

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Année scolaire 2021-2022

Vers des modèles phénoménologiques de la musique contemporaine

TRAVAIL D'ETUDE PERSONNEL

2^e année de 2^e cycle supérieur

Matthew Monaco

Tuteur : Laurent Feneyrou

Table de matières

Introduction.....	3
Concepts clés des Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps	9
Choix des compositeurs	10
Gérard Grisey et <i>Talea</i>	15
Introduction – Écrits.....	15
Introduction – <i>Talea</i>	21
Analyse phénoménologique	23
Morton Feldman et <i>For Bunita Marcus</i>	34
Introduction – Écrits.....	34
Introduction – <i>For Bunita Marcus</i>	38
Analyse phénoménologique	40
Conclusion	49
Bibliographie	50
Annexes	52
Tableaux	52
Résumé	61
Mots-clés	61
Biographie de l'étudiant	62

Introduction

Dans quelle mesure une méthode phénoménologique d'analyse de la musique contemporaine est-elle possible ? Dès les débuts de la phénoménologie (la parution des *Recherches logiques* de Husserl en 1900), une grande partie de la philosophie continentale est revenue aux questions « fondamentales ». Avec le cartésianisme de Husserl ou à travers le monde grec privilégié par Heidegger, se dessine une tendance à oublier sciemment le passé récent pour faire avancer les modèles anciens dans un contexte radicalisé. Les concepts de ce début de xx^e siècle (la conscience pour Husserl et l'être pour Heidegger) ont fait de la perception humaine la clef d'une compréhension supérieure. Ces questions n'étaient alors pas résolues par la science, et ne peuvent pas l'être, ce qui a suscité l'intérêt constant des philosophes contemporains, mais pas seulement. Nombre de tendances dans le domaine de la musique contemporaine d'après le sérialisme sont éclairées par ces pensées de la perception : la phénoménologie proprement dite, les recherches sur les phénomènes acoustiques ou un certain mysticisme chez le compositeur. Le but de ce mémoire est donc de proposer et d'utiliser un modèle (ou plutôt des modèles) d'écoute phénoménologique, qui peut fournir un cadre d'analyse basé sur la perception.

Aujourd'hui, l'influence de la phénoménologie s'étend bien au-delà de l'objectif initial de Husserl, celui d'une science de la conscience « pure ». Pourquoi s'intéresser à une méthode d'analyse phénoménologique plutôt qu'à un domaine plus scientifique, comme la psycho-acoustique ou la sonologie ? Quels sont les mérites de l'approche de Husserl qui justifient de revenir cent ans en arrière pour analyser la musique des dernières décennies ? La réponse naît du besoin de différencier une étude scientifique des phénomènes acoustiques et une étude phénoménologique de la musique. Ce mémoire n'a pas la prétention de définir la « musique », mais d'établir un certain critère de musique dite *d'intérêt perceptif*. L'intérêt perceptif qualifie, selon nous, une musique qui existe avec l'intention (déclarée par le compositeur) d'être composée en ayant, sous une forme ou une autre, la perception à l'esprit. Pour l'instant, cette définition reste volontairement floue, car elle évoluera en fonction de

chacune des œuvres analysées (*Talea* de Gérard Grisey et *For Bunita Marcus* de Morton Feldman). Nous devons cependant distinguer l'étude de la perception et la phénoménologie, étant entendu que cette dernière est un témoignage subjectif de la perception, nécessairement éloigné de la perception *in abstracto*. Bien sûr, ce qui est « objectif » dans la musique (les hauteurs écrites dans une partition, par exemple) n'est pas d'un intérêt primordial pour le phénoménologue, et se trouve toujours subordonné à ce qui est *entendu*.

Fondateur de la phénoménologie, Husserl représente le point de départ idéal de notre investigation. Dans ses ouvrages, nous trouvons certains « axiomes » de la phénoménologie qui nous serviront d'outils pour l'analyse musicale. L'œuvre de Husserl qui nous intéresse le plus traite directement de la musique et du temps. Ce sont ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Husserl souligne l'importance de l'idée que la perception d'un « objet-temporel » (*Zeitobjekt*) comporte en soi la temporalité. La durée, musicale, et au niveau de la conscience, est donc un élément déterminant de nos analyses¹. Ce principe fondamental joue un rôle majeur, bien qu'en termes idiosyncratiques, dans les écrits de Gérard Grisey (1946-1998) et de Morton Feldman (1926-1987), qui s'avèrent de la sorte pertinents pour notre étude. Parmi les notions husserliennes indispensables, qui seront continuellement réexaminées en fonction des exemples musicaux, citons la « rétention », la « protention », le « souvenir » et la « conscience de l'avoir-été-perçu ». Tous ces termes impliquent grandement l'auditeur. Des principes husserliens beaucoup plus généraux feront également partie de notre analyse. Par exemple, dans ses *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Husserl expose son concept de réduction phénoménologique/eidétique, ainsi que celui d'horizon (limite temporelle).

Avant de plonger dans les écrits de compositeur, puis dans les exemples musicaux, plusieurs problèmes doivent être discutés. Bien que Husserl parle explicitement de musique, la plupart des

¹ « Par objet temporel [...] nous entendons des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps, mais contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle » [Husserl 1964, 36].

écrits phénoménologiques sont basés soit sur des termes généraux, soit sur des analogies ouvertement visuelles. Une difficulté dans l'établissement et dans l'usage d'une méthode phénoménologique d'analyse musicale consiste à dépasser le recours des phénoménologues aux analogies visuelles. Si les analogies/métaphores visuelles priment dans la phénoménologie, comment les reconfigurer dans un contexte sonore, voire musical ? Des références visuelles sont-elles nécessaires pour une approche phénoménologique ou ne sont-elles que des outils pédagogiques utilisés par Husserl ou Heidegger ? L'une des explications visuelles les plus célèbres de Husserl concerne l'animal mythique Pégase, comme exemple d'intentionnalité de quelque chose de fictif. Pouvons-nous imaginer un équivalent sonore à cet exemple ? À quoi ressemblerait un son que nous imaginons, mais dont nous savons qu'il est irréel ? Bien que Pégase puisse être représenté visuellement, dans notre esprit ou par une illustration, aucune analogie ne permet de rendre « réel » un son que nous savons inventé. Et si nous lisons Heidegger, nous constatons que la vue est de plus en plus considérée comme l'élément principal de notre perception. Peut-on imaginer un équivalent sonore (ou explicitement musical) à la description que fait Heidegger de la clairière par rapport à son idée de la vérité ? La négation dans le mot grec désignant la vérité, *alètheia* (*a-* = négation, *lèthè* = oubli), trouve une signification visuelle dans *l'absence* d'arbres de la clairière. Le « dévoilement » que dénote *alètheia* devient une forme idiosyncratique de découverte. Il est cependant difficile de l'imaginer en termes musicaux. Le silence peut être interprété comme une négation du son (et vice versa) ; il en est de même des contrastes marqués dans le matériau musical. Mais comprendre ce concept heideggérien à partir du seul son n'est pas chose aisée. Il est pertinent de noter que lorsque Heidegger discute de plusieurs formes d'art différentes – la poésie, l'architecture et l'art visuel (notamment *Les Souliers* de van Gogh) – dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, les exemples musicaux sont absents. Ce sont ces obstacles visuels qu'il nous faut surmonter pour poser les bases de nos analyses.

Un deuxième problème se pose : une analyse phénoménologique de la musique relève nécessairement d'une entreprise artificielle. Il n'y a pas et ne peut pas y avoir de méthode objective compte tenu des différences de perception à la réécoute d'une œuvre. Chaque écoute transformera

plus ou moins notre compréhension d'une œuvre choisie. Nous ne devons pas non plus ignorer le rôle de l'interprétation. Quel que soit le degré d'explicitation de chaque paramètre musical dans une partition, toutes les interprétations et tous les enregistrements représentent une œuvre « différente ». C'est pourquoi, même si nous avons consulté plusieurs enregistrements de chaque œuvre pour ce mémoire, nos analyses reposeront principalement sur un seul enregistrement². Une troisième question connexe concerne le rôle de la partition. Comment prendre en compte ses intentions ? Si l'écart entre partition et écoute provoque des contradictions insurmontables (en dehors des erreurs musicales techniques, comme les erreurs d'orchestration), qu'est-ce que cela nous apprend sur le plan analytique ?

Le troisième problème (et peut-être le plus important) que nous devons reconnaître, avant de poursuivre notre analyse, est la tâche impossible de créer un véritable lien entre réduction phénoménologique et œuvre musicale. Dès lors que la réduction phénoménologique est un processus qui vient de nous, sa subjectivité se situe en dehors de l'œuvre analysée. De plus, il n'existe aucun moyen objectif de déterminer dans quelle mesure la réduction phénoménologique a « réussi ». Ce problème sera néanmoins abordé en relation avec les écrits des compositeurs retenus (Grisey et Feldman), qui tiendront une place de choix à côté de nos méthodes explicitement phénoménologiques.

Quelques-uns de ces problèmes trouvent des solutions partielles chez d'autres phénoménologues³. Bien qu'il soit encore loin d'une phénoménologie de la musique contemporaine, Günther Anders, un élève de Heidegger dans les années 1920, est capable d'écrire sur la musique d'une manière beaucoup moins abstraite que Husserl. Anders explique que la musique

² Gérard GRISEY, *Talea, Prologue, Anubis, Nout, Jour, Contre-jour*, Ensemble l'itinéraire, Mark Forster (direction), CD Accord 201952, 1993. Morton FELDMAN, *For Bunita Marcus*, Aki Takahashi (piano), CD mode 314, 2019.

³ F. Joseph Smith affirme dans « Vers une phénoménologie du son » qu'il existe dans la phénoménologie une compréhension implicite de la voix. Smith prétend que la voix, chez Husserl et Heidegger, demeure latente dans leurs analogies visuelles. Il explique que « ce sens allemand de *Vernunft* tend vers une compréhension ontologico-existentielle du *logos* comme musical, c'est-à-dire comme participation musicale au monde » [Smith 336]. Si l'idée de la voix comme *logos* nous éloigne de la musique proprement dite, la révélation est étonnante.

impressionniste réussit à rapporter l'écoute au « maintenant ». Même si la citation qui suit témoigne d'une résistance, au niveau perceptif, à la musique non directionnelle – où la direction correspond plus ou moins à la grammaire tonale –, l'idée de mettre en place un mode d'écoute à partir du matériau musical a retenu notre attention.

Conformément à sa nature, l'attention ne se porte pas vers ce qui est donné « maintenant », elle est tendue vers ce qui vient. Or lorsqu'on écoute de la musique impressionniste, on n'est pas tendu vers ce qui vient (au sens intentionnel comme au sens affectif) – et c'est significatif –, car les « maintenant » qui la constituent ne sont pas les moments d'un drame, possèdent chacun une unité d'action. [Anders 2007, 41]

Et Anders d'ajouter :

D'un côté, la musique impressionniste requiert par essence une attitude passive, dénuée de toute tension ; de l'autre, elle doit néanmoins être écoutée avec attention. Quelle solution peut-on apporter à ce problème ? [Id.]

Cette question et d'autres semblables traverseront nos analyses de *For Bunita Marcus*.

Une analyse requiert certains outils et implique certaines attentes en termes de rigueur. Il ne suffit pas de se fier uniquement à la nature descriptive de la phénoménologie. Nous l'avons dit, la musique que nous analyserons est une musique à *l'intérêt perceptif* déclaré. Il ne s'agira pas d'un jugement, mais d'une description étayée par le discours des compositeurs. Les analyses seront construites à partir d'un vocabulaire hybride, d'origine phénoménologique, principalement husserlienne, mais empruntant aussi aux écrits de Grisey et de Feldman. Dans leurs écrits comme dans leur musique, ces compositeurs exposent des idées très différentes du temps et de la perception musicaux. Ni l'un ni l'autre ne traitent explicitement de phénoménologie⁴, mais ils rendent l'idée de perception indissociable de leur pensée musicale. Dans « *Tempus ex machina* », Grisey réfléchit sur le temps musical. Selon lui, plusieurs échelles de temps coexistent dans la musique (le squelette du temps, la chair du temps et la peau du temps). C'est pourquoi un aspect fondamental de l'analyse de son œuvre pour ensemble *Talea* portera sur la manière dont ces structures temporelles y sont présentes. Un problème curieux que nous rencontrons chez Feldman est sa dépendance, tout au long de sa carrière,

⁴ Grisey utilise le mot, mais emploie davantage celui de *phénomène* au sens courant.

à l'inspiration visuelle, associée à une intention déclarée d'aller au-delà de l'analogie⁵. Par conséquent, quand Feldman parle de « surface » en relation avec la peinture et avec sa propre musique, ce n'est pas une façon de démontrer qu'il a traduit une métaphore visuelle en musique, mais plutôt qu'il l'a *manifestée* en musique. La surface est donc un concept essentiel pour Feldman, qui existe à la fois dans les arts visuels et dans la musique, mais qui n'appartient pas strictement aux premiers. Dans le cadre d'une analyse phénoménologique, nous ne devons pas oublier la primauté de l'écoute. Les modèles temporels de Grisey et les concepts de Feldman nous serviront de guides, mais nous œuvrerons en phénoménologue. C'est-à-dire que la nature descriptive de la phénoménologie prévaudra, et les écrits de Grisey et de Feldman fonctionneront comme des outils pour mieux comprendre leurs œuvres. Ce sont des compositeurs qui ont réfléchi en profondeur à la manière dont nous écoutons et qui ont développé des spéculations extrêmement différentes. Le but de ce mémoire n'est pas de résoudre ou de synthétiser les différences de ces deux compositeurs, mais plutôt de synthétiser une méthode phénoménologique d'analyse avec ces deux pièces comme exemples.

⁵ De *Kooning* (1963), *Rothko Chapel* (1971) ou *For Philip Guston* (1984), par exemple.

Concepts clés des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*

Avant de pouvoir tenter une quelconque synthèse de la pensée musicale et phénoménologique, nous devons définir plusieurs des concepts les plus fondamentaux de Husserl, qui seront essentiels au travail effectué dans la suite de ce mémoire. Cette section n'est pas exhaustive et ne vise pas à définir autre chose que les concepts les plus basiques que nous utiliserons. Tous les développements et ajouts à ces concepts se feront dans les sections où une analyse phénoménologique est effectuée.

