

Introduction	1
Le congrès de Colmar	1
Pourquoi cette pièce ?	1
La place de la pièce dans l'œuvre de Debussy	2
Vers des approches variées	3
Résumés	4
1) A la recherche de l'inanalysable (<i>Theo Hirsbrunner</i>)	4
2) La terrasse des audiences du clair de lune : approche motivique et linéaire (<i>Allen Forte</i>)	5
3) La terrasse des audiences du clair du lune : esquisse d'analyse modélisée (<i>Marcel Mesnage</i>)	6
4) L'implication et la réalisation mélodique dans la terrasse des audiences du clair de lune de Debussy (<i>Eugène Narmour</i>)	9
5) Analyse de La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy (<i>Fred Lerdahl</i>)	11
6) De l'interprétation à la théorie : une sémiologie progressive (<i>Gino Stefani-Luca Marconi</i>)	13
7) L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy : La terrasse des audiences du clair de lune (<i>Eero Tarasti</i>)	14
8) La terrasse des audiences du clair de lune : essai d'analyse esthétique (<i>François Delalande</i>)	16
9) La terrasse des audiences du clair de lune ou le primat du geste instrumental (<i>Michelle Biget</i>)	17
Analyse des analyses	18
Parties ou motifs ?	18
<i>Motifs</i>	18
<i>Parties</i>	19
<i>Autres approches</i>	19
La forme	19
L'harmonie	20
L'écoute	22
Avantages et inconvénients d'une approche multiple	23
La question du vocabulaire	23
Conclusion	24

INTRODUCTION

Le congrès de Colmar

En 1989, sur l'initiative de la Société Française d'Analyse Musicale (sfam), le premier Congrès Européen d'Analyse Musicale fut organisé à Colmar. Cette manifestation regroupa 300 participants venant d'une trentaine de pays différents dans le but de mener une réflexion sur plusieurs sujets ayant trait à l'analyse musicale. Les actes de ce congrès furent édités sous forme d'article dans la Revue d'Analyse Musicale (no 16, avril 1989). Le programme général du congrès était le suivant :

DESCRIPTIF DES PRINCIPALES SESSIONS

- L'analyse et les analyses : recherches épistémologiques a partir d'analyses comparées a une même œuvre
- Les diverses approches du sens en musique
- Analyse et interprétation
- Les pratiques pédagogiques et institutionnelles de l'analyse en Europe
- L'analyse des musiques contemporaines
- Voies de recherche en analyse formalisée
- Analyse et création
- Analyse des musiques anciennes
- Analyse schenkerienne et post-schenkerienne
- Perception, réception et analyse
- L'apport de l'analyse des musiques ethniques
- Pour une analyse des musiques populaires modernes
- Projet de manuel et de dictionnaire technique d'analyse musicale

C'est sur le premier des sujets présenté dans ce programme que je vais baser ce travail. A l'occasion de ce congrès, il fut proposé à plusieurs musicologues d'écoles et de traditions très variées de se pencher sur une même œuvre. Le but était de permettre une sorte d'analyse des analyses et, probablement, de donner une « photographie » des différents courant d'analyses existant à un moment donné. C'est la pièce intitulée « ...la terrasse des audiences du clair de lune » tirée du second livre de préludes de Debussy qui fut retenue pour cette occasion.

Pourquoi cette pièce ?

Lorsque l'on s'intéresse au courants d'analyse musicale, on remarque assez rapidement qu'une séparation assez nette existe entre musique tonale et musique atonale. Ainsi, la plupart des théories analytiques se rattache plutôt à l'une ou à l'autre de ces catégories. Par exemple la théorie schenkérienne est plutôt orientée vers la musique tonale, tandis que la théorie d'Allen Forte sur les ensembles de classes de hauteurs est plutôt tournée vers la musique atonale. Avec Debussy, nous sommes dans un autre univers qui ne se rattache clairement ni à l'un, ni à l'autre système. Ce choix permettait donc à la fois de placer tout le monde sur un pied d'égalité, tout en représentant un défi pour chacun (à la lecture de certains article, on perçoit très clairement cette volonté de démontrer la validité d'une théorie pour analyser cette pièce).

