE?
(ANALYSE, MEMORISATION ET INTERPRETATION)
[HOW DO THE PERFORMER AND THE LISTENER
ORGANISE THE TEMPORAL PROGRESSION OF A MUSICAL WORK?
(Analysis, memorisation and interpretation)]

Michel IMBERTY
*Recherche en Psychologie, Sociologie
et Didactique de la Musique
Université de Paris X - Nanterre*

This article discusses the issue of the deep temporal organisation of a sequence or of a musical work, what might be described as its "motion" in the dynamics of listening and performing.

This question is addressed in terms of the concepts of tension and relaxation, as well as in terms of the idea of prolongation as defined in the Generative Theory of Tonal Music. These concepts, however, appear to refer to psychological realities which transcend the bounds of tonal music. For that reason a hypothesis concerning a dynamic macro-structure is put forward; this concept provides a good explanation of the nature of the storage in memory of musical information, of the reconstitution of this information in the course of performance and of aspects of atonal structure otherwise inexplicable within the strict canons of tonal theory. It can therefore be claimed that all musical works originate — in their general cognitive representation as well as in long-term memory — in schemas of temporal order of which the prototype is governed by the alternation of moments of tension and relaxation, truly prolongational structures which are not solely syntactic but also perceptual or sensori-motor in nature. These structures can be shown to account for the dynamic continuity of processes of listening and performance as well as for the continuity of the deep structure of a musical work whether or not it is tonal.

Pour étayer les propos qui vont suivre, je partirai de certains aspects psychologiques des concepts de stabilité et d'instabilité utilisés dans un certain nombre de théories d'analyse musicale. On trouve d'ailleurs dans la littérature un couple de concepts voisins: celui de tension et détente, utilisé principalement par les psychologues (Francès, 1958; Imberty, 1979, 1981a). Ces termes, par rapport à ceux de stabilité et d'instabilité, suggèrent un ancrage psycho-moteur ou psycho-affectif plus marqué, et surtout la nécessité psychologique de l'alternance entre les deux moments du couple. On peut également noter que la théorie classique de l'harmonie tonale utilise des termes très proches avec l'alternance des dissonances-tensions et des résolutions.

Mais en fait, le problème commun qui est soulevé ici est celui de l'organisation dynamique d'une phrase ou d'une pièce musicale, de ce qu'on peut appeler son «mouvement», même si le terme apparaît assez vague. Comment se manifeste dans la structure musicale cette continuité qui l'anime de l'intérieur, comment l'interprète la construit-il et comment, dans certaines limites, la modifie-t-il, comment l'auditeur enfin la décode-t-il au cours de l'écoute, telles sont les questions auxquelles je voudrais essayer d'apporter quelques éléments de réponse. J'ai d'ailleurs récemment abordé ce problème (Imberty, 1991b), mais uniquement sous l'angle de l'audition musicale, cette approche étant considérée comme une alternative possible à celle de la théorie musicale et de l'analyse. Je voudrais réintroduire ici l'idée que l'interprète joue un rôle central dans la perception et la compréhension de l'œuvre par l'auditeur, et qu'il y a interdépendance entre l'organisation perceptive et l'organisation interprétative de la structure par le dynamisme même qu'introduit l'interprétation.

STRUCTURES DE PROLONGATION DANS LA MUSIQUE TONALE

On se rappelle que la *Théorie Générative de la Musique Tonale* (TGMT) proposée par Lerdahl et Jackendoff (1983a) se présente comme un modèle de l'auditeur idéal de musique tonale, et qu'elle est fondée sur le concept de hiérarchie fonctionnelle. L'hypothèse centrale est que l'auditeur, pour comprendre et mémoriser une phrase musicale tonale, cherche à repérer les éléments les plus importants de la structure en réduisant la surface musicale à un schéma économique fortement hiérarchisé. L'idée est donc que l'auditeur effectue des opérations mentales de simplification qui lui permettent non seulement de comprendre la complexité de la surface, mais lui permettent éventuellement, s'il devient exécutant — interprète, de reconstituer cette complexité à partir du schéma simplifié, voire de produire d'autres surfaces musicales, d'autres phrases du même type par réactivation de cette structure mémorisée.

Par rapport au problème posé, on peut s'interroger sur la nature de cette structure simplifiée sous-jacente: s'agit-il d'une représentation statique abstraite stockée dans la mémoire du sujet, et qu'il lui faudrait dynamiser lors des restitutions par des processus mentaux spécifiques, ou bien cette représentation est-elle elle-même de nature dynamique, c'est-à-dire d'abord schématisation d'un mouvement d'ensemble, schème tem-

porel établissant des liens de continuité entre les éléments hiérarchisés dans la mémoire? On voit toute l'importance de cette question par rapport au travail de l'interprète: comment la lecture, puis la mémorisation d'une partition peuvent-elles permettre à celui-ci de retrouver le dynamisme temporel dans le vécu d'une exécution, si le stockage en mémoire est purement abstrait et segmentaire?

Dans le cadre de la musique tonale, la TGMT apporte une réponse relativement claire. En effet, parmi les quatre structures hiérarchiques dont peut s'analyser une pièce musicale, la structure de réduction des prolongations établit précisément la succession des tensions et des détentes. Dans un texte également de 1983 Lerdahl et Jackendoff (1983b) écrivent: «Un des plus importants genres d'intuition que peut avoir un auditeur concerne la façon par laquelle le mouvement se tend ou se détend entre les notes de poids». La structure de réduction des prolongations rend compte d'une telle intuition. De quoi s'agit-il? «Si deux événements sont ressentis en connexion de prolongation (à la surface musicale ou à un niveau sous-jacent), et si le second événement est ressenti comme moins stable que le premier, la succession sera ressentie 'en tension'. Si le second événement est plus stable que le premier, la succession sera ressentie 'en détente'. En outre, le degré de tension ou de détente dépendra du contraste perceptible entre les deux événements. Plus le contraste est important, plus l'alternance dynamique sera sensible pour l'auditeur, et à l'inverse, moins le contraste sera marqué, plus la prolongation sera forte, la continuité et la stabilité renforcées dans sa perception.

La structure sous-jacente finale est donc bien une hiérarchie des tensions et des détentes, une hiérarchie des alternances des événements stables et des événements instables, et elle traduit les intuitions de l'auditeur et de l'interprète concernant la progression de la musique au-delà des délimitations de groupements et de patterns dans les trames temporelles. Si l'on veut, la structure de réduction des prolongations rend compte de la cohérence temporelle au-delà des opérations de segmentation perceptive ou analytique du flux musical, elle tend à reconstituer la continuité temporelle à partir de la discontinuité fonctionnelle des opérations de mémorisation par simplification de la surface musicale. Elle constitue donc bien un schème temporel spécifique qui, autant qu'à la compréhension active de l'auditeur, sert de guide au travail de l'interprète pour restituer l'œuvre à partir de la représentation mentale qu'il s'en est constituée. Mais il est clair que cette structure

dépend étroitement de la hiérarchisation des groupements et des structures métriques, autrement dit que le modèle ainsi construit rend compte de cette interdépendance, propre à la musique tonale, du réseau des groupements de hauteurs et des groupements métriques d'une part, et du réseau des tensions et des détenteurs d'autre part.