Tout d'abord, le concept *d'intentionnalité* : pour un phénoménologue, toute conscience est « conscience de quelque chose ». L'intentionnalité est une structure constitutive de la conscience et non une relation intra-objective, c'est-à-dire que l'intentionnalité est un processus cognitif, donc intime. La conscience est toujours intentionnée vers quelque chose, que ce soit une mélodie entendue au concert, l'image d'une créature imaginaire, ou n'importe quel exemple qui requiert ou non une réalité perceptuelle en dehors de l'intentionnalité.

L'*impression originnaire* est une conscience « saisie dans un changement continu » [Husserl 1964, 43]. Plus précisément, c'est le début de notre intention vers « un objet qui dure ».

La *réretention* ou le *souvenir primaire* est la suite, la conséquence de l'impression originnaire. « Nous caractérisons le souvenir primaire, ou réretention, par une queue de comète, qui s'accroche à la perception du moment » [Husserl 1964, 50].

Le *ressouvenir* ou le *souvenir secondaire* se différencie de ce qui précède par sa propriété d'indépendance : le ressouvenir peut surgir à n'importe quel moment *après* l'impression originnaire.

La *protention* est une conscience non indépendante intentionnée vers l'avenir. *Non indépendante* signifie que la protention est un élément constitutif d'une impression originnaire donnée.

Ce qui précède n'est qu'une introduction à quelques-uns des concepts clés qui seront développés et précisés au fil de ce mémoire. L'expansion de tous les concepts husserliens susmentionnés sera dorénavant liée à des exemples musicaux.

Choix des compositeurs

Nous devons maintenant clarifier notre choix de compositeurs. Notre but n'est pas de faire rentrer Husserl dans leurs écrits, de la façon dont les scolastiques du Moyen Âge ont essayé de trouver anachroniquement la pensée chrétienne chez les Grecs. Nous ne voulons pas imposer Husserl dans un sens idéologique, mais utiliser sa pensée avec les compositeurs que nous avons retenus. Si, nous l'avons dit, Gérard Grisey et Morton Feldman seront nos références, plusieurs compositeurs éminents du xx^e siècle ont réagi – à des degrés divers – à la pensée de Husserl et à ses applications potentielles à la musique et à l'analyse musicale. Le plus célèbre est Pierre Schaeffer (1910-1995), qui ne sera pas analysé dans ce mémoire. Bien que Schaeffer ait déjà été largement discuté en relation avec la phénoménologie, la raison de son exclusion n'est pas simplement le souhait de l'auteur d'éviter une redondance : le type d'analyse requis pour ce projet exclut toute approche qui pourrait s'inscrire sous une autre étiquette que celle de la musique « pure ». Nous entendons par là uniquement une musique qui se réfère à autre chose que le son abstrait en soi. C'est-à-dire une musique qui ne se réfère à rien. Cela élimine l'inclusion possible de toute pièce comportant un texte intelligible, un programme⁶ ou tout élément de théâtralité. Dans le cas de Schaeffer, il s'agit de la recontextualisation des sons « non musicaux » et du projet en général de la *musique concrète*. Schaeffer lui-même souligne la nécessité d'une approche idiomatique d'une phénoménologie de la musique. Selon ses propres termes :

Remarquons à tout le moins qu'un vide existe entre l'acoustique et la musique proprement dite, et qu'il faut le remplir par une science décrivant les sons, jointe à un art de les entendre. [Schaeffer, 31]

Bien qu'une « science descriptive » puisse être adéquatement husserlienne, ce n'est pas la théorisation de Schaeffer qui est importante, mais plutôt Husserl lui-même. En outre, Makis Solomos nous dit que « Schaeffer n'est pas un universitaire et n'éprouve pas le besoin d'étayer systématiquement ses idées par des références ou citations précises » [Solomos, 56]. La tâche de systématiser la pensée de Husserl dans l'œuvre de Schaeffer sort du cadre de ce projet et est en

⁶ L'une des œuvres sélectionnées, *Talea* de Grisey, comporte des notes explicatives, mais il ne faut pas les confondre avec un « programme » au sens narratif du terme.

contradiction avec nos objectifs déclarés de partir de Husserl lui-même pour analyser des exemples de musique « pure ».

Emmanuel Nunes (1941-2012) nous donne l'exemple d'un compositeur qui aurait pu être choisi pour ce projet, mais que nous avons écarté pour des raisons purement pratiques. Étant donné que plusieurs de ses œuvres majeures impliquent soit des ensembles spatialisés, soit de l'électronique, soit une combinaison des deux – notamment *Quodlibet* (1990-1991) et *Lichtung I-III* (1988-2007) –, une autre complication se présente. Il n'y a rien dans le paramètre de la spatialisation comme élément musical qui nous éloigne d'une approche phénoménologique, mais l'auteur n'a malheureusement pas eu l'occasion d'entendre ses œuvres en concert, c'est-à-dire dans leur forme spatialisée prévue, sans compter le problème de la nécessité de plusieurs écoutes pour un projet comme celui-ci. Cependant, Nunes, qui a écrit intelligemment sur Husserl, développe plusieurs concepts des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Nunes problématise plusieurs questions/difficultés pour un compositeur qui s'intéresse à la phénoménologie : l'« interdisciplinarité » de son projet (un compositeur dans le rôle d'un philosophe), la catégorisation de différents types d'auditeurs (et donc une complexification de toute procédure phénoménologique), et de manière significative, la nécessité d'une certaine précision conceptuelle en procédant selon les lignes de Husserl :

La méthode husserlienne, en ce qu'elle a, à la fois, de scrutation de données primordiales de la perception du Temps, et d'inévitabilité d'un Absolu temporel pris comme « anti-matière » de cette même scrutation, devient, selon mes propres convictions, absolument incompatible avec toute sorte de flou conceptuel. Même l'incertitude n'est pas obligatoirement floue. [Nunes, 4]

En accord total avec le besoin d'exactitude conceptuelle de Nunes, nous intégrerons la pensée de Husserl non pas comme un accessoire philosophique, mais comme le matériau constitutif de l'analyse. Ce qui pourrait être considéré superficiellement comme une contradiction dans le fait de penser « hors » du temps, ou de manière non linéaire, ne doit pas devenir une excuse pour l'imprécision. Cependant, pour les raisons pratiques susmentionnées, la musique de Nunes ne jouera aucun rôle dans cet essai, bien que sa pensée et sa musique soient mûres pour une étude future dans la lignée de ce projet.

En nous éloignant de Husserl, penchons-nous maintenant sur le compositeur expérimental américain James Tenney (1934-2006), dont l'approche peut être qualifiée de « pré-phénoménologique ». Nous entendons par là une approche théorique qui commence par des questions similaires à celle du phénoménologue, mais qui diverge rapidement et de manière significative de toute méthode qui pourrait être considérée comme husserlienne *stricto sensu*.

Dans son texte de 1961 « Meta-Hodos: A Phenomenology of Twentieth-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form », il n'y a aucune mention de la phénoménologie en dehors du titre, mais plutôt une méthode construite à partir de la psychologie de la *Gestalt* et de plusieurs termes de l'invention de Tenney, tels que *clang*⁷, qu'il considère comme « une excroissance de l'objet sonore de Schaeffer, mais dirigé vers l'événement perceptif lui-même plutôt que vers la source acoustique de cet événement » [Tenney, 35]. Bien que cela puisse sembler être une clarification résolument phénoménologique, le rôle des « événements perceptifs » dans la musique de Tenney prend un caractère beaucoup trop banal (selon l'opinion de cet auteur) pour être fertile dans le cadre d'une analyse phénoménologique. Ceci sera expliqué à l'aide de deux exemples rapides. Dans *Critical Band* (1988), la structure est sans ambiguïté, une progression de A→B, où le seul développement musical (en ignorant tout sens historique du mot) est l'élargissement de la « bande » titulaire, démontrant le principe acoustique décrit dans les notes d'exécution. La pièce *Koan: Having Never Written a Note for Percussion* (1971) suit une procédure tout aussi didactique dans laquelle la forme (ici A→B→A) n'est rien de plus qu'un *crescendo* et *decrescendo* prolongé, le plus souvent exécuté sur un tam-tam. Dans chacune de ces deux pièces, l'intégralité de l'intérêt musical réside dans le déroulement d'un processus perceptivement simple. Ces œuvres existent au seuil de la musique et de la simple réalisation d'une expérience acoustique ou d'un concept non musical. Il ne s'agit pas d'une réponse

⁷ « À la place de “son”, “configuration sonore” ou “idée musicale”... je propose que le mot *clang* soit compris comme désignant tout son de configuration sonore perçu comme une unité musicale primaire – une *Gestalt* auditive singulière » [Tenney, 33].

réactionnelle à une certaine esthétique musicale expérimentale, mais plutôt d'une clarification des exigences relatives à « l'intérêt perceptif » pour ce mémoire.

Un dernier compositeur que nous devons considérer est Salvatore Sciarrino (né en 1947), dont les œuvres ont déjà été discutées par d'autres dans le contexte de la phénoménologie. Notre motivation est double : la théâtralité de ses œuvres s'oppose à la nécessité susmentionnée d'une musique « pure » pour ce projet et ses propres techniques « perceptives » de composition sont plus proches d'une approche de la perception par la psychologie de la *Gestalt* que d'une étude phénoménologique de celle-ci. En dehors des exemples évidents de ses opéras, nous entendons par théâtralité l'utilisation de pastiches, de textes et d'éléments narratifs que l'on retrouve dans des œuvres telles que *Efebo con radio* (1981) et *Infinito Nero* (1998). Le rôle de ces éléments est suffisamment important pour ne pas les considérer comme de la musique « pure ». Deuxièmement, par techniques « perceptives » de Sciarrino, nous entendons celles décrites dans *La Notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino* de Grazia Giacco. Le rôle de plusieurs termes compositionnels et analytiques y est expliqué : « l'accumulation et la multiplication, le *little-bang*, la forme à fenêtres ne sont pas seulement des figures perceptibles, mais représentent des modalités d'organisations propres à notre manière de percevoir, à notre physiologie – donc des structures perceptives » [Giacco, 58]. Le problème présenté ici pour notre analyse est très subtil : dans chaque cas, ces termes analytiques (même lorsqu'ils sont utilisés en composition) fonctionnent davantage comme des moyens de comprendre la structure d'une pièce que d'aborder l'expérience d'écoute de manière descriptive, c'est-à-dire phénoménologique. En ce sens, Sciarrino s'intéresse à ce qui rend une œuvre perceptivement intéressante, mais sa théorie touche moins à l'expérience de la perception elle-même. Ses techniques déclarent la primauté de l'intérêt perceptif comme objectif de la composition musicale, mais dans la pratique, elles s'éloignent de la perception comme élément constitutif d'une phénoménologie de la musique. En d'autres termes, l'approche compositionnelle est l'approche analytique. Ce que nous percevons est ce que nous étions censés percevoir. Une analyse de Sciarrino ne serait pas ici une analyse phénoménologique, mais une mise en correspondance isomorphe de ses techniques avec

le schéma formel d'une de ses pièces. L'idée sciarrinnienne de figure exclut une approche strictement phénoménologique en imposant la notion théâtrale, propre à Sciarrino, d'une expérience d'écoute musicale. La possibilité d'une analyse phénoménologique de sa musique exige une approche plus complexe, loin de l'intérêt de cet essai pour la musique « pure ».

Si d'autres compositeurs auraient certainement pu être considérés dans les trois catégories susmentionnées, à savoir 1) des idées explicitement husserliennes (Schaeffer/Nunes), 2) une théorisation pré-phénoménologique (Tenney), ou 3) une préoccupation pour la primauté de la perception musicale (Sciarrino), nous devons maintenant aborder les compositeurs que nous avons choisis pour ce projet : Gérard Grisey et Morton Feldman.

Gérard Grisey et *Talea*

Introduction – Écrits

Je pressens cependant qu'il existe quelque part dans notre perception une limite, un degré zéro en deçà duquel il est impossible de transgresser sans sombrer dans l'absurde. C'est de ce seuil que je parle ; c'est à partir de ce seuil que devrait s'organiser tout musique. [Grisey, « Devenir du son », 30]

Gérard Grisey est le premier des deux compositeurs dont les écrits et la musique seront analysés ici. L'essai théorique le plus important de Grisey est « *Tempus ex machina* : réflexions d'un compositeur sur le temps musical »⁸, qui constituera le pilier de notre compréhension de sa pensée. Dans cet essai, Grisey propose un modèle basé sur les différentes échelles temporelles de la perception humaine. Il introduit les trois idées suivantes : le squelette du temps, la chair du temps et la peau du temps. Malheureusement, plus l'échelle sur laquelle Grisey se focalise est petite (c'est-à-dire la peau du temps), plus sa propre terminologie est floue. Plusieurs autres idées seront étudiées, telles que les pensées de Grisey sur « l'objet et le processus », et de manière significative, les concepts de « préaudibilité » et de « différence ».

Le nœud de la théorie de Grisey est que le temps musical doit être entendu, organisé et conceptualisé à de multiples échelles de temps. Commençons par le « squelette du temps ». Grisey explique :

Par squelette du temps, nous entendons le découpage temporel qu'opère le compositeur pour mettre en forme les sons. Sans aucune immédiateté pour la perception, tout au plus devinée sous la « chair du temps », cette infrastructure reste cependant le lieu de prédilection des compositeurs du xx^e siècle, sans doute parce que dans sa relative simplicité, elle nous donne l'illusion de l'efficacité opératoire. [Grisey, « *Tempus ex machina* », 57]

C'est l'échelle « macro » de la musique, celle qui concerne les divisions ou les sections formelles d'une pièce. Cependant, plusieurs problèmes se posent bientôt et seront concrétisés par des exemples musicaux en temps voulu. Le premier et le plus grand de ces problèmes est le suivant : Grisey alterne

⁸ Écrit en 1980, publié pour la première fois en 1982 (en allemand), révisé en 1987 (pour la publication en anglais). À peu près contemporain de *Talea* (1985-1986).

sans cesse entre des concepts théoriques liés à la perception musicale et une terminologie qu'il affirme être « sans aucune immédiateté pour la perception ». Nous devons comprendre cela plus clairement. Le squelette du temps se situe quelque part entre un concept abstrait et une réalité perceptive. En tant que concept abstrait (signifiant ici *non perceptible*), nous pouvons comprendre ce squelette simplement comme une *méthode* d'organisation musicale. Grisey critique explicitement cet élément « squelettique » dans le formalisme de Stockhausen : « Les *tempi* [de *Gruppen*] ont une grande importance structurelle. Qui les perçoit ? » [Grisey, « *Tempus ex machina* », 60]. Quelles sont alors les conditions nécessaires à un squelette perceptif qui nous permettra de transcender « l'illusion de l'efficacité opératoire » pour une véritable efficacité opérationnelle⁹ ?