Un autre défi était la complexité que représente l'analyse d'une pièce de Debussy. On sait à quel point Debussy est attaché à la manière dont une œuvre sonne. La musique est écrite avant tout pour l'oreille. Il y a clairement ce goût pour le simple plaisir d'écouter, sans trop se

préoccuper de règles de composition (citations quarte et sixtes) ou de modèles formels. Ces notions permettaient également d'ouvrir l'exercice à des courants peut-être un peu marginaux dans l'analyse musicale. Ainsi la psychologie, l'écoute devenaient également des pistes au même titre que l'analyse « sur papier ».

Dans les articles qui nous concernent, deux approches « transdisciplinaires » sont à mentionner :

-Tout d'abord le travail de TARASTI qui utilise une méthode sémiologique habituellement utilisée pour la littérature et en donne une version orientée vers la musique. On peut d'ailleurs noter que cette approche figure également dans le programme du congrès sous le titre « Les diverses approches du sens en musique »

-En second lieu les travaux de DELALANDE et de STEFANI et MARCONI qui donne l'approche par écoute comme base à l'analyse. Dans ce cas aussi, le thème du point de vue de l'auditeur est traité durant le congrès dans la session « Perception, réception et analyse ».

La place de la pièce dans l'œuvre de Debussy

En observant le catalogue des œuvres de Debussy, on remarque un développement assez lent pour ce qui est de l'écriture pour piano. Bien sûr, nous avons quelques œuvres de jeunesse, telles les deux *arabesques*, mais nous sommes encore loin d'un style propre. C'est surtout vers la fin de sa vie que Debussy va revenir à cet instrument.

C'est entre 1909 et 1912 que Debussy compose les deux livres de préludes. Le premier est publié en 1910 et le second en 1913, mais ces livres n'ont jamais été conçus comme un tout. Ces pièces représentent le dernier apport que fait Debussy à la musique descriptive. Elles représentent donc l'expression d'un langage totalement assimilé et offre un large panorama du style debussyste.

Ces deux livres sont composés chacun de douze pièces de courte durée (de 2 à 6 minutes).

Ces préludes présentent chacun une sorte de tableau musical, une impression (on parle parfois de musique impressionniste). A chaque pièce il parvient à donner une identité propre que ce soit au travers d'une mélodie (la fille aux cheveux de lin), de la texture musicale (Danseuses de Delphes), des harmonies (Voiles) ou du rythme (des pas sur la neige). Dans tous les cas on reconnaît à chaque pièce un caractère propre.

Debussy parvient à créer dans chacun une atmosphère particulière. Il cherche à l'exprimer discrètement par le titre qui n'apparaît pas au début des pièces, mais à la fin de chacune d'elles, entre parenthèses et précédé de trois points de suspension, comme si le titre n'avait pas tellement d'importance. Peut-être est-ce parce que l'auditeur doit se faire sa propre idée, donner son propre titre, ou parce que Debussy pense que la musique parle d'elle-même. De plus, cette évocation discrète s'inscrit parfaitement dans l'esthétique du compositeur qui est plus un travail de suggestion qu'une description nette.

Selon l'encyclopédie Grove, le deuxième livre de préludes est d'un intérêt plus inégal que le premier. Certaines pièces semblent avoir été reprises d'après des œuvres antérieures. Trois préludes sortent véritablement du lot : Brouillard, Feuilles mortes et surtout la terrasse des audiences du clair de lune qui nous donne une véritable synthèse du style pianistique du compositeur.

Dans l'article de HIRSBRUNNER, on peut lire que le titre « Terrasse des audiences du clair de lune » trouve sa source dans un article de René Puaux paru dans le journal *Le Temps* en décembre 1912 et décrivant les fêtes de couronnement de Georges V comme Empereur des Indes : »La salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au (sic !) clair de lune... ».

Bien qu'on ne puisse pas parler de musique à programme en parlant de Debussy, force est de constater que l'on peut voir dans certains prélude la volonté d'illustrer en musique un élément, un concept. Ainsi, des pièces comme « Ce qu'a vu le vent d'ouest » ou « des pas sur la neige » sont très évocatrices. L'image est beaucoup moins claire dans ce prélude. Nous n'avons pas, ici, un seul concept auquel nous rattacher ni d'élément musical auquel donner un nom. On voit passer une série de moments différents, d'atmosphères variées, comme les bribes de quelque chose de plus grand, comme un discours dont on ne retiendrait que certains éléments exposés sans ordre précis. On sent des tensions, des détentes, des densités variées parfois le retour d'un élément connu, mais toujours très varié.