L'HYPOTHESE DE LA SAILLANCE COMME INDICATEUR DE STABILITE EN MUSIQUE TONALE ET EN MUSIQUE ATONALE

L'ensemble de la TGMT repose, on le voit, sur l'hypothèse d'une certaine équivalence entre la structure de la pièce musicale telle qu'elle la décrit, et l'exigence psychologique d'organisation hiérarchique de la perception et de la mémoire. Or c'est cette hypothèse qui fait problème dans le cas de la musique atonale. Mais cette difficulté concerne plus particulièrement la structure des réductions de prolongations.

En effet, celles-ci ne sont clairement définies que parce que la TGMT repose sur la définition des conditions de stabilité de certains groupes par rapport à d'autres, tant mélodiquement qu'harmoniquement. Tout d'abord, les alternances d'événements tonaux forts et faibles s'organisent dans une hiérarchie qui fait des événements forts harmoniquement, mélodiquement ou rythmiquement des événements stables. Ce sont eux qui déterminent les possibilités de prolongations par leur prédominance fonctionnelle dans le système tonal. Mais en fait, cette condition implique une autre: l'interaction des trames temporelles (structures de réduction des organisations rythmico-mélodiques basées sur ces alternances) et des alternances de tensions et de détenteurs, c'est-à-dire l'interaction de l'organisation cognitive des groupements de hauteurs et de durées d'une part, des phases de stabilité et d'instabilité d'autre part, dont la succession et l'ordonnancement sont à la fois de nature cognitive et de nature affectivo-émotionnelle. En effet, dans la TGMT, deux notions essentielles définissent les réductions de trames temporelles: ce sont les notions de début structural et de conclusion structurale (ou cadence) qui articulent la structure des groupements au niveau de la phrase, et Lerdahl et Jackendoff indiquent que le mouvement d'une phrase peut se définir comme un parcours entre ces deux points structuraux qui sont des événements stables. Or par ailleurs, l'expérience de stabilité, en ce qui concerne la réduction des prolongations, consiste bien en une succession d'une tension et d'une détente qui donne à l'auditeur le sentiment de conclusion, c'est-à-dire le sentiment

d'une détente psychique, résolution de la tension qui l'a précédée. L'interaction entre les deux niveaux d'organisation dans la musique tonale est donc psychologiquement évidente, et la stabilité structurale coïncide avec la stabilité dynamique et émotionnelle.

Enfin, une dernière condition, préalable sans doute aux deux autres, est que les événements sonores perceptivement saillants sont aussi des événements stables. Dans la TGMT, les règles concernant la saillance précisent qu'un événement est saillant non seulement lorsqu'il est en position métrique ou tonale forte (conditions précédentes), mais également lorsqu'il est dans un registre extrême, lorsqu'il possède un timbre ou une couleur remarquable, ou encore lorsqu'il revêt une signification formelle particulière (thématique par exemple). Nous définissons donc cette fois une coïncidence entre la stabilité perceptive et la stabilité structurale qui constitue l'hypothèse fondamentale de toute la TGMT comme modèle de la compétence musicale: les réductions des trames sont à la fois une description structurale pertinente du schéma sous-jacent à toute surface musicale tonale, mais elles sont aussi un modèle des opérations mentales de l'auditeur pour saisir l'unité organique de la surface et stocker en mémoire l'information qu'elle contient. Le système tonal repose donc sur cette triple coïncidence entre le dynamisme émotionnel de la musique, sa structure interne (sa grammaire) et le fonctionnement mental qui permet l'encodage et le décodage de la surface phénoménale dans la mémoire et la perception du sujet par un jeu d'intuitions et d'anticipations complexes.

Or en musique atonale, cette triple coïncidence n'existe pas, et c'est la notion-même de hiérarchie fonctionnelle qui est en cause puisque l'espace musical est «plat» (hauteurs équivalentes fonctionnellement, consonances et dissonances équivalentes au plan syntaxique). A partir de l'analyse de pièces de Schoenberg, Lerdahl (1989) a donc formulé une nouvelle proposition: dans la musique atonale, les structures de prolongation sont des structures de hiérarchisation de la saillance. Au niveau des surfaces, ce sont celles des événements sonores qui attirent immédiatement l'attention de l'auditeur; aux niveaux plus abstraits, ce sont celles des relations motiviques et des parallélismes de structure. Autrement dit, dans la mesure où on ne peut définir des conditions de stabilité, ce sont les conditions de saillance contextuelle ou relative qui organisent la structure des trames et des prolongations pour l'auditeur. Si l'on veut décrire brièvement et intuitivement le principe des analyses

que propose Lerdahl dans les exemples présentés, la saillance est le plus souvent la répétition «obsessive» et contextuellement dominante d'une sonorité (accord) (ainsi op. 19, n° 6 ou n° 2 ou encore op. 11, n° 1). Cette dominance de l'élément saillant lui fait tenir le rôle de l'élément tonal stable en musique tonale, et donne lieu à ce qu'on peut appeler des prolongations par itérations.

Ceci pose donc un problème majeur à la psychologie cognitive de la mémoire et de la perception: comme le note lui-même Lerdahl, «le point crucial de la théorie décrite ci-dessus est la décision de considérer la saillance contextuelle en musique atonale comme semblable à la stabilité en musique tonale. Cela revient à reconnaître que la musique atonale n'est pas très grammaticale. C'est à mon avis une conclusion exacte. Les auditeurs de musique atonale ne disposent pas d'un ensemble de principes logiques et psychologiquement appropriés pour organiser les hauteurs à la surface musicale. Par conséquent, ils se raccrochent à ce qu'ils peuvent: la saillance relative devient structurellement importante, et c'est dans ce contexte que les meilleures relations linéaires se réalisent. Schoenberg avait raison d'inventer un nouveau système» (1989, pp. 129-130). C'est exactement le problème que nous allons retrouver à propos de la perception de pièces atonales entières et de la construction de leur interprétation. La saillance relative détermine une hiérarchie provisoire, toujours modifiable, et c'est sans doute l'une des caractéristiques de la musique atonale, plus spécialement de la musique sérielle, que d'être extrêmement fluente pour l'auditeur, de n'avoir pas de structure définitive, et de le laisser ainsi livré à la fantaisie créatrice de l'interprète.

LES ASPECTS DYNAMIQUES DES INDICES DE SAILLANCE ET LE CONCEPT DE MACRO-STRUCTURE EXECUTION MOYENNE ET EXECUTION EXPERTE

D'emblée se pose donc, dans le cas de la musique atonale, la question de savoir comment la saillance relative peut créer, pour l'auditeur et l'interprète, l'équivalent des alternances de tension et de détente que l'on retrouve à la base du dynamisme émotionnel de la musique tonale. Plus exactement, la saillance contextuelle relative d'un événement en détermine-t-elle aussi le degré de stabilité?