Chez Grisey, la préoccupation première de cette pensée macro-structurale est basée sur notre perception des durées. Cependant, la durée doit être comprise dans un sens plus large : « Par durée les musiciens ont trop souvent entendu une acception limitative telle que : expression rythmée d'un transitoire d'attaque » [Grisey, « *Tempus ex machina* », 63]. Pour Grisey, la durée prend une plus grande importance : « Les sommets de courbes dynamiques, les changements de timbre, de grain et de vibrato, ou plus largement la forme même d'une séquence ou d'un son constituent autant de matériaux que l'on peut rythmer. » C'est dans ce sens large que nous devons interpréter les « catégories » suivantes [Grisey, « *Tempus ex machina* », 63] :

a. <i>Périodique</i>	prévisibilité maximum	ORDRE ↓ DÉSORDRE
b. <i>Dynamique-Continu</i> - accélération continue - décélération continue	prévisibilité moyenne	
c. <i>Dynamique-Discontinu</i> - accélération ou décélération par palier ou par élision - accélération ou décélération statistique	prévisibilité faible	
d. <i>Statique</i> - répartition totalement imprévisible des durées (discontinuité maximum)	prévisibilité nulle	
e. <i>Lisse</i> - silence rythmique		

⁹ Pris ici dans le sens d'un « squelette » perceptible.

En introduisant le concept de prévisibilité, Grisey commence à opérer en termes psychologiques et semble dépasser la question de la perception musicale. En d'autres termes, la « prévisibilité » est un concept plus étroitement lié à la compréhension qu'à l'écoute. Nous pouvons prévoir ce qu'il adviendra d'un processus musical, mais ce tableau n'aborde pas ce qui, pour Grisey, constitue cette perception musicale. Logiquement, ce qui est « prévisible » dépend de sa progression de l'ordre au désordre, mais un certain développement reste à réaliser. N'y voyons pas un défaut, mais un simple préambule à ce qui suit : « [Passons] à la “chair du temps” lorsque les sons, comme des cellules vivantes, viendront charger et envelopper le squelette temporel de leur densité et de leur complexité » [Grisey, « *Tempus ex machina* », 75].

La chair du temps est le non-dit de la composition musicale : c'est à son propos que nous entendons des phrases du genre : « Le reste est l'affaire des musiciens », « Ceci ne s'apprend pas » ou bien « C'est une affaire d'intuition. » [Grisey, « *Tempus ex machina* », 75]

Si le squelette du temps concerne la construction (perceptible ou non), la chair du temps concerne plus directement la matière. Bien que commençant encore une fois de manière assez abstraite, Grisey utilisera la chair du temps pour redéfinir la prévisibilité comme préaudibilité. Ceci est plus significatif qu'une simple traduction d'un concept du plan visuel au plan auditif.

En incluant non seulement le son mais, plus encore, les différences perçues *entre* les sons, le véritable matériau du compositeur devient le degré de prévisibilité, mieux *le degré de préaudibilité*. Or, agir sur le degré de préaudibilité revient à composer directement le temps musical, c'est-à-dire le temps perceptible, non le temps chronométrique. [Grisey, « *Tempus ex machina* », 76]

La préaudibilité – que nous développerons avec l'idée de *protention* de Husserl – est pour Grisey qualifiée par la *différence*. Dans un essai précédent, Grisey écrit que « *la différence ou l'absence de différence qualifie toute perception* » [Grisey, « Devenir du son », 29]. Après tout, la *différence* est l'élément qui manque dans le tableau de Grisey. De même que la périodicité est un principe d'organisation que Grisey associe à l'ordre, et que l'organisation statistique et le temps « lisse » (sans durées perceptibles) sont associés au désordre, la différence est l'élément qui rend possible ces catégorisations. En ce sens, la différence est le matériau de la chair du temps. Mais comment utiliser

la différence pour « agir sur le degré de préaudibilité » ? Il faut encore préciser que la préaudibilité est restée conceptuelle et non perceptive. Or, la différence est l'élément qui suscite la perception, qui nous invite à écouter. La préaudibilité est donc la conséquence phénoménologique de la différence (le matériau de la musique), par laquelle les conditions auditives ont été créées.

Avant de passer à la peau du temps, Grisey introduit une certaine logique de composition qui clarifie davantage la préaudibilité, même si ce n'est que de manière oblique. La préaudibilité, bien que déclenchée par la différence, exige encore une certaine contradiction, en ce sens que la différence doit nous préparer à entendre ce qui n'est pas « différent » par nature (après tout, on ne peut pas prévoir l'imprévu). Quand Grisey écrit que « *objet et processus sont analogues. L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté* » [Grisey, « *Tempus ex machina* », 84], nous sommes mieux préparés à comprendre la préaudibilité par rapport à sa musique. Pour Grisey, le processus rend perceptible ce que « la rapidité de l'objet » nous cache, à savoir « son dynamisme interne ». Il faut souligner la différence entre cette contraction/dilatation « au sens propre » et ce que Grisey appelle ailleurs *le temps contracté* et *le temps dilaté*. Le temps contracté et le temps dilaté ne sont pas des réalités perceptives et n'ont pas de signification phénoménologique : nous ne devons comprendre ces termes qu'en tant qu'analogies¹⁰. Pourtant, l'interrelation entre l'objet et le processus est une autre affaire : ce n'est pas le temps qui se contracte ou se dilate, ni notre perception de celui-ci, mais plutôt le temps qui se déroule continuellement de manière linéaire, et dans lequel la relation objet/processus est démontrée par le compositeur. Nous devons rigoureusement distinguer les « analogies corporelles » de Grisey – facilement comprises comme existant « hors du temps » – de ses analogies qui proposent vaguement une « réalité alternative » des structures du temps.

¹⁰ Pour cette raison, il n'y a pas de discussion sur les trois types de temps de Grisey dans les notes de *Vortex Temporum*, « celui des hommes (temps du langage et de la respiration), celui des baleines (temps spectral des rythmes du sommeil) et celui des oiseaux ou des insectes (temps contracté à l'extrême ou s'estompe les contours) » [Grisey, 159]

Lorsque Grisey passe à la peau du temps, celle-ci nous est expliquée moins comme une méthode d'organisation, que comme une problématique de ce que pourrait être cette échelle temporelle plus petite :

Comment l'auditeur organise-t-il et structure-t-il la complexité d'un phénomène sonore ? Comment sa mémoire sélectionne-t-elle ce qu'il perçoit ? Quel rôle jouent sa culture et son éducation musicale dans ce choix ? Dans quel temps vit et respire cet auditeur ? ... Avec la peau du temps, nous entrons dans un domaine où le compositeur constate plus qu'il n'agit. [Grisey, « *Tempus ex machina* », 85]

Toutes ces questions sont importantes. La plus importante pourrait être : comment la peau du temps révèle-t-elle l'interrelation des différentes échelles temporelles de Grisey ? Bien que les trois échelles temporelles soient systématiquement perçues simultanément – suivant l'idée de Husserl du « maintenant » de notre perception – la peau du temps a un rôle apparemment plus immédiat à jouer. Il existe un maintenant *renouvelé* qui correspond plus facilement à la peau du temps. Cependant, il est sage de la part de Grisey de remarquer que « le compositeur constate plus qu'il n'agit ». La peau du temps doit être comprise dans son contexte, c'est-à-dire avec les deux autres échelles temporelles, et surtout, avec le matériau musical lui-même.

Avant d'aborder nos premiers exemples musicaux, soulignons plusieurs questions que nous devons garder à l'esprit. La directionnalité peut-elle exister sur plusieurs échelles perceptibles simultanément ? Peut-on définir la directionnalité sur différentes échelles ?

Pour terminer, nous devons présenter l'une des critiques de Grisey l'interroger : quel rôle ses condamnations de la pensée des générations précédentes jouent-elles sur sa propre pensée musicale ?¹¹ Il rejette les durées rétrogradables et non rétrogradables (Messiaen) et les durées symétriques et asymétriques (Boulez), comme une « vision statique et spatiale du temps... une

¹¹ À plusieurs reprises, Grisey critique « nos aînés », principalement Olivier Messiaen et Pierre Boulez. À propos de ce dernier, Grisey déforme la notion de « temps strié » de Boulez en la qualifiant de « temps pulsé », un concept connexe, mais moins important dans la pensée de Boulez. « La notion de temps lisse et de temps pulsé décrite par Pierre Boulez est une invention de chef d'orchestre dénuée de sens sur le plan strictement phénoménologique » [Grisey, 60]. Mais Boulez écrit : « Dans le temps pulsé, les structures de la durée se referont au temps chronométrique en fonction d'un repérage, d'un *balisage* – pourrait-on dire – régulier ou irrégulier, mais systématique : la pulsation » [Boulez, 99]. Que ce concept soit ou non « dénué de sens sur le plan strictement phénoménologique » est donc une question de matériau musical et non de concept.

abstraction pure, une méthode de composition qui n'a aucune réalité au niveau de la perception immédiate » [Grisey, « Devenir du son », 32]. Nous devons continuellement nous demander : en quoi le formalisme de Grisey est-il différent ? Il confond une musique qui se veut perceptible (la sienne), avec une musique qui a d'autres objectifs structurels (Messiaen, Boulez). L'intérêt principal pour l'avenir est cette tension dans la musique de Grisey : ce qu'il *veut* perceptible, et ce qui *est* perceptible.

Introduction – *Talea*

Passons maintenant aux prémices de notre analyse, en commençant par une explication du matériau et de la structure de *Talea*¹² de Grisey (1985-1986), pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, et piano. Cette section n'est qu'un résumé des éléments de base de la composition de la pièce. Grisey écrit dans ses notes d'exécution :

Talea, en latin, signifie coupure. Dans la musique médiévale, ce terme désigne une structure rythmique répétée sur laquelle se greffe une configuration de hauteurs également répétée, coïncidant ou non avec la première et que l'on nomme *color*. Au XX^e siècle, on retrouve cette dissociation entre hauteurs et durées. [Grisey, 151]

Cette « coupure » se manifeste par deux procédés distincts dans la pièce, ou comme l'explique Grisey, en « deux parties enchaînées sans interruption qui énoncent deux aspects ou plus exactement deux angles auditifs d'un phénomène unique » [Grisey, 151]. D'abord, comme les superpositions d'une structure rythmique relativement simple, et ensuite comme les « variations » d'une idée structurelle continuellement élargie. En somme, ces « deux angles auditifs » sont les manifestations moins d'un phénomène auditif que d'un geste musical archétypal : A→B. Ce « mouvement » ou « transition » archétypal prend plusieurs formes saillantes tout au long de la pièce, où A→B signifie attaque → résonance, son → écho, impression → mémoire/attente, ou même idée → idée contrastée. Il serait difficile de surestimer le degré d'imprégnation de ce type de logique dans la partition.

En commençant par la première partie de la pièce, jusqu'au chiffre 20¹³, un seul processus se déroule. Ici, nous avons cinq couches « constituées chacune d'une succession de phases de durées arithmétiquement décroissantes » [Baillet, 177]¹⁴. Ce matériau est analogue à la structure rythmique répétée expliquée dans les notes de programme, et sur laquelle Grisey greffe non pas simplement « une configuration de hauteurs », mais un processus additif complexe de gestes violemment opposés. Baillet décrit cela comme « la convergence de deux éléments fondamentaux opposés selon

¹² Titre complet : *Talea ou la machine et les herbes folles*.

¹³ Jérôme Baillet décrit la première partie comme le début jusqu'à 16, avec 16-20 comme transition. Puisque la transition fonctionne comme une « conclusion » du processus de l'ouverture, je considérerai tout le matériau avant 20 comme faisant partie de la première section.

¹⁴ Voir Tableau G1 (p. 52).

des qualités « archétypales » [Baillet, 179]. Mais cette convergence est plus complexe qu'une synthèse d'éléments opposés. Ce qui converge, ce sont les structures rythmiques superposées, qui entrent en phase, ou plutôt en périodicité. Il faut cependant préciser que les changements gestuels subissent un autre type de convergence. Considérons le processus additif (ci-dessous, à droite) en utilisant les trois éléments suivants (à gauche) :

a : rapide, <i>fff</i> , durée courte	Voix 1 (piano) : a, b, s – durées en tiers de noire
b : lent, <i>ppp</i> , durée longue	Voix 2 (violoncelle) : a, b, a', s – durées en quarts de noire
s : silence	Voix 3 (clarinette) : a, b, a', b', s – durées en cinquièmes de noire
	Voix 4 (violon) : a, b, a', b', a'', s – durées en sixièmes de noire
	Voix 5 (flûte) : a, b, a', b', a'', b'', s – durées en septièmes de noire

Cette polyphonie s'assure que nous n'entendons qu'une augmentation du changement gestuel et une diminution du temps entre chaque événement. Dans la deuxième partie, l'évolution de ce geste « est inversée (de l'indifférenciation périodique à l'irrégularité contrastée) » [Grisey, « Quelques clefs pour Talea », 1] ou comme l'écrit Baillet « l'antithèse du processus convergent de la première partie » [Baillet, 181].

Les éléments¹⁵ du processus additif de la deuxième partie sont présentés ci-dessous :

- A : piano seul, répétition rythmée d'agrégats graves, avec une note prédominante, temps pulsé ;
- B : tutti, spectre plus ou moins harmonique, ayant précisément cette note comme fondamentale, temps amorphe, sans sentiment pulsatoire.
- A' : *tutti* sauf piano, rythmes bruités, une note répétée prédominante ;
- A' : *tutti* sauf piano, rythmes bruités, une note répétée prédominante ;
- A'' : 1 instrument sauf piano, élément A « troué », quelques rythmes épars, en répétitions légèrement fluctuantes autour d'une note ;
- B'' : piano seul, spectre statique.¹⁶

Grisey poursuit un processus dynamique¹⁷ de A→B jusqu'à A→B→A'→B'→A''→B'' à la fin de la pièce. Tous ces éléments seront détaillés dans la section suivante.

¹⁵ « La deuxième partie est construite par la juxtaposition des deux mêmes éléments a et b, mais qui sont considérablement amplifiés, à la fois dans leurs durées et dans leurs caractéristiques, et qui seront pour cette raison notes en majuscules » [Baillet, 181].

¹⁶ Ces six éléments, tels que définis par Jérôme Baillet à la page 181.