Vers des approches variées

La musique de Debussy appelle sans cesse à la transdisciplinarité. On ne peut évoquer ce compositeur sans parler d'images sonores, de théâtralité ou de texture musicale. Cela vient du fait que cette musique parle avant tout aux sens avant d'intéresser l'intellect. On a souvent comparé la musique de Debussy aux autres arts. Dans son article, HIRSBRUNNER fait un parallèle avec la poésie de Mallarmé pour montrer l'art de la dissimulation et de la suggestion. On a aussi beaucoup écrit sur le rapport entre la musique de Debussy et les arts visuels. Il est vrai que l'on peut voir nombre de ressemblance entre l'approche des peintres de ce tournant de siècle et la manière d'aborder la musique de Debussy, bien qu'il se soit lui-même prononcé contre l'usage du mot « impressionnisme ». On est un peu dans la même hésitation entre figuration et abstraction, entre tonalité et atonalité. La représentation du réel est un prétexte pour créer un objet totalement nouveau qui se rapproche parfois plus d'une œuvre abstraite, d'une atmosphère et, osons tout de même le mot, d'une impression. Tout se passe comme si le réel était vu à travers un filtre, le filtre de la perception. Ce n'est plus l'objet qui est important, c'est l'image qu'en a le compositeur.

Quelques pistes pour l'analyse sont dès lors tracées :

- On pourra étudier la musique elle-même, en cherchant à regarder derrière le filtre, derrière le miroir afin de reconstituer l'idée de base, afin de voir comment c'est construit. Ce sera le cas, ici, pour les articles de HIRSBRUNNER, FORTE, MESNAGE, LERDAHL.
- On pourra transformer ce travail en quête de sens. Comment donner à quelque chose d'incohérent à première vue une signification, une cohérence qui permette de l'appréhender comme un tout. C'est surtout TARASTI qui s'illustre dans cette démarche, mais cet aspect est également important dans d'autres analyses.
- Ou alors on pourra se baser clairement sur cette impression de simple auditeur. Exprimer ce que nous voyons nous même dans cette image déformée, sans rechercher une vérité absolue. C'est l'approche de STEFANI et MARCONI, DELALANDE et dans une certaine mesure NARMOUR qui ajoute un filtre supplémentaire : celui d'une hypothèse psychologique de l'attente au niveau de l'auditeur.

RÉSUMÉS

Il me semble important, après cette introduction à l'œuvre, de donner d'une manière synthétique le contenu des articles. Il est parfois complexe de raccourcir des articles qui se veulent déjà concis, c'est pourquoi je trace surtout les grandes lignes de la pensée des musicologues. Pour une approche plus détaillée, je recommande, évidemment la consultation des articles eux-mêmes.

1) A la recherche de l'inanalysable

Theo Hirsbrunner

Cet article prend la forme d'une série de réflexions sur ce prélude, plutôt que d'une analyse de bout en bout.

Tout d'abord un contexte stylistique. Debussy est à la recherche de quelque chose de nouveau, de différent. L'auteur cite Boulez : « Debussy, lui, « sait » ; il connaît l'harmonie et le contrepoint occidentaux appris au Conservatoire, mais il cherche autre chose, il se hasarde dans un « autodidactisme volontaire » pour instaurer « la rupture du cercle d'Occident » ». Hirsbrunner parle également de l'influence de Debussy sur Messiaen.

Les basses mystérieuses

Au travers de très bons commentaires sur l'harmonie, Hirsbrunner donne un aperçu du langage de Debussy. Il remarque, comme ses collègues le mouvement de la basse qui semble faire un mouvement de dominante vers une tonique, bien que ce lien soit rendu flou par des relations chromatique. Il parle également de ré#, et sib qui sont en rapport de tierce avec la tonique (qu'il nomme relation médiantique).

Vers une « Alchimie sonore » : les accords

Hirsbrunner s'appuie, comme d'autres sur l'accord de septième diminuée que l'on trouve au début de la pièce. Il le considère comme un accord générateur de toute la pièce en montrant que les quatre dominantes esquissées par cet accord sont présentes dans les 3 premières mesures. Ce sont également des accords qui sont présents dans toute la pièce.