Jusqu'ici, la plupart des travaux théoriques ou expérimentaux ont répondu par l'affirmative, mais ne se sont préoccupés que des seuls aspects

cognitifs et structuraux des indices de saillance, la stabilité ainsi démontrée n'étant qu'une stabilité abstraite et conceptuelle. Ainsi, I. Deliège (1989) a abondamment développé les concepts d'*extraction d'indices* à la surface musicale, et d'*empreinte*. Dans une série d'expériences portant sur *Sequenza VI* de Berio et *Eclat* de Boulez, elle montre que les auditeurs constituent, lors des écoutes successives d'œuvres qu'ils ne connaissent pas et pour lesquelles ne fonctionnent pas les repères des structures tonales, un schéma simplifié de ce qu'ils entendent sous forme d'empreinte stockée en mémoire, où les détails se fondent dans un modèle-type unique par rapport aux variations multiples des auditions successives. Cette empreinte — qui est en quelque sorte l'image que l'auditeur garde de la pièce musicale — est progressivement élaborée à partir d'indices repérés à la surface musicale. Ces indices sont, au départ, tout ce qui peut attirer l'attention de l'auditeur, et d'une certaine façon tout ce qui relève de la saillance de certains événements par rapport à d'autres. A mesure que l'œuvre se déroule, puis à mesure des répétitions, certains indices sont abandonnés, d'autres renforcés qui délimitent les groupes de hauteurs et de rythmes entre lesquels s'établissent des liens. Là encore, les indices les plus stables qui se répètent de groupe en groupe, de manière adjacente ou à distance, permettent de construire une structure plus large qui dépasse la succession des groupements.

Cependant, comment ces indices, qui, dans le travail d'I. Deliège, permettent la constitution en mémoire de l'empreinte, peuvent-ils aussi donner lieu à une organisation hiérarchique dynamique? Dans quelle mesure reflètent-ils aussi l'organisation des tensions et des détentes? Comment peuvent-ils aider à la construction de ce que Sloboda (1988) appelle une «exécution experte»?

J'ai essayé d'apporter une première réponse à travers les concepts de macro-structure et de vecteurs dynamiques. On peut présenter les choses ainsi: une œuvre musicale tonale ou non, est, du point de vue perceptif, une hiérarchie de changements, de contrastes, de ruptures perçus au cours de l'audition. Du point de vue théorique, cela signifie d'abord que l'organisation perceptive est une hiérarchie de saillances, au sens où on vient de définir ce terme, avant d'être une hiérarchie syntaxique fonctionnelle. Ensuite, cela signifie que cette organisation perceptive est fondée d'abord sur des phénomènes temporels et non sur des phénomènes à valeur fonctionnelle: successions ou répétitions, ruptures ou continuités, bref, sur des phénomènes que l'on serait aussi

tenté de désigner par les concepts de prolongation forte, faible ou absence de prolongation (succession contrastée) de la TGMT. Mais la question se pose de savoir si cette hiérarchie perceptive de changements peut être adéquatement modélisée par la réduction des prolongations, au sens où celle-ci peut être considérée comme une hiérarchie de saillances relatives. Ce que je voudrais suggérer ici est que le concept de saillance est peut-être insuffisant pour rendre compte du dynamisme des phénomènes de successions ou de prolongations. C'est pourquoi je propose de définir la macro-structure d'une pièce musicale non d'un point de vue syntaxique, mais d'un point de vue psychologique, comme un schéma de structuration du temps, c'est-à-dire comme la réduction des structures temporelles de tensions et de détentes de la pièce musicale, ou si l'on veut encore, une représentation mentale de la progression temporelle de l'œuvre musicale. Autrement dit, une pièce musicale est d'abord une mise en ordre d'événements sonores dans le temps, la macro-structure un schéma simplifié type, une mise en ordre a priori que viennent remplir ensuite les événements sonores concrets dont la progression pour l'auditeur est ainsi plus ou moins prévisible. Cette progression peut se définir comme une suite structurée et hiérarchisée de tensions et de détentes.

Comment cette macro-structure est-elle fixée dans la mémoire de l'auditeur? Par quels indices? Mes travaux sur Brahms, Debussy et Berio m'ont convaincu que les indices qui fixent cette progression psychologique de la macro-structure sont de deux sortes qui correspondent en fait à deux niveaux distincts de la structuration mentale du temps. Dans une expérience de rappel immédiat (Imberty, 1981a), je demandais par exemple à des sujets musiciens de décrire, après audition globale, puis par séquences diffusées dans l'ordre de leur succession dans la pièce, la structure d'une pièce de Brahms et d'une pièce de Debussy qu'ils ne connaissaient pas. La comparaison des réponses montrent clairement l'existence de ces deux types d'indices: tout d'abord des indices structuraux «objectifs», tels que le repérage d'un thème, d'un registre, d'un rythme, d'une harmonie, etc.; ensuite, des indices plus «subjectifs» qui scandent l'évolution dynamique de la séquence par rapport à celle qui la précède, cette évolution étant perçue dans la séquence tout entière, ou seulement à propos d'un élément particulier. Ce sont ces indices que j'appelle vecteurs dynamiques de la macro-structure: les réponses qui les décrivent évoquent des progressions, diminutions, augmentations, ouvertures, retours, orientations

diverses, etc. (par exemple: «plus élevé, moins fort, accélération, changement de couleurs, retour au début, etc.»).

Ces deux types d'indices correspondent en fait à deux modes d'appréhension et d'organisation psychologiques du temps: d'une part, un temps abstrait où se tissent des relations formelles et logiques; d'autre part un temps concret, vécu dans l'immédiateté des successions, des contrastes, des ruptures, des passages progressifs, des continuités de toutes sortes, bref, un temps dynamique qui ordonne les événements selon un ordre spécifique et irréversible. J'ai proposé à cet égard une distinction essentielle entre schèmes d'ordre et schèmes de relation d'ordre. Les schèmes d'ordre sont ceux qui organisent le temps concret; les schèmes de relation d'ordre organisent au contraire le temps formel, ce qu'on pourrait appeler le temps — espace où toutes les relations de symétrie et de réseaux sont possibles.

Or la comparaison entre la pièce de Brahms et celle de Debussy, à laquelle j'ai fait référence tout à l'heure, montre que, chez Brahms les éléments thématiques principaux ou secondaires, ainsi que les changements de registre dominant l'ensemble des séquences et leur succession. Chez Debussy, l'ostinato rythmique (la pièce choisie était *La Puerta del Vino*), sa présence ou son absence et ses transformations perçues (même si, objectivement, la partition n'en laisse apparaître aucune), les notes isolées, les accords isolés ou les ornements ont joué un rôle décisif, ainsi que les contrastes de volume sonore, et les augmentations ou diminutions de l'expressivité, de densité d'écriture, les variations du caractère global rythmique ou mélodique. Aucun élément thématique n'a été identifié comme tel.

On peut donc tirer deux conclusions immédiates pour notre propos: tout d'abord, dans la musique tonale classique ou romantique, pour une part tout au moins, l'organisation syntaxique et thématique prime; cela ne signifie pas pour autant que les aspects dynamiques ne sont pas perçus par les sujets. Mais ils sous-tendent l'ensemble de manière latente et non explicite, car cette organisation dynamique coïncide, dans ses paramètres, avec l'organisation thématique. Du moins est-ce le cas pour Brahms, ce ne le serait sans doute plus pour Wagner. Mais dans la musique de Debussy, comme dans celle de Berio par exemple — ce que j'ai pu vérifier ultérieurement (Imberty, 1987) — l'organisation des vecteurs dynamiques prime parce que les sujets n'ont plus les repères que les formes tonales leur fournissent abondamment et qu'ils connaissent a priori. Si les résultats sont nets déjà pour Debussy, ils le sont encore plus pour Berio, et par conséquent, on peut penser — c'est là la

seconde conclusion — que les vecteurs dynamiques déterminent une nouvelle hiérarchie de tensions et de détentes qui passe au premier plan de la structure perçue puisqu'ils sont alors les seuls éléments stables reconnus et identifiés par les auditeurs tant au plan de la continuité linéaire temporelle qu'au plan des parallélismes formels à distance (correspondances paradigmatiques). En outre, la coïncidence entre la structure thématique et la structure dynamique tend à disparaître («Prends l'éloquence, et tors lui son cou ...»).