¹⁷ Voir Tableau G2 (p. 53).

Analyse phénoménologique

Maintenant que nous avons une compréhension technique rudimentaire de ce qui se passe dans *Talea*, nous pouvons nous tourner vers nos outils phénoménologiques, en procédant plus ou moins chronologiquement à travers l'œuvre. Les concepts cruciaux des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* se manifestent de manière presque didactique dès les premières minutes. Commençons par « l'impression originaire » de Husserl. Il définit et explique les conséquences temporelles de ce terme :

Le point-source, avec lequel commence la « production » de l'objet qui dure, est une impression originaire. Cette conscience est saisie dans un changement continu : sans cesse le présent de son « en chair et en os » se change en un passé ; sans cesse un présent de son toujours nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent de son, l'impression originaire, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là. [Husserl 1964, 43-44]

En d'autres termes, l'impression originaire est notre perception initiale d'un événement *en temps réel*. Le « changement continu » est cette donnée, cet objet d'intention devenant une intention du passé, car le présent évolue nécessairement vers un nouveau présent. La rétention, bien que destinée au passé, est un processus cognitif propre qui agit dans le présent. Le geste d'ouverture violent de *Talea* est un exemple clair d'un « objet » qui sert sans aucun doute d'impression originaire à tout auditeur. S'il existe d'innombrables pièces aux ouvertures saisissantes (de *l'Eroica* de Beethoven au *Don de Pli selon pli* de Boulez), qui fournissent un exemple clair d'impression originaire, *Talea* possède deux atouts majeurs qui distinguent son geste initial.

Premièrement, le long silence¹⁸ qui a suivi l'attaque, et deuxièmement un manque de « clarté » dans cette attaque initiale.

Par manque de « clarté », nous entendons deux choses : 1) le processus *polyphonique* qui va se dérouler n'a pas encore de réalité perceptive, et 2) les gestes eux-mêmes – des montées d'environ un

¹⁸ Les notes basses soutenues par la troisième pédale du piano produisent effectivement une résonance, mais l'effet perceptif immédiat est celui d'un silence soudain. Le geste du violoncelle qui émerge de ce « silence » sera discuté ci-dessous.

ton – sont obscurcis par un chevauchement d'orchestration (à ne pas confondre avec un doublement d'orchestration). Cette impression originale passe rapidement au passé lorsque l'élément silence/résonance apparaît. Le souvenir de cette attaque nous orientera pour les prochaines minutes (tout au long de la première partie de la pièce). N'oublions pas le rôle « archétypique » de cet objet de type A→B, où ici A est une « attaque » et B est un certain seuil entre silence et résonance. Grisey continuera à exploiter ce schéma facilement reconnaissable, en développant et en compliquant continuellement ce geste. Rappelons les processus additifs par lesquels A B devient A B a', puis A B a' b', et ainsi de suite. L'intérêt perceptif de la première partie de *Talea* réside dans le fait que Grisey complique ce geste entièrement *au niveau perceptif*. Il transforme notre intention relative à cette impression originale dans le matériau lui-même. Cela exige une étude plus approfondie du rôle de la rétention.

« Chaque présent actuel de la conscience est soumis à la loi de la modification... Il en résulte par conséquent un *continuum* interrompu de la rétention » [Husserl 1964, 44]. Ce continuum (qui n'est ici que notre perception soutenue de la pièce au fur et à mesure de son déroulement) conduit naturellement à la deuxième attaque majeure (chiffre 1). Chacune de ces attaques (chiffres 1, 2, 3, etc.) est *fonctionnellement* une rétention simulée de l'impression originale. En d'autres termes, la première attaque revient comme un souvenir. Pourtant, à cette deuxième attaque, plusieurs éléments compliquent déjà ce type d'explication. Comme le remarque judicieusement Baillet : « Le processus chez Grisey est toujours un procédé dynamique » [Baillet, 65]. Deux points principaux doivent être pris en considération. Premièrement, la deuxième attaque n'est pas précisément une mémoire, dans le sens où elle serait une répétition du matériau déjà entendu, mais elle *réitère* plutôt *l'idée* de ce que nous avons déjà entendu. Ce geste est légèrement plus long dans toutes les voix et descend d'environ un triton dans chaque voix, ce qui entraîne une résonance orchestrée (c'est-à-dire plus que la simple résonance du piano). La deuxième complication est que cette fois, Grisey écrit une anacrouse dans la partie de violoncelle, menant à cette attaque.

En résumé, ce qui se passe dans les deux premières attaques est : $A \rightarrow B$ suivi de $(a)A \rightarrow B(r)$ (où un « *a* » minuscule en italique représente l'anacrouse et "r" représente une résonance orchestrée). Grisey *compose* la structure de son geste archétypique et complique ainsi le rôle qu'il joue en tant que souvenir. Husserl nous dit qu'« un son remémoré intuitivement de façon primaire est par principe quelque chose d'autre qu'un son perçu, ou encore, le souvenir primaire (la rétention) d'un son, quelque chose d'autre que la sensation d'un son » [Husserl 1964, 48]. Un son remémoré est différent du son lui-même, mais ici nous avons affaire, bien sûr, à un exemple d'analogie, car la deuxième attaque de *Talea* n'est pas un souvenir que nous construisons nous-mêmes, mais un son réel que nous percevons. Grisey structure la seconde attaque non pas comme une variation au sens classique, mais comme une sorte de distorsion de l'impression originale que l'on appelait ci-dessus une rétention *simulée*. En poursuivant, nous verrons que le processus additif (dynamique) de Grisey nous mène à une complexité de plus en plus grande.

La troisième grande attaque (chiffre 2) synthétise les deux premières, éliminant l'anacrouse, mais prolongeant la résonance. Le geste d'attaque lui-même (ici encore une ascension) continue à se prolonger. La quatrième attaque n'apporte rien de nouveau en dehors de nouvelles variations. Ce n'est qu'à la mesure 28 (après le chiffre 4) que nous avons un événement perceptivement nouveau, et que notre concept d'impression originale/rétention se dissout dans un nouveau processus *perceptif*. La mesure 28 est l'introduction de la « voix 2 » (telle que définie par l'analyse de Baillet). Deux éléments significatifs y sont perceptibles : 1) la convergence ascendant-descendant est la plus contractée jusqu'ici dans la pièce (car elle est perceptible comme un seul geste), et 2) une attaque interrompt la résonance d'une autre.

Jusqu'à présent, l'expansion de l'archétype $A \rightarrow B$ en un geste plus complexe n'a pas encore évolué vers autre chose que le $(a)A \rightarrow B(r)$ susmentionné. Cependant, l'élément « *a* » (anacrouse) revient (toujours dans le violoncelle) pour la deuxième attaque de la deuxième voix. C'est ici que cet élément

commence à prendre un rôle perceptif différent, ce qui nous conduira à une discussion sur *l'attente*, et le terme connexe de Husserl, la *protention*.

Tout souvenir comprend des intentions d'attente, dont la réalisation conduit au présent. Tout processus originairement constitutif est animé de protentions qui constituent à vide l'ad-venant comme tel s'en saisissent, l'amènent à réalisation. [Husserl 1964, 71]

Le souvenir, nous le savons, est une *intention* dans le présent vers des données phénoménologiques du passé, mais évoquer un tel souvenir est une expérience différente dans la mesure où le flux de notre conscience est constitué de données déjà connues/expérimentées. Accepter les attaques répétées de *Talea* comme une forme de souvenir de l'attaque initiale nous oblige à examiner l'inévitabilité perceptive de *l'attente* de la prochaine attaque. La protention est l'acte de projeter dans le futur un savoir acquis. L'utilisation par Grisey de l'anacrouse pour nous mener à l'attaque suivante n'est pas seulement une extension de son geste initial, comme nous l'avons discuté, mais une méthode pour « ouvrir l'oreille » à ce qui va venir. Soyons plus précis : archétype musical, l'anacrouse elle-même impose – une fois liée à un certain geste – à nos facultés de mémoire un souvenir. Mais, on le sait, son utilisation dans la pièce est plus complexe car elle est un exemple de ce que Husserl appelle « les protentions dans le souvenir ». Le flux de notre conscience de notre expérience du passé fonctionne dans le présent comme une attente du futur. Cette idée est développée par Husserl et influe considérablement sur notre analyse de la deuxième partie de *Talea*. Tout d'abord, nous discuterons de la polyphonie des quelques minutes suivantes (chiffres 5-16).

Écoutons Grisey :

Si ce que j'écris est généralement constitué de métamorphoses progressives, ici [dans *Talea*] je cherche les contrastes et les ruptures, mais – et ceci est important – sans que ceux-ci détruisent le sentiment de la continuité qui doit rester le plus fort. En d'autres termes, les processus sont plus complexes, moins prévisibles, quelquefois polyphoniques et souvent morcelés. [Grisey, 241]

Les contrastes et les ruptures sont toujours clairs à l'oreille – les nuances dans la première partie sont le plus souvent extrêmes (*fff* et *ppp*), le plus clairement affichées dans la brutalité du geste A→B dans ses premières itérations. Ce qui mérite maintenant notre attention, c'est la polyphonie. En

l'abondant, nous devons nous écarter brièvement de Husserl. À un certain moment dans l'expérience d'écoute (qui varie nécessairement selon les individus), on passe de la perception de la structure attaque-résonance à la perception de « mélodies » de plus en plus continues. Sur un plan purement technique, cela est réalisé – comme le démontrent les diagrammes de Baillet – en augmentant le taux d'attaques et en augmentant le rapport matériau/silence entre chaque attaque. Cependant, cela est perçu, tel que conçu par Grisey, sans « détruire le sentiment de continuité ». Que pouvons-nous en dire sur le plan perceptif ? Pour cela, il est utile de revenir aux écrits du compositeur. L'intérêt premier de ce passage (chiffres 5-16) ne peut pas être facilement défini ou même conçu selon les structures temporelles de Grisey. La raison en est que des attaques constamment variées sont superposées, c'est-à-dire polyphoniques, et donc que les « squelettes » des voix 1-5 sont tous différents. Comme on le sait, ils suivent la même structure, de durées arithmétiquement décroissantes, mais le sujet ici est que la polyphonie pose un problème non pris en compte dans la théorie de Grisey. Entendons-nous cinq « squelettes » du temps ? Est-on censé le faire ? Lorsque la « chair » du temps se superpose à la « chair » du temps à une échelle temporelle différente, qu'entendons-nous ? Laquelle entendons-nous ? Un compte rendu perceptif de ce matériau nous oblige à nous tourner ailleurs.

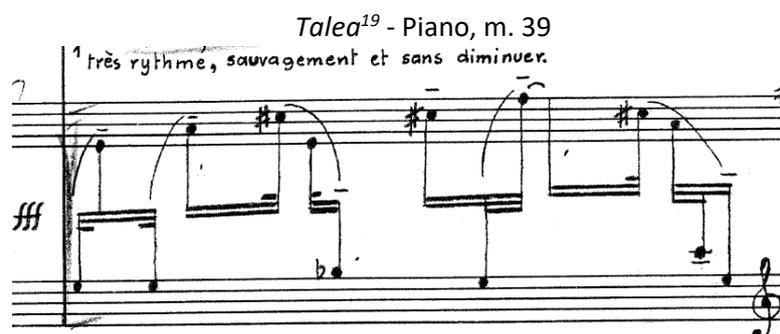
Sur cette polyphonie, nous pouvons parler moins objectivement (car chaque auditeur perçoit différemment), mais pas moins rigoureusement. Ce qui est stable sur le plan perceptif à travers tout niveau de complexité musicale impliquant la répétition/variation, c'est ce que Husserl appelle la « conservation de l'intention objective dans la modification rétentionnelle ». Il explique qu'« il arrive souvent, alors que la rétention du tout juste passé est encore vivante, qu'en surgit une image reproductrice : mais naturellement une image de ce passé tel qu'il était donné dans l'instant présent » [Husserl 1964, 81]. Nous prendrons ici « une image reproductrice » dans le même sens que les rétentions « simulées » déjà évoquées. C'est-à-dire que la densité polyphonique *impose* une mémoire (image reproductrice) à un taux croissant. Husserl ajoute :

C'est un fait général, et fondamentalement essentiel, que chaque maintenant, tout en sombrant dans le passé, conserve son identité rigoureuse. En termes

phénoménologiques : la conscience du maintenant qui se constitue sur la base de la matière A, se transforme continûment en une conscience de passé, tandis qu'une conscience de maintenant toujours nouvelle s'édifie simultanément. [Husserl 1964, 82]

Ce qui se passe alors dans ce passage polyphonique spécifique, c'est une dissonance cognitive entre le souvenir « objectif » d'un objet, et les apparitions constantes d'un objet légèrement altéré. « L'identité rigoureuse » est toujours présente, mais sans cesse remise en question par les variations que Grisey fait apparaître avec une densité temporelle croissante. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'un concept husserlien *trouvé* dans la musique, mais plutôt *contrarié* par la musique, et c'est précisément ce qui lui donne son intérêt. L'analogie des vues de Husserl sur les structures de notre conscience s'applique didactiquement aux premiers gestes, mais la complexité de la musique de Grisey remet en question une approche aussi simple.

Tout ce qui a été dit jusqu'ici n'a concerné que ce geste initial archétypique. N'oublions pas que Grisey a écrit : « *La différence ou l'absence de différence qualifie toute perception.* » La signification musicale et phénoménologique est précisément le moment où Grisey « brise » son processus, ou plutôt, prend une décision intuitive en dehors de lui. Selon Jean-Marc Chauvel : « Il y a chez Grisey une conscience particulièrement aiguë de la nécessité pour l'œuvre de suivre sa propre logique, comme si le compositeur ne pouvait définir que quelques points d'ancrage entre lesquels la trajectoire se dessine d'elle-même » [in Cohen-Levinas, 77].