« La musique est de couleurs et de temps rythmés »

Pour conclure, Hirsbrunner évoque l'aspect rythmique de cette musique qui en semble parfois dépourvue. Il note, en particulier l'influence de la musique de l'Inde, influence que l'on retrouvera chez Messiaen

2) La terrasse des audiences du clair de lune : approche motivique et linéaire

Les ensembles motiviques et linéaires comme facteur fondamental d'unité et de contraste

Allen Forte

L'analyse de forte est essentiellement basée sur la théorie des ensembles de classes de hauteurs (set theory). Cette théorie donne à chaque ensemble de sons un code de type $x-y$ dans lequel x représente le nombre de sons pris en compte et y donne les notes selon une

The image shows three systems of musical notation for the piece 'La terrasse des audiences du clair de lune'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). Above the vocal line, set theory codes are written in a structured manner. The first system covers measures 1 to 21, with codes like 6-27, 4-11, 4-18, and 4-12. The second system covers measures 25 to 36, with codes like (6-27), (4-12), (4-18), 4-29, 4-11, 4-26, 4-12, 4-28, 4-12, 4-11, and J-6. The third system covers measures 37 to 42, with codes like (4-12), 4-13, 4-3, 4-11, 6-27, and 6-x13. The codes represent sets of pitch classes, where the first number is the cardinality and the second is a normal form.

classification propre à cette théorie.

Il commence par mettre en évidence un ensemble constant dans toute la pièce, l'ensemble 4-11 (il s'agit du tétracorde « phrygien ») C'est la partie supérieure des quintes parallèles de la fin.

La méthode consiste à mettre en évidence des « structures motiviques » aussi bien mélodiquement que harmoniquement. Ainsi Il démontre que l'ensemble 6-27 (2 accords de 7^{dom} à distance de 3^{ce} min.) apparaît verticalement mais aussi horizontalement à une plus grande échelle (mise en évidence grâce à la technique de réduction, sorte de squelette qui permet de voir la pièce d'un seul coup d'œil).

Forte part de la microstructure d'un motif et agrandi l'échelle peu à peu. Tout d'abord au sein d'une phrase où il sélectionne les notes essentielles, puis sur l'ensemble de la pièce.

Il termine son exposé en montrant la présence d'une collection octatonique.

D'une manière générale, Forte met en évidence le côté modal de cette musique. Plus que des motifs, ce sont des échelles qui apparaissent. Déjà dans le chant grégorien on voit cette construction en tétracordes et hexacordes. Cette approche est intéressante, mais, à mon sens, le côté très « mathématique » des classes de hauteurs donne à cet article un côté assez abstrait et parfois dur à comprendre.

3) La terrasse des audiences du clair de lune : esquisse d'analyse modélisée

Marcel Mesnage

I Plan d'ensemble

Découpage en parties :

Partie I

1)1-2

2)3-4

3)5-7

Partie 2

4) et 5) 8-15

6) et 7) 16-24

8) 25-31

Partie 3

9) 32-35

10) 36-38

11) 39-41

12) 42-45

Suit une partie sur les différents types d'accords. Mesnage met en évidence des accords construits sur la gamme par ton (si-do#-fa-sol et la-si-do#-fa) en dehors des accords de septièmes (les plus fréquents). Il fait quelques remarques générales sur la division de l'octave en six secondes majeures, en trois tierces majeures et en quatre tierces mineures. Il inscrit les différents accords dans un cercle chromatique. Cette approche plus visuelle permet de tisser des liens entre les accords. Ainsi l'accord mineur apparaît comme symétrique de l'accord majeur et de même pour les différents types d'accords de septièmes. De plus, cette façon de faire permet l'intégration des accords basés sur la gamme par ton comme dérivés des accords habituels.

2.2 Domaine temporel

L'auteur parle ensuite des durées. Il utilise deux bases de mesure : la quadruple croche (soit la plus petite valeur) et le tactus (égale à un temps ternaire). Toutes les durées sont exprimées en fonction de ces deux paramètres. Il fait la différence entre rythmes primaires (multiples de 2 et 3) et rythmes secondaires (multiples de 5,6,7). Il exprime quelques idées d'ordre numérogique autour de l'emploi du nombre d'or¹ (présomptions qu'il estime lui-même assez faible) et du nombre 11 qui apparaît assez fréquemment.

Encore quelques remarques intéressantes :

-Il y a une totale absence de silence.

Les phrases sont construites sous la forme d'antécédent et conséquent(s).

-Les anacrouses sont toujours constituées de rythmes primaires.

¹ Mesnage se base sur l'ouvrage de Roy Howatt Debussy in proportions, Cambridge University Press.