Si l'on examine maintenant les réponses sémantiques associées à chacune des séquences découpées selon l'ordre d'écoute, on se rend compte immédiatement que les vecteurs dynamiques y jouent un rôle prépondérant: ces réponses traduisent en effet la façon dont les sujets ont ressenti la progression de la pièce musicale elle-même. Ainsi, chez Brahms, à travers une progression thématique complexe, les réponses concernent des devenir, des passages d'un état à un autre, des mouvements qui durent, et les transitions sont marquées de cette lenteur évolutive («quelque chose va arriver, naissance, assombrissement, agonie, etc.»). Chez Debussy au contraire, les contrastes, les juxtapositions donnent lieu à des réponses temporelles où les mouvements évoqués sont brefs, précis, brusques, où les changements d'état sont instantanés et surprenants («déhanchement brutal, cri, délire, plus libre, plus flou, immobilisation», etc.). On voit ainsi que la macro-structure est organisée par les assimilations des vecteurs dynamiques aux schèmes de la perception du temps.

Cette distinction entre schèmes d'ordre (et structures d'ordre) et schèmes de relation d'ordre (et structures de relation d'ordre) est importante en ce qui concerne le problème de l'exécution mémorisée: Sloboda, dans l'ouvrage déjà cité (1988, pp. 129 et suiv.), montre comment les interprètes moyens (non experts) se trouvent confrontés à la difficulté du «contrôle totalement conscient» de ce qu'ils sont en train de jouer par cœur. Bien souvent, l'exécution qu'ils produisent, est une restitution qu'on pourrait dire de proche en proche, c'est-à-dire par association de la séquence postérieure à la séquence antérieure, «de sorte que lorsque quelque chose est erroné, il est impossible de sauver l'exécution; la mémoire 'tarit' tout simplement». Et Sloboda ajoute que souvent, les exécutants moyens «ne peuvent accéder à la mémorisation d'une pièce qu'à partir de certains endroits.» Ils ont alors besoin de reprendre leur exécution au niveau de ces véritables clés d'entrée, sinon, ils ne peuvent plus rien jouer.

Je crois que nous touchons là exactement le même phénomène que

celui que je viens de décrire au niveau de l'auditeur: l'exécutant moyen, par rapport à l'exécutant expert (pour reprendre la terminologie de Sloboda), restitue l'œuvre mémorisée uniquement à travers des schèmes d'ordre, c'est-à-dire des séquences temporelles types qui fonctionnent comme des cadres mentaux *a priori* et fournissent au sujet des repères mnémoniques intuitifs très généraux, de caractère non syntaxique. Mais en même temps, ces repères sont trop flous et trop peu nombreux pour permettre la mémorisation consciente totale de l'œuvre avec tous ses détails. À l'inverse, l'exécutant expert, qui est capable d'analyser de manière exhaustive l'œuvre mémorisée sans avoir à la relire, la restitue à travers des schèmes de relation d'ordre, c'est-à-dire un réseau de relations temporelles à distance qui enserrant la totalité dans une architecture formelle cohérente.

Mais au-delà de cette distinction entre l'interprète moyen et l'interprète expert, il y a bien aussi deux façons d'approcher et de mémoriser le temps musical et la matière sonore qu'il déroule. Je simplifierais en disant qu'il y a d'un côté un mode plus intuitif, de l'autre un mode plus analytique. Mais en fait, il y a surtout — et la comparaison Brahms-Debussy le montre bien — des musiques qui se laissent plus facilement comprendre et mémoriser à travers les seuls vecteurs dynamiques de la macro-structure, d'autres musiques qui au contraire impliquent un apprentissage conscient des diverses relations formelles qui dépassent la progression de proche en proche et le dynamisme immédiat de l'expérience auditive. Il y a surtout — et nous rencontrons à nouveau là le problème de l'entrecroisement du poétique et de l'esthétique — au sein même des œuvres, diverses potentialités qui autorisent sans doute simultanément ou successivement les deux modes d'approche, favorisent les deux types de stratégies de la part de l'auditeur ou de l'interprète, qu'il soit expert ou non. Cela signifie donc que, si la mémorisation de la macro-structure selon les schèmes d'ordre est plus aisée à l'exécutant moyen, cette relative aisance ne fonctionne que pour la musique tonale, parce qu'il y a coïncidence au moins relative entre la progression dynamique et l'organisation thématique formelle, et que les vecteurs dynamiques fournissent en même temps des indices sur la structure syntaxique et la structure formelle — même si le sujet n'en est pas entièrement conscient. Dès qu'on passe à une œuvre de musique atonale, cette coïncidence n'existe plus, et dès lors, la mémorisation de la macro-structure devient beaucoup plus difficile, les tensions et les détentes n'étant plus pré-définies. Mais en même temps, les structures étant plus labiles, les jeux d'interprétation de l'interprète comme de

l'auditeur s'en trouvent décuplés, à moins qu'il ne s'y perdent tous les deux!

MACRO-STRUCTURE ET PROGRESSION TEMPORELLE

Les vecteurs dynamiques sont donc des indices de saillance dynamique, des déclencheurs de la construction cognitive et émotionnelle de la forme temporelle de l'œuvre musicale dans son déploiement linéaire. Dans la musique atonale plus encore que dans la musique tonale, ce sont tous les changements et variations d'intensité, de volume, de timbre, d'attaque, d'accent, de rythme, les accélérations et les ralentissements, les densifications et les raréfactions de la matière sonore, la conduite des gestes mélodiques ou harmoniques qui créent cette forme.

Mais le facteur essentiel est ici celui de la répétition-variation: tout sentiment de progression est lié à la perception d'un changement, alors que la stabilité est liée à la répétition, la confirmation, ce que Bachelard appelle, dans *La dialectique de la durée* (1950), la consolidation. Cependant, on peut ajouter que la stabilité est aussi liée à un changement que le sujet est capable d'anticiper, c'est-à-dire à un changement qu'il maîtrise. Tout sentiment de stabilité dépend donc bien de l'organisation du changement, de la hiérarchisation des saillances et de leur périodicité. Bachelard peut ici encore nous suggérer des hypothèses utiles: la durée régulière déroulée selon des cycles périodiques prévisibles, est tout autre que la durée riche et imprévisible. Ce qui signifie que la stabilité est construite sur la permanence et la répétition, l'instabilité sur l'imprévisibilité des intervalles qui séparent les éléments saillants répétés. Tout le principe de l'alternance des tensions et des détentes est bien dans celui de l'alternance des répétitions et des variations, des répétitions et du changement. La musique atonale est fondée sur ce principe comme la musique tonale, mais sans que ces structures soient «grammaticalisées». C'est pour cela sans doute que la musique atonale, principalement la musique sérielle, par l'absence constante de hiérarchies fonctionnelles, par le laminage des saillances à caractère syntaxique, par le refus constant de la répétition, apparaît paradoxalement inorganisable et monotone, subjectivement répétitive à l'auditeur. Mais c'est aussi sur la base de ces répétitions et de ces progressions-variations que se construit l'audition.