Puisque seul un petit nombre de points sont « définis », la rupture volontaire de Grisey avec la procédure fournit un matériau mûr pour l'analyse phénoménologique. Prenons l'exemple d'un geste

¹⁹ Gérard GRISEY, *Talea*. Milan : Ricordi, 1992.

qui n'est pas « explicable » par le processus de Grisey. Au chiffre 6, le piano, au lieu de suivre un geste (ascendant ou descendant), comme auparavant, présente une *nouvelle* figure, marquée « très rythmé, sauvagement et sans diminuer ». L'effet est frappant. La figure est rythmiquement placée là où l'on s'attend à une attaque A→B comme précédemment (son emplacement rythmique est conforme au procédé de Grisey). Cependant, le matériau ne ressemble à rien de ce que nous avons déjà entendu. Cet incident initialement isolé est phénoménologiquement significatif. Grisey écrit : « D'un point de vue perceptuel, la première partie m'apparaît comme un processus implacable, véritable machine à fabriquer la liberté qui émergera dans la seconde partie » [Grisey, 151]. Ce geste en est l'un des rares exemples dans la première partie. Néanmoins, cette liberté devient comme « systématisée », car Grisey répète ce même geste une fois par instrument²⁰, ce qui, dans le cas du violoncelle et de la clarinette, correspond à la première fois où leur « voix » est polyphonique, sans être doublée par un autre instrument. Le geste revient après l'achèvement du processus d'ouverture, aux mesures 113-116 et 118-125 aux vents, en tant que partie du matériau transitoire reliant les deux parties. Mais quel est le rôle phénoménologique de cette différence systématisée ? Considérons que la rétention est une condition nécessaire à la *différence* en ce sens que la différence n'est reconnue comme telle que par contraste avec ce qui est déjà un objet de conscience. Dans cette optique, Husserl écrit qu'« une comparaison de ce qui n'est plus perçu, mais seulement rétentionnellement conscient, avec quelque chose hors de lui, n'a absolument aucun sens... le passé ; il y est donné, et la donnée du passé, c'est le souvenir » [Husserl 1964, 50]. Il évoque la nécessité que toute rétention soit précédée d'une impression.

Cela peut sembler évident, et c'est un point important : pour que les gestes de Grisey marqués par la « différence » soient rétentionnellement stockés, ils ont besoin, évidemment, de leur propre impression originaire. Cependant, l'impression originaire d'un matériau à comprendre comme *différent* requiert une intentionnalité envers le contenu rétentionnel de ce qui rend cette différence

²⁰ Mesure 39, Piano (voix 1) ; mesure 57, Violoncelle (voix 2) ; mesure 71, Clarinette (voix 3) ; mesure 83, Violon (voix 4) ; mesure 93, Flûte (voix 5).

possible, c'est-à-dire la différence de la différence. Le processus crée la matière et rend possible la différence en tant qu'élément perceptif.

Nous poursuivrons notre analyse phénoménologique de Grisey en approfondissant le rôle de l'attente dans la deuxième partie de *Talea*. Nous avons déjà abordé le sujet de l'expansion de la figure $A \rightarrow B$ de Grisey en quelque chose de beaucoup plus complexe. Rappelons que dans la deuxième partie de *Talea*, nous passons de $A \rightarrow B$ à $A \rightarrow B \rightarrow A' \rightarrow B' \rightarrow A'' \rightarrow B''$ ²¹ en l'espace d'environ dix minutes. Percevons-nous cette expansion ? Percevons-nous ce geste qui « grandit » au fil du temps ? En bref, oui, mais ce qui est intéressant, c'est la façon dont nous le percevons exactement.

En se retirant de la polyphonie de la première section, le matériau de la deuxième est à nouveau fertile pour une application plus didactique de la pensée de Husserl. Voyons ce qu'écrivit Husserl à propos de *la différence entre le souvenir et l'attente* :

Dans la représentation intuitive d'un événement futur, j'ai maintenant intuitivement l'« image » productrice d'un processus, qui s'écoule reproductivement. Il s'y rattache des intentions indéterminées de futur et du passé, c'est-à-dire les intentions qui, dès le début du processus, concernent l'alentour temporel dont le présent vivant est le terme. *Dans cette mesure l'intuition de l'attente est une intuition de souvenir retournée, car dans cette dernière les intentions qui visent le maintenant ne « précèdent » pas le processus, mais le suivent.* [Husserl 1964, 74-75]

Même si l'intentionnalité existe toujours dans le présent, comme nous l'avons expliqué, Husserl soulève la possibilité d'une intention vers le futur. Si nous retournons la structure du souvenir, comment cela produit-il une conscience orientée vers le futur ? Qu'est-ce que cela signifie en termes musicaux ? Comment ce processus peut-il se manifester uniquement dans le son ?

Le processus additif de Grisey (du chiffre 20 à la fin) illustre assez bien une application musicale possible de ce concept. L'attente est principalement réalisée par la segmentation et une sorte de répétition. Cette répétition peut être comprise de la même manière que la « répétition » de la première partie : comme une variation et un développement constant d'une idée musicale reconnaissable. Il s'agit ici de la tension entre les éléments A et B de ce processus étendu. Par

²¹ Voir Tableau G2 (p. 53).

« segmentation », nous nous référons uniquement à la structure en bloc de toute cette partie, qui a des conséquences perceptives importantes.

Au moment où cette section commence, nous avons entendu très peu d'idées musicales distinctes, sans mentionner que chaque idée *converge* en un bref unisson gestuel (chiffre 16). Le bloc « déclencheur » de la deuxième partie est une séquence bruyante de clusters dans le registre le plus grave du piano, suivie d'un accord que Grisey décrit comme étant dérivé d'un « *frequency shifter* imaginaire ». Ce sont les éléments A et B, qui ressemblent à l'idée d'attaque-résonance, bien qu'ils soient maintenant considérablement étirés dans le temps. Grisey explique que cette partie est « troué d'émergences plus ou moins irrationnelles, sortes de rappels de la première partie qui peu à peu se colorent du contexte nouveau jusqu'à devenir méconnaissable » [Grisey, 152]. C'est précisément ce qui est irrationnel et méconnaissable qui sera d'un intérêt perceptif.

Mais revenons à Husserl. Nous savons que la différence est perçue à partir d'une opposition aux données phénoménologiques antérieures. Nous suivrons ici une logique similaire. « Le premier plan n'est rien sans l'arrière-plan », écrit Husserl [Husserl 1964, 74].

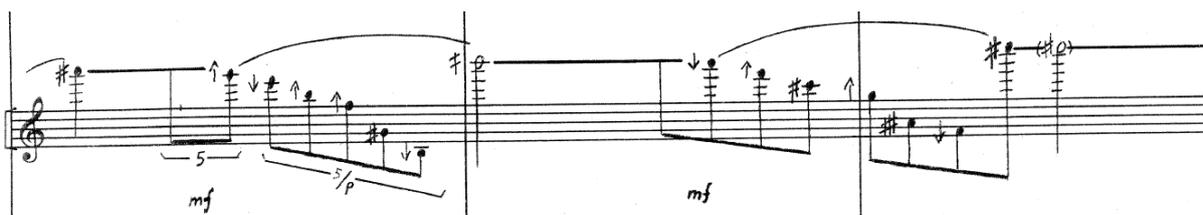
Il faut une opposition pour susciter un événement perceptif saillant, mais il reste un problème. L'intérêt ici n'est pas dans le changement des événements, mais dans les changements *entre* les événements. En d'autres termes, un auditeur reconnaîtra très rapidement qu'il y aura une autre attaque de piano, et une autre « résonance » dans les autres instruments, mais ce qui n'est pas prévisible, c'est la manière dont cela se produira. La réponse de Grisey est d'une minutie caractéristique : il répond et subvertit les attentes. Comment ces attentes fonctionnent-elles ? L'attente devient le matériau principal de ce passage à travers l'interaction de Grisey entre les extrêmes de la durée et les subversions de ce qui ne pourrait pas être considéré comme un matériau « préaudible ». Pour être clair, Grisey insère du matériau sans rapport avec le matériau précédent, souvent à la fin d'une section très statique. Examinons deux exemples.

La flûte au chiffre 49 joue la première instance de ce qui est *sans ambiguïté* une mélodie. Il n'y a pas d'explication à cela, si ce n'est de le considérer parmi les « herbes folles » du sous-titre. Un deuxième exemple est la partie de violon solo dans les dernières minutes (mesure 356 jusqu'à la fin). Bien qu'harmoniquement lié au matériau antérieur, en ce qu'il fait référence de manière audible à des partiels adjacents sur un spectre déformé, cela ne suffit pas pour le lier à quoi que ce soit dans la première partie. Il s'agit d'un matériau nouveau. Mais qu'est-ce que cela a à voir avec l'attente ? Qu'est-ce que cela a à voir avec la protention ? Qu'est-ce que cela a à voir avec la « mémoire retournée » ? Dans la seconde moitié de *Talea*, Grisey – en utilisant un processus dynamique et des interruptions intuitives – renforce continuellement (par processus) et subvertit (par ruptures) notre *compréhension* du matériau musical. Tout comme la rétention a été simulée au début, voici donc l'attente simulée, en s'écartant *significativement* de la répétition.

Talea - Flûte, m. 303-305



Talea - Violon, m. 360-363



Comme dernière réflexion sur Grisey et Husserl, considérons le lien entre la « préaudibilité » de Grisey et les idées husserliennes de protention et d'attente. Il ressort clairement de l'écriture et de la musique de Grisey que l'élément préaudible de l'expérience d'écoute est responsable d'une grande partie de sa puissance opératoire. Pourquoi alors est-ce un concept si difficile à articuler ? Ou plutôt, pourquoi Grisey ne peut-il pas expliquer comment composer en gardant à l'esprit la préaudibilité. Évidemment, il ne peut y avoir de réponse objective à cela, et notre recours à Husserl n'est pas destiné

à combler ce vide, mais à formuler différentes questions perceptives. Comme nous l'avons exprimé au début de ce mémoire, une application de la pensée de Husserl à un compositeur donné doit être contextuelle et non idéologique. Ainsi, nous devons être clairs sur le fait que *Talea* existe en dehors de la pensée de Husserl, mais les éléments perceptuels qui sont en accord et en tension avec Husserl nous donnent beaucoup à apprendre.

Morton Feldman et *For Bunita Marcus*

Introduction – Écrits

Il ne s'agit pas de choisir entre une méthodologie contrôlée ou une méthodologie décontrôlée. Car dans les deux cas, il y a méthodologie. On fabrique quelque chose. Et fabriquer quelque chose, c'est le contraindre. Je n'ai trouvé aucune réponse à ce dilemme. [Feldman, « Un problème de composition », 255]

Cette citation est révélatrice de la pensée musicale de Morton Feldman. L'œuvre de Feldman – dont l'approche compositionnelle et théorique est rigoureuse, mais résolument non systématique – nécessite un type d'analyse assez différent de celui de Grisey. Les écrits de Feldman suivent souvent l'un des deux principaux schémas de pensée suivants : 1) réagir vivement à une idée à laquelle il s'oppose, ou 2) tenter, à partir de ces désaccords ou « à partir de rien », de développer ses propres théories non pas en systématisant, mais en *cherchant*. Ne confondons pas ce type de pensée oppositionnelle avec un quelconque raisonnement dialectique : « Je suis incapable de penser si je n'ai pas chassé toute trace de dialectique du bout de mes doigts. La dialectique n'a rien à voir avec la logique, n'a rien à voir avec la raison ; c'est juste une idée, fixe ; rien » [Feldman, « À l'écart des grandes villes », 159]. Feldman doit clarifier ce dont il *ne parle pas* avant de parler spécifiquement d'un sujet. Feldman doit éviter un système pour créer ou construire. Ces méthodes servent à clarifier sa propre philosophie idiosyncratique. Nous risquons de trop simplifier en disant que Feldman ne s'intéresse pas aux réponses mais aux *questions*, bien que cette pensée générale devienne apparente à la lecture de ses écrits.

Les réflexions de Feldman sur le temps musical, sur ce qui est et n'est pas de la musique, sur ce qui est et n'est pas de l'écoute, et sur son idée de « surface » dans la musique sont d'un intérêt majeur pour ce projet. Bien que l'on ait beaucoup écrit sur les amitiés de Feldman avec d'éminents peintres américains et le rôle que cela a joué dans sa musique, les écrits qui nous intéressent ici sont avant tout de nature musicale. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, il est préférable d'éviter de s'appuyer sur des analogies visuelles quand on parle de phénoménologie, et il en va de même pour la musique. D'ailleurs, Feldman lui-même met en garde contre de telles tentations : « Chercher des

corrélations entre ma musique et, disons, la peinture de mes amis, ça ne peut être intéressant qu'obliquement » [Feldman, « À l'écart des grandes villes », 157].

Commençons par une critique plutôt radicale de Feldman sur le thème du temps musical :

On pourrait penser que la musique plus que tout autre art explore le temps. Mais le fait-elle ? c'est le *chronométrage* – non le temps qui passe pour la réalité en musique. Beethoven, dans des œuvres comme le *Hammerklavier*, illustre ceci parfaitement bien. Toutes les mosaïques, toute la juxtaposition rapiécée d'idées, arrivent à *l'heure juste*. On sent que l'on est continuellement en train d'être sauvé. Mais de quoi ? De l'ennui probablement. À mon avis, il se protège lui-même, en même temps qu'il nous protège, de l'anxiété. [Feldman, « Entre catégories », 209]

Feldman établit un contraste net entre ce qui se *déroule* dans le temps et ce qui *révèle* le temps. Beethoven remplit le temps, mais il ne s'intéresse pas à ses propriétés, selon Feldman. En ce sens, la musique est rhétorique, utilisant le temps pour dire quelque chose, par opposition à l'idéal de Feldman qui consiste à utiliser *quelque chose* pour démontrer ou expérimenter le temps. « Et si Beethoven continuait sans un élément de différenciation ? », demande Feldman. Sans aucun doute, il ne ressemblerait pas au Beethoven que nous connaissons. Le temps est dissimulé, caché, obscurci. « Dans les modulations de Beethoven, nous n'avons pas sa touche, seulement sa logique... Seul l'intelligence de Beethoven est dans sa musique. Le temps, apparemment, peut seulement être vu, non entendu » [Feldman, « Entre catégories », 209]. Tout comme le passage du temps chez Beethoven ne doit pas être confondu avec *l'expérience du temps* lui-même, pour Feldman, les outils utilisés pour créer et conceptualiser la musique ne doivent pas être confondus avec la musique elle-même.