Il en va sans doute de même au plan de l'interprétation: la continuité

temporelle de l'œuvre est infiniment plus contrainte dans le cas de la musique tonale que dans le cas de la musique atonale, car les cycles de tensions et de détentes sont liés à la grammaticalité des prolongations, à la hiérarchisation très forte des éléments harmoniques dont dépendent pratiquement tous les autres composants de la séquence. La structure de base (au sens de la TGMT) s'impose à l'interprète à la fois comme architecture de l'œuvre et comme parcours temporel prédéterminé dont il pourra seulement accélérer ou freiner le cours, modifier les seuls aspects de surface. Au contraire, cette structure de base n'existe pas dans le cas de la musique atonale, et seuls, les indices de saillance peuvent servir de repères, posés de loin en loin, dans un parcours qui reste temporellement incertain. Le rôle de l'interprète est donc déterminant, puisqu'il lui appartient de dessiner un geste et une forme qui restent à l'état de potentialités multiples dans la structure, du seul fait que l'élément saillant n'est pas nécessairement un élément stable, que sa stabilité reste, d'un certain point de vue, aléatoire, liée au contexte et non à une grammaire. Au moins dans un premier temps, l'interprète de musique atonale est condamné à construire son exécution de l'œuvre à partir d'une continuité induite en grande partie par les seuls indices de surface que lui fournissent les lois de la saillance perceptive: exécution alors plus morcelée qui correspond peut-être à l'évolution même de la notion de forme dans l'esthétique contemporaine.

En effet, je rejoindrais ici volontiers les réflexions de C. Deliège sur l'évolution de *La forme comme expérience vécue* (1989): dans la musique du vingtième siècle, l'aspect discursif et processuel de la forme s'est progressivement perdu au profit de la structure de la séquence. Dans ce cas, la hiérarchie d'ensemble est beaucoup plus faible, les alternances des tensions et des détentes sur le parcours total de la forme sont incertaines, voire, pour l'auditeur, inexistantes. L'aboutissement ultime est sans doute celui de la *Momentform*, c'est-à-dire une forme qui n'a plus rien de linéaire et qui est entièrement centrée sur le matériau. L'absence de tout processus discursif rend alors la forme totalement imprévisible et indiscernable. Et, si des trois Viennois, Webern nous paraît le plus énigmatique comme le plus subtilement novateur, c'est bien que, si chez lui la variation l'emporte sans cesse sur la répétition, il a pourtant réussi un équilibre exceptionnel entre le discursif-minute et l'œuvre-séquence!

En définitive, comment s'effectue la construction mentale de la forme dans sa dynamique concrète? C. Deliège là encore suggère une hypothèse — au plan poétique — que je développerai brièvement — au plan

esthétique. Cette hypothèse est celle, pour la musique atonale, pour toutes les formes de musiques contemporaines, de «la nécessité d'un pré-ordre. Et, poursuit C. Deliège, si l'on n'est pas absolument convaincu, on pourrait peut-être en dernière analyse recourir à l'expérience humaine en demandant à l'ethnomusicologie si elle a connaissance de processus musicaux ayant pour base le *happening* pratiqué dans quelque culture où cet amalgame sonore soit attesté comme musique par le groupe qui le produit et le perçoit» (1989, p.176).

Je poserai pour ma part la question à la psychologie, et je trouverai un premier élément de réponse dans les travaux maintenant nombreux sur les improvisations spontanées des enfants. Personnellement (Imberty, 1981b, 1983, 1985b, 1990), j'ai pu montrer que toute séquence vocale élémentaire comprend un élément permanent et stable, défini et discontinu, le pivot (intervalle de hauteurs ou intervalle de temps ou les deux), et un élément instable, flou, qui ne peut se caractériser autrement que comme un «remplissement» ou un «colmatage» de l'intervalle stable, élément par conséquent continu. Sur cette structure alternée très simple se greffe un schème psychologique qui est le premier de ces schèmes d'ordre auxquels je faisais allusion précédemment: l'enchaînement d'un appui, suivi d'un élan qui crée la tension et d'une chute qui clôt la période. Tous les musiciens reconnaissent volontiers dans cette succession d'origine sensori-motrice le principe de formation d'une «figure musicale bien formée», selon l'expression de C. Deliège (1984), ou encore cet enchaînement caractéristique qui définit une trame temporelle dans la TGMT: début structural, processus, conclusion structurale. Mais cette figure à trois places peut en fait se ramener à la simple alternance tension-détente, puisque l'appui initial n'est appui que dans la mesure où il permet à la tension de s'instaurer, au mouvement de s'élancer, si bien que l'appui n'a de sens que par rapport à la chute qu'il fait attendre. La figure musicale psychologiquement première est donc une figure à deux places: ici, un appui vocal qui lance une tension neuro-musculaire pharyngée et respiratoire produisant une «séquence» indéterminée de sons de hauteurs et de durées variables, suivie d'une détente, d'un repos sur une finale stabilisée. Entre l'appui initial et l'appui final, il n'y a donc qu'une tension, une énergie qui doit se résoudre. Tout le dynamisme d'une progression musicale est déjà là, jeu dialectique entre un pivot stable (intervalle de hauteurs ou de durées) et un remplissage instable: on le rencontre très tôt, dans les premières activités sensori-motrices et les premières productions vocales du bébé, et

c'est sans doute là une donnée universelle. On a donc là une première hypothèse psychologique concernant la notion de pré-ordre, ou plutôt, la construction d'un premier schème d'ordre, c'est-à-dire, selon les termes de Bharucha (1984) ou Deutsch (1984), d'une hiérarchie d'événements.

Notons d'ailleurs que cet enchaînement d'un appui, d'un élan et d'une chute constitue aussi le premier schème de toute psychologie de l'interprétation, notamment dans la pratique du chant. Chercher en soi ce mouvement qui lance la voix dans son déploiement extérieur, prendre son souffle, c'est-à-dire prendre appui sur le corps entier dans une inspiration costo-abdominale pour déployer le son dans la plénitude d'un legato parfaitement maîtrisé et pourtant libéré, c'est le premier apprentissage du chanteur. Or plus cette inspiration initiale sera profonde, plus la mobilisation de l'énergie corporelle musculaire et nerveuse sera intense, plus l'expiration et la détente qui suivront apporteront le sentiment d'un aboutissement temporel serein conduit progressivement et sans heurt à son épuisement final. Appui sur toute l'énergie concentrée du corps, élan respiratoire, relâchement neuro-musculaire dans l'expiration finale, telle est ce pré-ordre primordial qui commande toute succession sonore, avant même les sophistications syntaxiques ou formelles. Mais ce même schème d'ordre préside aussi à toute exécution instrumentale. Les professeurs de piano par exemple ne recommandent-ils pas à l'élève de «prendre sa respiration» avant de commencer? Recommandation qui exprime précisément la nécessité de l'appui mental et corporel initial pour déployer ensuite la phrase à exécuter dans un élan qui en assure la continuité jusqu'à sa conclusion. Quel chef d'orchestre n'en n'a pas fait l'expérience avec l'attaque du final de la 39^e *Symphonie* de Mozart! Si aucun appui intériorisé n'est pensé par les musiciens avant de jouer la tête du motif initial (c'est-à-dire si le 3^e temps virtuel qui précède les 4 doubles croches initiales n'est pas mentalement exécuté), l'élan du thème en est complètement brisé, le jeu des tensions et détentes anéanti. Il y a donc là un schème d'ordre très prégnant, un «pré-ordre» psychologique incontournable qui est l'équivalent sensori-moteur et émotionnel des notions de début structural et de conclusion structurale, lesquelles définissent les limites des trames temporelles dans la TGMT.

Mais une autre réponse peut être apportée à l'autre bout de la chaîne — si j'ose dire: la notion de pré-ordre peut aussi être illustrée par celle de macro-structure. En effet, celle-ci, nous venons de le voir, est constituée du jalonnement dans le temps d'indices de saillance coordonnés soit par une grammaire forte, comme c'est le cas dans la

musique tonale, soit par un réseau plus ou moins articulé de séquences d'ordre dont les événements saillants constituent les repères et définissent les progressions. Un nouveau concept peut ici nous servir de guide: celui de point de condensation perceptive. Tous les musiciens savent que lorsqu'on écoute une courte séquence musicale organisée, il y a un moment privilégié où, brusquement, la totalité prend un sens, c'est-à-dire un moment au cours de l'audition où l'auditeur, de manière implicite, pressent le schéma temporel général, la direction essentielle, le but vers lequel le compositeur le conduit. Francès, il y a déjà plus de trente ans, en avait fait la démonstration expérimentale avec des phrases de musique tonale. Ces faits expérimentaux justifient notamment aujourd'hui toutes les recherches de modèles implicatifs.

Or le concept me semble pouvoir être élargi non seulement aux brèves séquences de musique tonale, mais probablement à la perception de l'ensemble d'une pièce musicale. Tout au moins dans le cas de la musique tonale. En effet, dans une pièce comme un *Intermezzo* de Brahms qui m'avait servi dans mes propres expériences (1981a), on peut aisément définir un point de condensation perceptive maximum qui oriente l'attente de l'auditeur, créant à la fois tension et exigence de retour à la stabilité prolongationnelle (mise en jeu, dans l'organisation de la macro-structure de l'auditeur des schèmes de relation d'ordre qui impliquent retour et symétrie): si un point de condensation maximum est en particulier situé au sommet d'intensité de la pièce (au climax), l'auditeur attend normalement une chute de cette intensité, en même temps qu'un dénouement de la tension. Lorsque la forme est fortement dépendante de la thématique et de son démarquage sur la syntaxe tonale, on peut penser que de tels événements structurants seront peu nombreux et consolideront fortement l'ancrage en mémoire de la progression. En outre, on aura, comme c'était le cas pour la pièce de Brahms en question, une hiérarchisation très forte de ces points de condensation.

Par contre, en musique atonale, le même type d'expérimentation montre — avec des œuvres de Berio par exemple, mais déjà avec Debussy — qu'il y a multiplication de ces points de condensation perceptive, et que la macro-structure est fragmentée sans qu'il soit possible à l'auditeur d'organiser l'ensemble de la progression temporelle, de la maîtriser en une forme cohérente hors du temps concret où elle s'écoule. Je rejoins ici les deux hypothèses les plus pertinentes du travail de C. Deliège: d'une part, à partir de Debussy, l'organisation interne des séquences qui composent une pièce musicale est plus impor-

tante que le processus discursif qui les lient dans la forme d'ensemble (et ceci correspond parfaitement à ce qu'a été la recherche de Debussy pour rompre toute symétrie, pour instaurer en musique la primauté de l'instant par rapport au processus qui dure, recherche que les compositeurs contemporains ont prolongée jusqu'à descendre à la séquence-son); d'autre part, l'exigence de l'auditeur de trouver dans l'œuvre qu'on lui propose un minimum de clarté et d'ordre intelligible, ce que Deliège définit comme «les conditions permettant de déterminer les règles de l'engendrement [de l'œuvre] au sens faible où cette expression est entendue dans le cadre des grammaires génératives.» En termes de psychologie cognitive, c'est en fait la possibilité de construire des anticipations et des rétroactions perceptives sans lesquelles aucune unité n'est perçue ni conceptualisable, ni en musique, ni dans quelque autre domaine de l'activité humaine de connaissance que ce soit. Et ce sont précisément les anticipations et les rétroactions qui constituent la base psychologique des tensions et des détente. Mais il est alors évident que, dans la musique atonale où ce réseau, n'est plus culturellement préfiguré dans la perception et la mémoire de l'auditeur, il appartient à l'interprète de le reconstruire par ses propres intuitions sur la macro-structure.

LE PROBLEME DE L'INTERPRETATION DES SAILLANCES ET DES CYCLES DE TENSION ET DE DETENTE

Je terminerai par un exemple et par quelques remarques. L'exemple est celui de l'analyse perceptive d'une œuvre complètement atonale, voire même sortant du cadre des analyses centrées sur les ensembles de hauteurs: *Sequenza III* de Berio (Imberty, 1987). L'œuvre fait apparaître l'alternance de deux types de matériaux sonores: un ensemble de séquences «chantées», où la voix pose des sons de hauteur déterminée et dessine des intervalles précis; un ensemble de séquences «bruitées», où la voix utilise tous les bruits possibles faits avec la langue, la bouche, les doigts, la parole chuchotée ou la respiration. Mais cette alternance n'est ni toujours régulière, ni toujours très marquée, et le problème de la segmentation auditive, — et de la constitution de la macro-structure — réside dans la façon dont la différenciation perceptive de ces deux types de matériaux va être utilisée par l'auditeur.

Les résultats de la première audition font apparaître quatre parties, les deux premières étant bien délimitées, les deux dernières ne corres-

pendant que partiellement à ce que suggère la partition, si l'on retient le principe d'une segmentation par contraste des deux matériaux vocaux utilisés. Or, à la seconde audition, apparaissent des recentrages perceptifs provoqués par un court motif ascendant ou descendant chuchoté et terminé par un claquement de langue: ce court motif, qui se retrouve tout aussi bien dans les séquences «chantées», joue un rôle décisif dans l'organisation de la macro-structure. Il s'en suit alors une hiérarchisation accentuée lors de cette deuxième audition, hiérarchisation elle-même renforcée à mesure que l'auditeur avance dans l'écoute de la pièce, les parties 3 et 4 étant significativement plus hiérarchisées que les deux premières (Imberty, 1987). On peut donc dire que ce motif se constitue comme indice permettant une anticipation perceptive tendant à homogénéiser le temps musical, à tisser des relations à long terme entre les groupes de rythmes, de timbres, de matériaux, de hauteurs, et à créer par là un système d'attentes, de tensions et de résolutions au pouvoir dynamisant très marqué.