L'anti-systématisation de Feldman imprègne d'autres aspects de sa pensée : « Mon problème, c'est de faire quelque chose à partir de rien... Est-ce que le fait que Dieu a créé à partir de rien n'est pas plus intéressant que ce qu'il a créé ? » [Feldman, « Entretien avec Françoise Esselier », 216]. Créer à partir de rien est un idéal pour une approche non méthodologique de la composition. Considérons l'anecdote humoristique suivante à propos d'une conversation sur la structure du temps musical avec Karlheinz Stockhausen :

[II] me dit : « Vous savez, Morty, nous ne vivons pas au ciel mais là, en bas, sur terre. » Il commença à frapper sur la table et dit : « Un son existe là, ou là, ou bien là. » Il était convaincu qu'il était en train de me démontrer la réalité. Ce battement, et la disposition des sons qui en résultait, était la seule réalité que le compositeur pouvait soutenir. [Feldman, « Entre catégories », 208-209]

Cela montre ce qui pour Feldman est un obstacle à la révélation des possibilités de la musique : l'organisation selon un principe indépendant du son lui-même. On comprend mieux son désaccord avec Stockhausen lorsqu'il ajoute :

Ce qui m'intéresse c'est d'obtenir du temps dans son existence non structurée. C'est-à-dire, ce qui m'intéresse, c'est la manière dont cette bête sauvage vit dans la jungle – non au zoo. [Feldman, « Entre catégories », 209]

Le concept de surface de Feldman, qu'il tire de la peinture, mais dont il propose la possibilité de l'indépendance, est d'une grande importance. Pour cela, il est nécessaire de citer une grande partie de son essai « Entre catégories » :

J'ai peur que le temps ne soit venu maintenant d'aborder le problème de ce qu'est justement la surface auditive plane de la musique... Est-il possible de réaliser entièrement une surface en musique – ou bien est-ce un phénomène apparenté à un autre moyen, la peinture ?

En pensant à tout cela, j'allai au téléphone et appelai mon ami Brian O'Doherty : « Brian, dis-je, qu'est-ce que la surface en musique dont je suis toujours en train de parler ? Comment la définiriez-vous ou la décririez-vous ? »

... Après une petite diversion, il revint à la question avec la pensée suivante : « La surface du compositeur est une *illusion* où il place quelque chose de réel – le son. La surface de peintre est quelque chose de *réel* d'où il crée une illusion. »

... « Brian, voudriez-vous maintenant, s'il vous plaît, faire une différence, entre une musique qui a une surface et une musique qui n'en a pas ? »

« Une musique qui a une surface se *construit* avec du temps. Une musique qui n'a pas une surface se *soumet* au temps et devient une progression rythmique. »

« Brian, continuais-je, Beethoven avait-il une surface ? » « Non », répondit-il avec emphase. « Connaissez-vous, dans la civilisation occidentale, une musique qui ait une surface ? » « Sauf votre musique, je n'en vois aucune. » Vous savez maintenant pourquoi je téléphone à Brian O'Doherty. [Feldman, « Entre catégories », 206-207]

Le concept de surface sera développé dans la section analytique suivante. En somme, l'apparent « contrarianisme » de Feldman ne doit pas être interprété comme une méthodologie propre. L'indépendance intellectuelle de Feldman – son « insistance sur le droit à être ésotérique » [Feldman, « Ni/ni », 204] – est toujours au premier plan de sa pensée musicale et de ses compositions. Mais cet ésotérisme évolue souvent vers un certain pragmatisme (à ne pas confondre avec la simplicité).

« J'utiliserai le langage juste et nommerai les accords à trois sons. Il n'y aura pas d'embarras sur mes capacités intellectuelles. De fait, il y aura des surprises ! » [Feldman, « Conversations sans Stravinsky », 174].

Introduction – *For Bunita Marcus*

Nous sommes maintenant prêts à revenir à la phénoménologie en commençant notre analyse de *For Bunita Marcus* (1985). Il s'agit de l'avant-dernière œuvre pour piano solo de Feldman et, caractéristique de ses dernières œuvres, elle dure environ longtemps – 70 minutes. Chose typique de Feldman, il n'y a pas de notes explicatives, de notes de programme ou de détails superflus sur la partition. De prime abord, nous pouvons continuer à définir la partition par ses manques : aucun changement de dynamique, aucun changement de tempo et aucun changement de texture pendant de nombreuses pages. Après la dynamique initiale (*ppp*), il n'y a pas de changement pendant environ 10 minutes (mesure 285) quand, finalement, un *decrescendo* est accompagné d'un changement de pédale (la première fois qu'elle s'est levée en 10 minutes). Ceci est juxtaposé à l'organisation apparemment systématique de 9 mesures précisément par système et 5 systèmes par page, qui est maintenue tout au long de la partition²², toujours espacée de manière égale et rigide malgré les changements de chiffrage. Cependant, comme nous le verrons, le « système » est moins un système qu'un ensemble strict de limitations à l'intérieur desquelles Feldman s'accorde une liberté absolue.

C'est cette liberté qui rend les outils analytiques traditionnels problématiques. Par exemple, les motifs harmoniques récurrents font qu'il est tentant d'utiliser la théorie des ensembles pour organiser les structures d'accords de Feldman. Cependant, dans la quasi-totalité des cas, l'intérêt premier de cette pièce provient des cas où un type d'analyse systématique échoue. Pour cette raison, tous les éléments quantitatifs de l'analyse sont contextualisés de manière qualitative. En d'autres termes, les outils à notre disposition dépendront de ce matériau, et non d'un système analytique global imposé à la pièce. Ceci est également valable pour notre analyse phénoménologique, qui suit l'expérience de l'écoute de l'œuvre, ainsi que la linéarité et les complications qui en découlent.

²² Ceci est vrai pour le fac-similé, mais non pour la version gravée publiée par Universal en 1992, qui contient plusieurs petites erreurs, des changements enharmoniques et un nombre de mesures légèrement différent.

Le tableau F1 (p. 54-60) illustre les principaux éléments structurels des 350 premières mesures de *For Bunita Marcus*. Les quatre lignes supérieures présentent des informations rythmiques. Ligne 1 : numéro de la mesure ; ligne 2 : où la mesure est silencieuse ou contient des attaques (et combien de mesures consécutives contiennent des attaques) ; ligne 3 : chiffrage ; 4 : reprises. La deuxième section du tableau affiche toutes les informations sur les hauteurs. Les déplacements d'octave sont indiqués par le nombre dans chaque case. Une virgule séparant deux chiffres signifie que les deux notes apparaissent dans la mesure, tandis qu'une ligne indique que les deux notes attaquent ensemble. La troisième section décrit le matériel de hauteur en termes de leur « Pitch Class ». La quatrième section indique si les hauteurs peuvent être considérées comme une « largeur de bande » ou un « accord ». Les *notes* sous le tableau expliquent les éléments de signification phénoménologique, c'est-à-dire les éléments les plus saillants de la composition.

Analyse phénoménologique

Notre analyse de *For Bunita Marcus* concerne également les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl. Dans cette section, nous nous tournerons vers d'autres concepts de Husserl pour trouver une inspiration supplémentaire. Notre analyse commencera de manière descriptive, à partir de plusieurs concepts avant de plonger dans les détails de la musique.

Pour une musique de cette nature – calme, réfléchie, longue –, nous en viendrons à décrire ce qui se passe d'une manière qui risque d'être peu intuitive. L'écoute de *For Bunita Marcus* est une expérience immersive. Il n'y a ni *matériau* ni *structure* au sens traditionnel du terme. Ce que nous allons utiliser comme point de départ est l'idée d'un *événement*. Ne confondons pas cela avec l'impression originaire qui a déterminé notre analyse de *Talea*. On est loin des ruptures et de la violence de Grisey. D'ailleurs, toute comparaison entre les deux compositeurs est strictement sans intérêt pour cette section. Pour définir le terme *événement*, il est préférable d'esquisser d'abord plusieurs sous-catégories d'événements que nous trouverons dans l'œuvre. La première et la plus évidente (à l'oreille) est un événement qui *interrompt* l'expérience d'écoute, puis se retire. La deuxième est un événement qui interrompt l'expérience d'écoute, mais marque le début d'un nouveau matériau ou d'une nouvelle section. Le troisième type est le plus subtil : il s'agit d'un événement qui « élargit » le matériau déjà entendu, mais est en quelque sorte perceptible comme différence. Les dix premières minutes (mesures 1-285) de *For Bunita Marcus* ne procèdent que de la troisième catégorie, la plus ambiguë. Commençons par ce passage.

L'attaque d'un son ne représente pas son caractère. En fait, ce que nous entendons c'est l'attaque, pas le son. L'affaiblissement, cependant, ce paysage sur le départ, c'est ça qui exprime le point où existe le son dans notre écoute – qui nous quitte plutôt que de venir vers nous. [Feldman, « L'angoisse de l'art », 193]

La texture qui ouvre *For Bunita Marcus* offre une contrepartie musicale à cette citation. La pièce s'approche le plus possible – pour un piano – de la négation du rôle d'une attaque musicale. Si l'on se rappelle que la racine grecque du mot phénomène signifie « faire apparaître », ce qui est frappant dans la citation, c'est qu'elle est apparemment *anti-phénoménologique*, dans le sens où Feldman

prétend que c'est la nature des sons de *nous quitter*. Cependant, nous devons comprendre cela non pas comme une propriété du son, mais comme une attitude commune envers la perception, dont nous pouvons assurer qu'elle ne sera pas une opinion partagée par Feldman. Feldman ajoute : « Si l'attaque instrumentale en musique produit toujours le même plan acoustique, quelque chose doit être fait pour l'activer, le varier. Il faut étayer pour devenir plus intéressant. C'est pourquoi la musique est tellement préoccupée par la différenciation. » [Feldman, « L'angoisse de l'art », 193]. Feldman écrit cela, pourtant, dans un sens critique. La musique est préoccupée par la différenciation comme méthode pour satisfaire une compréhension démodée de l'intérêt musical. La différenciation ne nous invite pas nécessairement à entrer, mais comme des attaques, elle *nous quitte*. Comment comprendre alors l'attrait d'une pièce comme *For Bunita Marcus* ?

En revenant à notre troisième type *d'événement* – une expansion subtile d'une idée déjà en cours –, nous remarquons qu'il s'agit sûrement d'une différenciation. Mais pour développer cette idée, nous devons initier une approche plus rigoureuse en faisant appel à Husserl. En parlant de « changement et non-changement », il écrit :

Quand le son *do* (non pas donc seulement la qualité *do*, mais tout le contenu du son, qui doit rester parfaitement inchangé), quand le son *do* est perçu et donné comme son qui dure, le son *do* s'étend sur un fragment du champ temporel immédiat ; c'est-à-dire qu'en chaque maintenant ne surgit pas un autre son, mais sans cesse et continûment le même. Que le même son surgisse sans cesse, cette continuité de l'identité est un caractère interne de la conscience. Les places temporelles ne sont pas séparées les unes des autres par des actes qui se dissocieraient, l'unité de la perception est ici une unité sans rupture, dépourvue de toutes différences internes qui feraient scission. D'un autre côté, il y a pourtant des différences, dans la mesure ou chaque instant est individuellement différent de chaque autre, mais précisément *différent*, et non *dissocié*. [Husserl 1964, 111-112]

Il y a plusieurs éléments à décortiquer ici – outre plusieurs questions. Husserl parle bien sûr d'une note soutenue, et non d'une texture musicale complète comme l'ouverture de *For Bunita Marcus*. Néanmoins, le point de vue de Husserl, d'un maintenant changeant avec un contenu intentionnel uni nous oblige à nous demander : quel est le seuil perceptif entre ce *do* théorique « qui doit rester parfaitement inchangé » et, disons, un léger *glissando* vers un *do* désaccordé ? Quel est le seuil perceptif entre ce *do* soutenu et un *do* répété avec une attaque à peine perceptible ? Comment cela

se différencie-t-il du contenu intentionnel de la répétition précise d'un *do* où chaque attaque est perçue comme étant exactement la même ? Nous pouvons théoriser d'innombrables changements mineurs et demander en quoi cela qualifie notre perception. Regardons plutôt les premières mesures de *For Bunita Marcus*. N'est-ce pas une telle théorisation que Feldman a déjà faite ?

Il a éliminé les changements dans la plupart des paramètres musicaux majeurs. Toutes les attaques ont la même articulation et la même dynamique (*ppp*). La pédale est toujours maintenue. Bien qu'il puisse sembler inexact de dire que « seuls les notes et les rythmes changent », examinons ces changements : dans les 70 premières mesures, il n'y a que trois hauteurs nominales distinctes²³, et elles sont toutes présentes dès le premier système. Dans les 285 premières mesures, toutes les attaques se produisent en mesures à 3/8 et 5/16, alors que presque tous les silences sont en mesures à 2/2, bien que la musique ne soit jamais *perceptible* comme l'une de ces signatures temporelles. Feldman a, en réduisant les paramètres qui l'intéressent, créé une musique qui a *presque* un contenu intentionnel uni. Presque, parce qu'il y a bien sûr des changements, mais notre impression, par exemple, des mesures 1-3 par rapport aux mesures 21-24 ne relève pas d'une différence perceptiblement significative.

For Bunita Marcus, m. 1-3²⁴

♩ = 63-66

Ped. →

²³ *Pitch Class*.

²⁴ Morton FELDMAN, *For Bunita Marcus*. London : Universal, 1992.

For Bunita Marcus, m. 21-24

The image shows a musical score for two staves, likely piano and a second instrument. The score is divided into five measures. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The time signatures for the measures are 3/8, 5/16, 3/8, 5/16, and 3/8. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals, with a dynamic marking of 'f' (forte) above the first measure of the top staff.

Nous sommes revenus au mot *différence*, et la différence est le mot opérant pour notre troisième type *d'événement*. Cependant, nous venons de nous rapprocher d'une compréhension phénoménologique du concept feldmanien de *surface*. Rappelons-nous qu'« une musique qui a une surface se *construit* avec du temps. Une musique qui n'a pas une surface se *soumet* au temps et devient une progression rythmique. » La clé de la *construction* avec le temps serait-elle dans l'élimination de notre perception de son déroulement ? En d'autres termes, dans le masquage de la structure intentionnelle de notre conscience ? Le passage en question ne *marque* certainement pas le temps. Redéfinissons provisoirement la surface comme *une musique qui nie la possibilité perceptive que la différence met en évidence*. Il faut noter que Feldman continue à utiliser la différence tout au long de ces dix premières minutes. Nous pouvons maintenant l'examiner plus en détail.

Après les premières mesures - une texture que l'on peut qualifier de « stabilité active » – nous allons bientôt rencontrer plusieurs éléments subtils qui « ouvrent » le matériau en question. Le premier est le déplacement de certaines hauteurs en dehors des registres initiaux des octaves 4, 5 et 6.²⁵

Il faut attendre la mesure 28 pour entendre un *do#3*, qui, bien que ne bénéficiant d'aucune articulation particulière, n'en est pas moins un moment saisissant. Tout aussi frappant est la mesure 50, où nous entendons 4 octaves en un seul geste. La mesure 59 nous mène à la septième octave, élargissant la gamme vers le haut, mais nous n'avons encore entendu que trois hauteurs nominales.