Or il est intéressant de noter que l'expérience réalisée en 1987 l'a été à partir du premier enregistrement qu'en fit Cathy Berberian en 1967. Deux ans après, l'interprète en donnait une nouvelle version, dans l'ensemble un peu plus rapide que la précédente, mais surtout où le court motif articulatoire est beaucoup plus bref et furtif, beaucoup moins saillant. Lors d'une récente conférence à l'Université de Turin, j'ai eu l'occasion de constater que les auditeurs, pourtant prévenus du rôle de ce motif par ce que je venais d'analyser devant eux, ne le perçurent pratiquement pas spontanément, que sa saillance contextuelle avait donc été modifiée par l'interprétation, et que son rôle structurant était complètement inexistant. A l'inverse, beaucoup plus que dans l'expérience de 1987 (basée sur l'enregistrement de 1967), ce sont les sommets d'intensité qui ont servi de vecteurs dynamiques organisateurs de la trame temporelle, notamment les différences de registre et les différences de dynamique (ce qu'on pourrait désigner par l'opposition entre «statique» et «agité»). Il importe sans doute de mener une expérience plus précise sur ce point, mais les différences sont apparues suffisamment évidentes à la simple audition, pour qu'on puisse noter l'importance de la malléabilité et de la labilité du texte de l'œuvre.

On peut même se demander si, dans le cas de la musique atonale, le rôle de l'interprète n'est pas de proposer à l'auditeur un «pré-ordre» parmi d'autres possibles, avec pourtant le souci d'une exécution de la plus extrême précision. Et dans l'exemple cité, il est clair que ce pré-

ordre ou ces pré-ordres possibles sont d'abord de nature dynamique et temporelle, établis à travers les successions de ruptures, de contrastes, comme des vections qui orientent l'auditeur dans la durée immédiate ou plus lointaine, et créent ainsi des tensions-attentes qui pourront être stabilisées en fonction non seulement du parcours proprement musical de la séquence, mais de la réalisation propre qu'en donnera l'interprète: cette réalisation fera émerger en même temps pour l'auditeur une structure formelle parmi d'autres toujours latentes que recèle le texte. En musique atonale, l'attention presque exclusive portée par l'interprète aux aspects agogiques, aux attaques, aux nuances d'intensité, aux valeurs rythmiques, dénote à la fois cette primauté du mouvement (au sens large), et la difficulté d'en déceler la cohérence au niveau de la macro-structure, alors même que cette musique requiert une très grande précision dans l'exécution au niveau de la micro-structure. Mais comme il n'y a pas de grammaire des prolongations — au sens où celle-ci existe dans la musique tonale — donc pas de schéma temporel pré-contraint, la macro-structure est laissée à l'initiative de l'élan interprétatif, en fonction des hiérarchies de saillances d'événements et de la disponibilité culturelle et psychologique de l'auditeur comme de l'auditeur, dans une continuité formelle beaucoup plus faible qu'en musique tonale.

Les exemples d'analyse d'œuvres de Schoenberg que donne Lerdahl dans son article de 1989 me semblent d'ailleurs fournir aussi bien un modèle pour l'interprète que pour l'analyse elle-même. Je commencerai par une remarque que l'auteur formule à propos de Boulez: dans les œuvres de l'immédiat après-guerre, la structure dodécaphonique «est tellement cachée qu'elle perd tout sens pour l'auditeur, et la compensation se fait grâce aux pédales et proliférations à caractère éminemment prolongationnel» — c'est-à-dire grâce aux événements stables par répétition. En clair, cela signifie que l'interprétation de l'œuvre devra, d'une manière ou d'une autre, faire ressortir ces proliférations sonores répétées, en souligner les parentés dynamiques et articulatoires à défaut de parentés structurales mélodiques ou harmoniques claires, sans lesquelles l'auditeur serait incapable d'organiser la temporalité musicale. Mais plus encore, l'analyse de tous les exemples de Schoenberg que propose Lerdahl, repose sur une «intuition perceptive» de la structure répétitive de l'œuvre (structure que l'auteur qualifie d'«obsessive») qui constitue de fait, pour l'auditeur comme pour l'interprète, le noyau stable de l'organisation temporelle, en même temps qu'elle en dessine la progression à travers les tensions et les détente suggérées par l'orientation à gauche ou à droite de ces prolongations: le plus souvent, il s'agit d'un

accord, d'un intervalle, d'une couleur sonore, dont il appartiendra à l'interprète, en fonction du contexte, de moduler l'exécution dans ses aspects agogiques et dynamiques. Car, si l'alternance des tensions et des détentes dans le déroulement temporel de l'œuvre n'est jamais précisé qu'au niveau de la micro-structure par les indications du compositeur, l'analyse prolongationnelle de Lerdahl, qui restitue ces alternances au niveau de la macro-structure, reflète — ou modélise — cette intuition perceptive initiale globale de la pièce qui trace le cheminement d'une interprétation. Comme le rappelle Lerdahl à propos de la musique tonale et de la TGMT, l'analyse prolongationnelle est une analyse de haut en bas (top-down), c'est-à-dire, selon le point de vue que j'ai adopté ici, une analyse des vections temporelles d'ensemble, une analyse du processus temporel de la musique elle-même.

Se dessine peut-être alors ici une nouvelle différence entre la musique tonale et la musique atonale: dans cette dernière, l'interprétation est un travail de recreation de l'organisation — ou des organisations sous-jacentes possibles du temps, qui ne peuvent avoir le statut de structure de base comme la structure prolongationnelle sous-jacente en musique tonale. Parce qu'en musique tonale au contraire cette structure peut être définie à travers la hiérarchisation des fonctions tonales, l'interprétation est alors plus un travail d'ornementation par rapport à cette structure sous-jacente précontrainte. Ce fut absolument le cas tout au long du dix-septième et du dix-huitième siècles lorsqu'était laissée à l'exécutant le soin de la réalisation de la basse chiffrée et de l'ornementation proprement dite, mais ceci reste le cas dans toute la musique tonale et post-tonale, même si les compositeurs deviennent de plus en plus méticuleux et précis dans les indications d'exécution qu'ils intègrent à l'écriture de la partition.

Le jeu de comparaison des interprétations enregistrées d'une même œuvre en est très révélateur: ainsi, si je prends comme exemple le début de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, je note l'extrême minutie des indications agogiques de la part du compositeur. Pratiquement, on relève une précision de nuance, d'accent, de tempo toutes les quatre ou cinq notes. C'est dire d'abord que la musique tonale, dans son processus temporel n'est pas uniquement constituée de la structure tonale profonde, et que le parcours dynamique de la forme et des séquences qui la composent constitue aussi un véritable niveau structurel pour l'auditeur et pour l'interprète. Mais c'est dire aussi que, sur la structure tonale profonde, les interprètes greffent, en fonction des indications de

Berlioz, des variations et des ornements dynamiques qui peuvent aller jusqu'à modifier le sens de l'œuvre.

Ainsi en va-t-il de deux interprétations aussi différentes que celles de Karajan et celle d'Ozawa: en un certain sens, on peut dire que Karajan *dramatise* la structure profonde, alors qu'Ozawa se contente de la *réaliser*. Par exemple, aux mesures 15, 16 et 17 (1^{er} temps) qui constituent la chute — ou, en termes lerdahliens, la conclusion structurale du motif qui précède aux mesures 11 à 14 — Ozawa se contente, dans un tempo relativement rapide, de faire un *decrecendo* global sans marquer fortement les *sforzandi* pourtant indiqués par Berlioz: la chute de la tension se fait progressivement selon la suggestion stricte de la structure tonale profonde dont le pivot apparaît au *sol* grave accentué de la mesure 17. Karajan au contraire appuie ces *sforzandi*, ce qui maintient une très forte tension jusqu'à la fin de la séquence, la détente n'intervenant vraiment que sur le *sol* grave des violoncelles et des contrebasses. Chez Ozawa, le schéma prolongationnel est en fait conduit depuis la fin de la mesure 10, où l'on entend déjà la chute sur la dominante *sol*, alors que chez Karajan, il y a une nouvelle rupture avec tension nouvelle dès la mesure 11. Ainsi, sur la même structure tonale profonde, se greffent deux structures dynamiques différentes qui modifient la perception des prolongations et de leur effet de tension et de relâchement dans le discours musical.

Ceci n'est d'ailleurs pas incompatible avec ce qu'exprime Boulez à propos de l'interprétation de Wagner: «Ce qui m'intéresse chez lui, c'est de voir ce que les autres n'y voient pas, ou n'y ont pas vu. C'est certain que, si j'y découvre des choses, c'est parce que j'ai envie de les y découvrir: à partir de ce moment-là, elles deviennent absolument primordiales pour mon travail de composition» (Nattiez, 1983, p. 239). Selon moi, ce texte exprime très exactement l'interaction entre l'œuvre, sa structure telle qu'elle se dégage dans une analyse de niveau neutre — pour reprendre les conceptualisations de J.J. Nattiez (1987) — et l'interprétation, ou plutôt l'histoire des interprétations: c'est parce que la musique atonale a redonné à l'interprète un rôle essentiel dans la perception et la compréhension que l'auditeur peut avoir de l'œuvre, que l'interprétation de la musique tonale, surtout de la musique du dix-neuvième siècle, a elle-même évolué vers une plus grande liberté par rapport au texte et s'est détournée peu à peu de l'idée de fidélité au compositeur. Ce qui n'empêche pas une exactitude technique de l'exécution, seule garante de la cohérence de l'interprétation.

EN GUISE DE CONCLUSION

Quoi qu'il en soit, si en musique atonale les hiérarchies de saillance d'événements priment, on peut cependant affirmer d'une manière plus générale que toute musique procède d'abord de la coordination, dans la mémoire à long terme et dans la représentation cognitive, de schémas temporels d'ordre dont le prototype est bien la succession de moments de tension et de moments de détente. Le mouvement général d'une œuvre musicale est régi par ces alternances, et les indices ou les vecteurs dynamiques de la macro-structure établissent des liens prolongationnels qui ne sont pas seulement syntaxiques, mais aussi de nature perceptive ou sensori-motrice: les itérations, les parallélismes, les vections temporelles induites prennent alors valeur de stabilité ou d'instabilité en fonction du contexte et plus encore de la culture musicale de l'auditeur ou de l'interprète. Cela revient à dire que leur rôle est important, que leur liberté est grande. Ainsi, nous aurions pu théoriser quelque chose qui est d'abord plus essentiel à la musique atonale que son caractère souvent très formaliste et combinatoire, mais qui concerne finalement toutes les formes de l'art musical dans notre culture: la part d'imagination et de création laissée grande ouverte à même le texte le plus explicite des intentions du compositeur.

REFERENCES

- Bachelard, G. (1950). *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bharucha, J.J. (1984). Event hierarchies, tonal hierarchies and assimilation: A reply to Deutsch and Dowling. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113, 421-425.
- Deliège, C. (1984). *Les fondements de la musique tonale*. Paris: Lattès.
- Deliège, C. (1989). De la forme comme expérience vécue. In S. McAdams & I. Deliège (Eds.), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 159-180). Bruxelles: Mardaga.
- Deliège, I. (1989). Approche perceptive de formes musicales contemporaines. In S. McAdams & I. Deliège (Eds.), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 305-326). Bruxelles: Mardaga.
- Deliège, I. (1991). *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique*. Thèse de doctorat en psychologie, Université de Liège.
- Deutsch, D. (1984). Two issues concerning tonal hierarchies: Comment on Catellano, Bharucha, and Krumhansl. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113, 413-416.
- Francès, R. (1958). *La perception de la musique* (rééd. 1972). Paris: Vrin.

- Imberty, M. (1979). *Entendre la musique*. Paris: Dunod.
- Imberty, M. (1981a). *Les écritures du temps*, Paris: Dunod.
- Imberty, M. (1981b). Acculturation tonale et structuration perceptive du temps musical chez l'enfant. *Basic musical functions and musical ability* (Royal Swedish Academy of Music), 32, 81-107.
- Imberty, M. (1983). Può il concetto di grammatica esserci utile per l'elaborazione di una teoria della percezione musicale presso il bambino? Analisi musicale, computer, grammatica. *Rivista Italiana de Musicologia*, 255-271.
- Imberty, M. (1985a). La cathédrale engloutie de C. Debussy: de la perception au sens. *Revue de Musique des Universités Canadiennes* (Université de Montréal), 6, 90-160.
- Imberty, M. (1985b). De quelques processus cognitifs temporels dans la perception musicale. *Comunicazioni scientifiche di Psicologia Generale* (Università di Roma), 12, 231-247.
- Imberty, M. (1986). *Suoni, emozioni, significati*. Bologna: Clueb.
- Imberty, M. (1987). L'occhio e l'orecchio: «Sequenza III» di Berio. In L. Marconi & G. Stefani (Eds.), *Il senso in musica* (pp. 163-186). Bologna: Clueb.
- Imberty, M. (1990). La genèse des schèmes d'organisation temporelle de la pensée musicale chez l'enfant. *Les Sciences de l'Education*, 3-4, 39-61.
- Imberty, M. (1991a). Le concept de hiérarchie perceptive face à la musique atonale. *Comunicazioni scientifiche di Psicologia Generale* (Università di Roma) (sous presse).
- Imberty, M. (1991b) *Stabilité et instabilité: comment l'auditeur organise-t-il la progression d'une œuvre musicale?* Texte présenté au Deuxième Congrès Européen d'Analyse Musicale, Université de Trento. (*Analyse musicale, Actes du congrès*, sous presse).
- Lerdahl, F. (1989). Structure de prolongation dans l'atonalité. In S. McAdams & I. Deliège (Eds.), *La musique et les sciences cognitives* (pp. 103-135). Bruxelles: Mardaga.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983a). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff R. (1983b). An overview of hierarchical structure in music. *Music Perception*, 1, 229-247.
- Nattiez, J.J. (1983). *Tétralogies. Wagner, Boulez, Chéreau*. Paris: Ch. Bourgois.
- Nattiez, J.J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Ch. Bourgois.
- Sloboda, J. (1988). *L'esprit musicien*. Bruxelles: Mardaga. (Publié originalement en anglais, 1985)

200, avenue de la République
F-92001 Nanterre Cedex
France

Faculté de Psychologie et des
Sciences de l'Éducation
UNITE DE DOCUMENTATION
Université de Liège, B-32
B-4000 LIÈGE
Tél. 041/56 20 27 - Fax 041/56 29 44