²⁵ Selon la notation scientifique, où C4 est le *do* du milieu du clavier.

Ces notes comptent-elles comme des *différences*, des ruptures dans la surface, ou autre chose ? Examinons cette question à l'aide d'un exemple un peu plus radical : la première nouvelle hauteur introduite à la mesure 70, un *mi*. Si nous considérons la saturation chromatique de trois hauteurs nominales adjacentes comme une sorte de « largeur de bande », ce qui se passe ici est une transposition du matériau. La largeur de bande reste fixée sur trois demi-tons, mais elle est maintenant un ton plus haut, impliquant *mi* et *fa* (avec *mib* partagé entre les deux « sets »). Pourtant, l'effet perceptif n'est pas celui d'une surface brisée ou d'une rupture dans la texture – mais, pour continuer à parler ainsi, *d'une augmentation de la tension de surface*. En termes phénoménologiques : un changement de contenu intentionnel. Nous nous tournons à nouveau vers Husserl pour clarifier le rôle phénoménologique de ce changement de matière.

For Bunita Marcus, m. 70-74

Étant donné que la mesure 70 inaugure le premier passage qui pourrait être considéré comme un « nouveau matériau » au sens le plus faible du terme, nous devrions considérer les pensées de Husserl sur la *succession* et la conscience de celle-ci. « B succède à A ; est donnée une succession de deux *data* qui durent, avec une forme temporelle déterminée, une extension temporelle qui enveloppe le “l’un-après-l’autre”. La *conscience de succession* est une conscience donatrice originaire, c’est une “perception” de ce “l’un-après-l’autre” » [Husserl 1964, 59]. La question est de savoir si les mesures 70-81 sont perçus comme *B* ? Quelles sont les conditions nécessaires à la perception de ce *l’un-après-l’autre* ? Husserl postule que cela dépend du ressouvenir. Nous devons nous souvenir de l’avant afin d’avoir conscience de l’un-après-l’autre. Considérons maintenant comment Husserl exprime succinctement un re-souvenir de cette conscience de la succession :

(A-B) – (A-B)' – (A-B)''... [Husserl 1964, 60]

L'expression de cette logique semble s'appliquer à la fois aux éléments A et B de notre exemple. De manière plus directe, le nouveau matériau découle de l'ancien, mais de manière significative, *après* l'ancien. Cependant, l'expression ci-dessus n'est-elle pas une façon presque adéquate de démontrer le contenu rétentionnel des 70 premières mesures de la pièce ? Peut-être serait-il préférable de l'exprimer ainsi :

(A) – (\approx A)' – (\approx A)''...

Où « \approx » signifie « approximativement », dans le sens où le contenu intentionnel de chaque « A » s'estompe dans le suivant. Nous pouvons utiliser un diagramme comme le suivant :

m. 1-69 m. 70-81 après m. 70 en tant que rétention / conscience de succession

(A) – (\approx A)' – (\approx A)''... (B) (A-B)'

Laissons la « conscience de la succession » comme un outil d'analyse possible, mais pas « la réponse » définitive à cette section particulière, car nous verrons que peu après cette brève introduction de nouveau matériau, Feldman effectue quelques changements radicaux (au niveau de la perception).

For Bunita Marcus, m. 89-93

Nous pouvons enfin revenir à notre définition de *l'événement* qui était promise pour illustrer les premières minutes de *For Bunita Marcus*. Une « expansion » du matériau est précisément ce qui se

produit à la mesure 91. Feldman initie un processus perceptuel qu'il répétera à de nombreuses reprises tout au long de l'œuvre. Appelons cela une « expansion-retour ». Voilà ce que fait Feldman : un nouveau matériau introduit des hauteurs ou un élément textural que l'on ne trouve pas dans le matériau précédent, puis revient immédiatement (ou presque) au matériau plus familier. À la mesure 93, nous avons l'introduction des premiers *fa#*, *sol* et *lab*. Ce geste se répète (avec un rythme différent), puis nous revenons (mesure 98) à notre idée constante de « largeur de bande » du début, bien que transposée, en introduisant *si* et *do* pour la première fois. Immédiatement, Feldman introduit une nouvelle idée, des accords de deux notes, puis revient une fois de plus à cette largeur de bande de trois notes. Cette « expansion-retour » n'a pas l'air de grand-chose sur le papier, mais dans le contexte de l'expérience d'écoute, elle fonctionne comme une augmentation significative de la *tension de surface* ou un changement du contenu intentionnel. On retrouve ce type de procédure aux mesures 121-126, suivi d'un « retour » à 127, puis à 159, 200 et 260. Dans chacun de ces cas, l'expansion est légèrement différente, mais elle *revient* toujours à l'idée de la bande passante, en utilisant le plus souvent les trois hauteurs originales (*do#*, *ré*, *mib*).

For Bunita Marcus, m. 285-288

Nous passons maintenant à notre première catégorie *d'événement*, un événement qui *interrompt* l'expérience d'écoute, puis se retire. Il faut la distinguer nettement du processus ci-dessus, qui est graduel, introduisant des éléments et des changements un par un, constitués par des événements plus petits de notre *troisième* catégorie. La première catégorie *d'événements* est de la plus haute

importance phénoménologique, parce qu'elle implique un manque délibéré de subtilité. Nous allons maintenant nous référer au geste de la mesure 287, soit environ 10 minutes après le début de la pièce. N'oublions pas qu'il n'y a eu absolument aucun changement de nuance jusqu'à présent – c'est-à-dire jusqu'à ce que Feldman écrive un *decrescendo* sur une note soutenue à la mesure 285. Cela, ainsi que l'indication « sans pédale », crée un effet perceptif qui peut être décrit comme une *rupture de la surface*. Dans une mesure à 1/8 (le premier chiffre qui n'est ni 3/8, ni 5/16, ni 2/2), Feldman fait jouer aux deux mains des triples croches à l'unisson rythmique. La signification de cet événement nous permet de synthétiser les deux concepts husserliens différents que nous avons introduits dans cette section : la cohérence du contenu intentionnel (la *surface* de Feldman) et la conscience de la succession. La conscience de la succession, qui n'avait qu'une application spéculative à la première instance de différence perceptible dans la pièce, trouve une nouvelle valeur avec le geste de la mesure 287. Cette rupture, si différente et si abrupte, propulse la totalité du contenu rétentionnel des dix premières minutes de la pièce dans un « avant » qui configurera une perception à plus grande échelle de l'un-après-l'autre. En d'autres termes, en brisant la surface, nous devons repartir à zéro.

Comment cela peut-il être comparé à la deuxième catégorie *d'événement* dont nous n'avons pas encore parlé ? Celle-ci a été décrite comme un événement qui interrompt l'expérience d'écoute, mais qui marque le début d'un nouveau matériau ou d'une nouvelle section. Pour cela, nous nous tournons vers la section aux mesures 328-404 (bien que cette section continue encore). Comme notre « surface brisée » à la mesure 287, nous sommes ici aussi confrontés à une rupture. Cependant, cette fois, il ne s'agit pas d'un geste isolé, mais plutôt du début soudain de quelque chose de nouveau. La texture d'ouverture de toute la pièce – ce que nous avons appelé une « stabilité active » contraste ici avec ce que nous pouvons appeler une « activité stable ». Pendant 70 mesures, il n'y a pas de changement harmonique, cependant, le nombre d'attaques par mesure augmente (2-3 attaques, contre, en moyenne, 1-2 au début). L'effet perceptif est celui d'une autre surface, mais d'un caractère différent. Ici, la surface est toujours définie par la cohérence d'un contenu intentionnel similaire (ou répété).

For Bunita Marcus, m. 328-330

The image shows a musical score for two staves, likely piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/8 time. The score consists of three measures, with a repeat sign after the second measure. The first measure has a whole note chord with a flat sign above it. The second measure has a whole note chord with a flat sign above it. The third measure has a whole note chord with a flat sign above it. The time signature changes from 3/8 to 5/16 in the second measure and back to 3/8 in the third measure. The score is written in black ink on a white background.

Bien qu'il soit possible de passer en revue l'intégralité de la pièce, texture par texture, et rupture par rupture, les événements primaires et les outils analytiques husserliens dont nous avons déjà parlé peuvent être utilisés pour décrire le reste de l'œuvre. Feldman nous donne un exemple rare de musique qui se construit avec le temps, et se construit intuitivement à partir de la logique des *surfaces* qu'il a décrites. Terminons cette section par une dernière citation de Feldman : « Je préfère penser à mes œuvres comme *entre catégories*. Entre temps et espace. Entre peinture et musique. Entre la construction de la musique et sa surface » [Feldman, « Entre catégories », 210].

Conclusion

Les concepts phénoménologiques dont nous nous sommes servis ne sont que d'humbles prémices. Nos analyses ont été de nature historique, s'appuyant sur des musiques datant de plusieurs décennies, mais le projet premier de cette enquête est tourné vers l'avenir. Comment pouvons-nous prendre des concepts de penseurs comme Husserl – qui opère en dehors du monde de la musique, mais qui est intensément préoccupé par des questions similaires à celles de nombreux compositeurs – et créer une nouvelle musique ? Comment les exemples ci-dessus (qui ne font que rendre abstraitement les idées de Husserl sous forme musicale) peuvent-ils être considérés comme des outils pour une musique plus *axée* sur la perception ? Les applications de ces questions, de l'intention, de la mémoire, de l'attente – sans parler des concepts husserliens significatifs qui n'ont pas été inclus dans ce mémoire, comme les horizons et la réduction phénoménologique – sont loin d'être épuisées.

Bien que l'avenir de la musique ne puisse jamais être discuté sans de vastes spéculations et des disputes idéologiques et esthétiques, la phénoménologie a fourni et continuera de fournir un humble ensemble de techniques qui ne pourront jamais être épuisées. Tant que la perception reste importante pour un compositeur, la phénoménologie reste un moyen important de sonder toujours plus profondément les possibilités de la musique.

Bibliographie

- Anders, Günther. *Phénoménologie de l'écoute*. Paris : Philharmonie de Paris, 2020.
- Anders, Günther. « Contribution à une phénoménologie de l'écoute. » *Tumultes* 28-29 (2007) : 35-50.
- Arbib, Dan. « De la phénoménologie du son à la phénoménologie du visage. » *Cahiers de philosophie de l'Université de Caen* 49 (2012) : 101-124.
- Bachelard, Suzanne. *La Logique de Husserl*. Paris : PUF, 1957.
- Baillet, Jérôme. *Gérard Grisey : fondements d'une écriture*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gonthier, 1963.
- Bouretz, Pierre. « La musique : une herméneutique des affects d'attente ? » *Rue Descartes* 21 (1998) : 45-60.
- Capelle, Philippe. « Le sacrifice : facticité et ritualité, enjeux phénoménologiques. » *Archivio di filosofia* 76 (2008) : 47-55.
- Cohen-Levinas, Danielle (éd.). *Le Temps de l'écoute : Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Dufourt, Hugues. « Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale. » *Cités* 51 (2012) : 149-176.
- Feldman, Morton. *Écrits et Paroles*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Félix, François. « La musique, ou le sujet à son commencement. Vers une phénoménologie de l'invisible. » *Les Études philosophiques* 3 (2012) : 319-344.
- Giacco, Grazia. *La Notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Golan, Ariel. « Ernest Ansermet et les fondements de la musique dans la conscience humaine. » *Revue de théologie et de philosophie* 120 (1988) : 89-93.
- Grisey, Gérard. *Écrits*, Paris : Éditions MF, 2008.
- Groses, Philippe. « La musique et les limites du système. » *Archives de Philosophie* 56/1 (1993) : 101-121.
- Hanninen, Dora A. « Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis. » *Journal of Music Theory* 45/2 (2001) : 345-433.
- Helgeson, Aaron. « What is Phenomenological Music and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino? » *Perspectives of New Music* LI/2 (2013) : 4-36.
- Husserl, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : PUF, 1964.
- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Paris : Gallimard, 1950.
- Levy, Benjamin R. « Vertical Thoughts: Feldman, Judaism, and the Open Aesthetic. » *Contemporary Music Review* 32/6 (2013) : 571-588.
- Nunes, Emmanuel. « Préalables à une lecture "musicale" de Husserl. » *Filigrane* 1 (2005) : 181-199.
- Roads, Curtis. *Microsound*. Cambridge : MIT Press, 2001.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1966.

Smith, F. Joseph. « Vers une phénoménologie du son. » *Revue de métaphysique et de morale* 3 (1968) : 328-343.

Snyder, Bob. *Music and Memory*. Cambridge : MIT Press, 2001.

Solomos, Makis. « Schaeffer phénoménologue. » *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris : Buchet/Chastel – Ina/GRM, 1999 : 53-67.

Tenney, James. *From Scratch: Writings in Music Theory*. Champaign : University of Illinois Press, 2015.

Tableau G2²⁷ [Reproduction du tableau de Baillet de la page 180]

fond.	A			B					
<i>sib</i>	20			21					
	T128	20	9.38"	T112	19	10.18"			
<i>la</i>	22			23					
	T128	18	8.44"	T112	21	11.25"		A'	
<i>lab</i>	24			25			26		
	T126	17	8.10"	T96	20	12.5"	T112	19	10.18"
<i>sol</i>	27			28			29		
	T128	16	7.50"	T96	23	14.38"	T112	17	9.11"
<i>fa#</i>	30			31			32		
	T128	15	7.03"	T80	22	16.5"	T112	16	8.57"
<i>fa</i>	33			34			35		36
	T128	14	6.56"	T80	27	20.25"	T112	15	8.04"
							T96	23	14.38"
<i>mi</i>	37			38			39		40
	T128	13	6.09"	T64	27	25.31"	T112	14	7.50"
							T80	22	16.5"
<i>mib</i>	42			43			44		45
	T128	12	5.63"	T64	36	33.75"	T112	13	6.96"
							T80	27	20.25"
<i>ré</i>	47			48			50		51
	T128	11	5.16"	T48	40	50"	T112	12	6.43"
							T64	27	25.31"
<i>réb</i>	53			54			61		
	T128	10	4.69"	T48	79	98.75"	T112	11	5.89"
								fin : > 9.11"	
									52
									T96
									13
									8.13"
									T96
									20
									12.5"

²⁷ En haut à gauche de chaque case – chiffre ; à gauche de chaque case – tempo (BPM) ; au centre – nombre de noires ; à droite – durée de la section.

Tableau F1 [For Bunita Marcus m. 1-350]

mesure #		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
attaques	silences		4			1		3		1				7				1					9				
chiffrage		3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	
reprises																											
pitch / registre (attaques par registre)	Si																										
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																										
	Mi																										
	Ré#/Mib						4		4		4			4		4		4			5	5					
	Ré		6	6			4	4	4		4			4		4		4		4		4	6			6	
	Do#/Reb	5, 5	5	5	5	5							4	4, 4		4		4		4			5	5	5	5, 5	
Do																											
PITCH CLASSES		[1,2,3]																									
PRIME FORM		[0,1,2]																									
contenu harmonique	"largeur de bande" (2-12)	2																									
	"accord"	3																									

Notes :m. 1- : première « catégorie de temps » - *stabilité active*

mesure #		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	
attaques	silences		1	2		1				6			1						11							1	
chiffrage		3/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	3/8	3/8	2/2	3/8	
reprises																											
pitch / registre (attaques par registre)	Si																										
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																										
	Mi																										
	Ré#/Mib	5			5		5		4	5				5		5		5	5			5		5		5	
	Ré			4			4		4		4				5	5		5		5		5		5		3	
	Do#/Reb	5		3				3				3	6		5			5	5			5		5	5		
Do																											
PITCH CLASSES																											
PRIME FORM																											
contenu harmonique	"largeur de bande" (2-12)																										
	"accord"																										

Notes :m. 28 : première apparition de *do#3*

m. 50-52 : 4 octaves dans le même geste

mesure #		51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	
attaques	silences	3		1				7				1				7				1			5			1	
chiffrage		5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	
reprises					:						:																
pitch / registre (attaques par registre)	Si																										
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																									5	
	Mi																					6			6		
	Ré#/Mib				5		5		5		5		6				6					5	5	5,5		5	
	Ré		6		4		5		5				5	5	5	5		5	5								
	Do#/Reb	4				5		3		7	7																
Do																											
PITCH CLASSES																						[3,4,5]					
PRIME FORM																											
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																									
	"accord"																										

Notes :

m. 59 : note la plus haute (jusqu'à présent)

m. 70 : première apparition de « *mi* », élargissement de l'espace

m. 70 : transposition de la « largeur de bande » (+2)

m. 74 : premier *fa*

mesure #		76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100		
attaques	silences			6				1		3		1				7				1	2		1			4		
chiffrage		3/8	5/16	5/16	5/16	3/8	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8		
reprises																												
pitch / registre (attaques par registre)	Si																							4		5		
	La#/Sib																											
	La																											
	Sol#/Sib																			4			4					
	Sol																				5		5					
	Fa#/Solb																			6		6						
	Fa	5			6		6													5		5						
	Mi		6			5	5											6										
	Ré#/Mib	5		5		5					6			5			5											
	Ré								5,5		5			5	5													
	Do#/Reb													5		5										4		
Do																								5	4			
PITCH CLASSES												[1,2,3]																
PRIME FORM																												
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																		"4"	"5"							
	"accord"																											

Notes :

m. 83 : transposé -2 (original)

m. 91 : élargissement, les deux « largeurs de bande » combinées

m. 93 : taux de changement accru

m. 93 : première apparition de [0,1] en tant que motif

m. 95-96 : « répétition » du geste

mesure #		101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	
attaques	silences		1	1	1	2	1			4			1	2	1							10					
chiffrage		5/16	2/2	3/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	
reprises																											
pitch / registre (attaques par registre)	Si					4																	5				
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa	4																							4		
	Mi			4																						6	
	Ré#/Mib	5									4			6				6	6		5				5		
	Ré			4						4	4		5		4		5	5	5	6					5		
Do#/Reb						4			5	5		5				5	5		5								
Do					3			6													5	5					
PITCH CLASSES						[1,2,e]			[1,2,3]																		
PRIME FORM			[0,2]	[0,2]		[0,1,2]																		[0,2]	[0,2]		
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)				3																					
	"accord"		X	X																					X	X	

Notes :

- m. 101, 103 : accords « simples » (2 notes)
- m. 121-123 : sous-ensemble de [1,2,e] comme les m. 98-100
- m. 124-125 : souvenir/transformation de 101/103

mesure #		126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
attaques	silences		1																31							
chiffrage		2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16
reprises																					:		:			
pitch / registre (attaques par registre)	Si		4		4				4 / 5		4			4		4			2			3	3			3
	La#/Sib											4														
	La																									
	Sol#/Sib																									
	Sol																									
	Fa#/Solb																									
	Fa																									
	Mi																									
	Ré#/Mib																									
	Ré																									
Do#/Reb		6		5				5							6			4		5	5		5	5	5	
Do			5		6	6			6	6		6				5		6		4					4	
PITCH CLASSES				[1,2,e]																						
PRIME FORM				[0,1,2]											*											
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)		3							4	3														
	"accord"																									

Notes :

- m. 133 : première octave doublée dans la même mesure
- m. 136 : élargissement éphémère de la largeur de bande
- m. 143 : si2, sonorité surprenante

mesure #		151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	
attaques	silences								1						1	1	1	1	1							13	
chiffrage		3/8	3/8	5/16	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	2/2	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	
reprises								:	<- x5																		
pitch / registre (attaques par registre)	Si	3				3												4									
	La#/Sib																										
	La										5																
	Sol#/Sib																										
	Sol															4											
	Fa#/Solb																										
	Fa									3						6											
	Mi									4																	
	Ré#/Mib										4		5							5		5		5			
	Ré											5						3		5		5		5		5	
Do#/Reb	5			5													4			5		5			5	5	
Do		6	6		6	6	6						6														
PITCH CLASSES																										[1,2,3]	
PRIME FORM															[0,2]											[0,1,2]	
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																								3	
	"accord"									X																	

Notes :

- m. 156 : première apparition de la répétition perceptive
- m. 159 : début du premier accord « complexe »
- m. 158 : première mesure vide qui n'est pas à 2/2
- m. 161 : première apparition de *la*, saturation chromatique complète
- m. 164 : septième mineure, sonorité frappante
- m. 166 : première apparition de cet accord

mesure #		176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	
attaques	silences						1																				22
chiffrage		3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	5/16	3/8	5/16	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16
reprises						:																					
pitch / registre (attaques par registre)	Si																										
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																								5		
	Mi							5																	6		
	Ré#/Mib	5		5,5					5	5,5		5		5,5			5		5	5	5		5		5		4
	Ré	5				5		5				5	5			5	5		5		5			4			2
Do#/Reb		5		5							4		6		4		4				4				3		
Do																											
PITCH CLASSES																											[1,2,3]
PRIME FORM																											[0,1,2]
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)						"4"	3																		
	"accord"																										X

Notes :

- m. 182 : élargissement éphémère de la largeur de bande

mesure #		201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	
attaques	silences				1	2		1						9				1				7				1	
chiffrage		5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	2/2	
reprises																											
pitch / registre (attaques par registre)	Si		3			4	5																				
	La#/Sib		4																								
	La			5																							
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																										
	Mi	3																									
	Ré#/Mib										5							5		5			5		5		
	Ré					3			4		4		6				6		5		5			5		5	
Do#/Reb					4			4			5	5	5	5,5		5			5	5,5		5		5		5	
Do																											
PITCH CLASSES																										[1,2,3]	
PRIME FORM																										[0,1,2]	
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																								3	
	"accord"																										

Notes :

- m. 200 : note la plus basse (jusqu'à présent)
- m. 200 : deuxième accord « complexe »
- m. 205 : deuxième apparition de cet accord (après 166)
- m. 208- : territoire familier...

mesure #		226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	
attaques	silences				6			1		3		1			4		1					8				1	
chiffrage		3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	
reprises																											
pitch / registre (attaques par registre)	Si																										
	La#/Sib																										
	La																										
	Sol#/Sib																										
	Sol																										
	Fa#/Solb																										
	Fa																										
	Mi																										
	Ré#/Mib	5		4	5				4		4							5		5			5		5		
	Ré	5		4		5			4	4	4			6	6			5	5		5	5		5		5	
Do#/Reb		3			3	6							5,5	5	5	5		5			5	5			5		
Do																											
PITCH CLASSES																											
PRIME FORM																											
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																									
	"accord"																										

Notes :

- m. 227 : l'importance de do#3 (voir m. 28)
- m. 237-241 : exactement comme au début

mesure #		251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275		
attaques	silences	8										1	3			1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
chiffrage		3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8		
reprises		:										:															:	
pitch / registre (attaques par registre)	Si																									4		
	La#/Sib															4										4		
	La																											
	Sol#/Sib																											
	Sol																											
	Fa#/Solb																											
	Fa											3																
	Mi											4																
	Ré#/Mib			5, 5	5	5							4															
	Ré	5				5			5				5							5		5						
Do#/Reb		5				5	5																		6			
Do													6		6									4	5			
PITCH CLASSES																												
PRIME FORM																												
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																										
	"accord"													X														

Notes :

- m. 260 : 3e accord « complexe »
- m. 264- : les gestes suivants découlent organiquement de l'harmonie précédente

mesure #		276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300				
attaques	silences	1	1	1	1	6						1	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1				
chiffrage		5/16	2/2	3/8	2/2	3/8	5/16	3/8	3/8	5/16	3/8	2/2	1/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	3/8	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	2/2				
reprises		:		:		:															:		:		:		:		:	
pitch / registre (attaques par registre)	Si	4		4, 4																										
	La#/Sib			4									4																	
	La																													
	Sol#/Sib																													
	Sol																													
	Fa#/Solb													5																
	Fa												4																	
	Mi																													
	Ré#/Mib					5		5, 5	5							5				5					5					
	Ré					5					5		4			5		5	6						5					
Do#/Reb			6			5			5			3		6			6					5								
Do			5								<5>	4	<5>								5		5							
PITCH CLASSES						[1,2,3]						[0,1,2,5,6,t]													[0,2,3]					
PRIME FORM						[0,1,2]						[0,1,4,5,6,8]													[0,2,3]					
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)				3									3				"4"	"3"										
	"accord"											X																		

Notes :

- m. 278 : version plus « dense » de m. 275
- m. 280-285 : le familier après le nouveau
- m. 285 : decresc. (premier changement de nuance)
- m. 287 : première rupture massive de la texture
- m. 289-296 : le familier après le nouveau
- m. 295 : élargissement éphémère de la largeur de bande
- m. 298 : transformation de [0,1,2] -> [0,2,3], les deux sont des sous-ensembles de [0,1,2,3]

mesure #		301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	
attaques	silences	1	1	2	1	16																1	1	1	2		
chiffrage		5/16	2/2	3/8	5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	2/2	3/8	
reprises		:			:																		:				
pitch / registre (attaques par registre)	Si	4																						5			
	La#/Sib	3						4		4	4		4				4		4	4	4						
	La					4		4		4		4		4		4		5	5			4					
	Sol#/Sib					4		4		4		4		4		4		4				4			2		
	Sol	5																						3			
	Fa#/Solb	4																									
	Fa																									5	
	Mi			5																							
	Ré#/Mib			6																							
	Ré																										4
Do#/Reb				4																							
Do																								5			
PITCH CLASSES			[6,7,t,e]	[1,3,4]			[8,9,t]																[0,7,8,e]	[2,4,			
PRIME FORM			[0,1,4,5]	[0,2,3]			[0,1,2]																[0,1,4,5]	[0,2,			
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)					3																				
	"accord"																										

Notes :

- m. 301 : nouveau geste (arpège)
- m. 306-321 : gestes familiers, nouvelle transposition
- m. 323 : voir m. 301

mesure #		326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350
attaques	silences	?	1																							
chiffrage		5/16	2/2	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8	5/16	3/8
reprises		:			:		:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
pitch / registre (attaques par registre)	Si																									
	La#/Sib																									
	La																									
	Sol#/Sib																									
	Sol																									
	Fa#/Solb			5		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
	Fa																									
	Mi	6																								
	Ré#/Mib			6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
	Ré			5		5		5		5		5		5		5		5		5		5		5		5
Do#/Reb																										
Do				5		5		5		5		5		5		5		5		5		5		5		
PITCH CLASSES			.5]		[0,2,3,6]																					
PRIME FORM			.3]		[0,2,3,6]																					
contenu harmonique	"largeur de bande"	(2-12)																								
	"accord"																									

Notes :

- m. 328 : rupture d'un tout autre caractère/texture
- m. 328- : deuxième « catégorie de temps » - *activité stable*

Résumé

Edmund Husserl (1859-1938), philosophe allemand, est le fondateur de la phénoménologie. L'objectif de ce mémoire est d'établir des méthodes d'analyse de la musique selon les principes fondamentaux de la pensée phénoménologique.

Les œuvres de Gérard Grisey et Morton Feldman constitueront la partie analytique de ce projet.

Summary

Edmund Husserl (1859-1938) was a German philosopher and the founder of phenomenology. The aim of this master's dissertation is to establish methods of music analysis according to the fundamental principles of phenomenological thought.

Works by Gérard Grisey and Morton Feldman will constitute the analytical portion of this project.

Mots-clés

Phénoménologie, Husserl, Grisey, Feldman, Analyse musicale, Musique contemporaine, Écoute

Keywords

Phenomenology, Husserl, Grisey, Feldman, Musical Analysis, Contemporary Music, Listening

Biographie de l'étudiant

Matthew T. Monaco (né en 1997 dans le New Jersey) est actuellement étudiant au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Stefano Gervasoni. Il étudie la musique électronique avec Yan Maresz, Luis Naón et Grégoire Lorieux. En mai 2020, Matthew a obtenu sa licence au New England Conservatory, où il a étudié avec Stratis Minakakis et aussi suivi des cours d'écriture. Ses œuvres ont été jouées en France (Ensemble Intercontemporain, Ensemble Linea), aux États-Unis (Callithumpian Consort) et en Espagne (Brouwer Trio). Il a collaboré avec le naissant Alinéa Ensemble, en tant que compositeur en résidence pour leur saison inaugurale (2019-2020). Matthew T. Monaco a aussi suivi des masterclasses de compositeurs comme Tristan Murail, Philippe Manoury, Kaija Saariaho et Francesco Filidei. De 2018 à 2020, Il a dirigé des séries de concerts mensuels pour la musique contemporaine en programmant les œuvres des compositeurs du New England Conservatory. De 2015 à 2016, il est stagiaire au New York Philharmonic, en tant qu'assistant de cours pour les jeunes compositeurs. La musique de Matthew T. Monaco est influencée par la pensée phénoménologique et la littérature moderniste.