Il remarque l'utilisation de certaines figures mélodiques particulières (bien que déjà habituelles au temps de Debussy) :

- La traversée. Il s'agit de l'extension de la notion de note de passage (tout intervalle est susceptible d'être « rempli » par des mouvements conjoints)
- La broderie (particulièrement visible dans le motif initial)
- La pédale (qui apparaît dans tous les registres, pas seulement à la basse)

2.3 Texture et autres attributs

Mesnager met en évidence trois types de texture :

- Les accords parallèles
- Les accords alternés
- La polyphonie mélodique (suite d'accords variables, mélodie accompagnée)

Au niveau du tempo, il relève neuf indications, représentant uniquement trois états différents. :

- Lent
- Moins lent
- Plus lent

III Structure diachronique

L'auteur donne un tableau synthétique de la pièce tenant compte de tous les facteurs décrits (appelés invariants hors temps)

3.1 Plan harmonique

Mesnager met en évidence les éléments qui remplacent la tonalité pour structurer le langage harmonique de cette pièce. Selon lui, c'est l'accord de septième diminuée (si-ré-fa-sol#) qui structure les mes. 1-14 et 28-33. Toutes les tierces mineures appartiennent à cet accord. La tierce mineure est aussi utilisée de façon mélodique pour la construction des chromatismes. Il poursuit avec un élargissement de l'idée de la traversée. Dans cette pièce, on voit en particulier des tierces majeures traversées par des tons, des octaves par des tierces majeures et sixtes et des dixièmes par des tierces mineures.

3.2 Plan rythmique

Mesnager fait encore quelques remarques sur le rythme et notamment sur les crouses et anacrouses, puis il commence une analyse très détaillée des éléments principaux section par section et motif par motif. Il met en particulier en évidence un grand nombre de structures symétriques. Ainsi par exemple la construction symétrique des trois premières sections (motif initial-descente chromatique-accords alternés-descente chromatique-motif initial) ou encore la mes. 13 et son motif en éventail (mouvement contraire chromatique). De même le « repliement » des mes. 14-15 où les intervalles deviennent de plus en plus petit pour converger vers le fa#.

Et d'autres remarques plus générales :

- Un exemple d'accord (fa-sol-si do#) appartenant à la gamme par ton
- La mise en évidence de la texture des mes. 16-19
- Le transfert de fonction « texturelle » au mes. 15-16 (le do#, pédale devient mélodique et la mélodie de la voix en dessous devient la pédale)
- dès la mes. 20, nous nous trouvons dans une texture à base de tierces majeures
- Le climax se situe à la fin de la section 7 (mes.24)
- L'enchaînement tonal d'accords fa majeur-do majeur-mib majeur qu'il analyse comme II-VI-I
- Enfin les deux accords finaux : un quarte et sixte et le même accord fondamental forment une sorte de cadence dont il manquerait la résolution du quarte et sixte.

Réduction harmonique

Traversées : c chromatique 3 tierces mineures
 d diatonique 4 tierces majeures
 t gamme par tons

Partie 1

Sections 1 2 3 4

Motif initial Mélisme Reprise mélisme Reprise Motif initial

Fondamentales : 1 mi sol 2 do# la# 3 do# sol 7 ré# la# do#

Partie 2

4 Conduit 5 Eventails 6 Mélodie 1 7 Mélodie 2

8-9 pédale 6 13 16 20

la# ré# la# gammes par tons

8 Climax

Majeur

25 28 30 31 32

ré# sol fa ré# sol sol sol ré#

Partie 3

9 Reprise 5 10 Accord initial Rappel mélisme 11 Coda

32 33 34 36 37 39 42 44

ré# fa# sol do# fa# sol do# mi sol fa#

4) L'implication et la réalisation mélodique dans la terrasse des audiences du clair de lune de Debussy

Un modèle de structure et de style.

Eugène Narmour

Dans cet article, NARMOUR s'intéresse au lien qui existe entre l'auditeur et la pièce de musique. Il cherche surtout à cerner la notion d'attente de l'auditeur (consciente ou inconsciente) et sa réalisation ou non dans la partition. C'est ce qu'il appelle le modèle d'implication-réalisation.

Sa première hypothèse concerne les mouvements d'intervalles. « Plus précisément, la théorie stipule que, tous les autres éléments stylistiques restant inchangés, les petits intervalles initiaux induisent l'auditeur à attendre le même mouvement d'intervalle et dans la même direction de registre. Par contre l'auditeur s'attend à ce que les grands intervalles (quinte, sixte, septième, etc.) soient renversés et que la direction de registre change.

Résumé ainsi :

P : continuation (de petits intervalles dans la même direction)

D : duplication (cas particulier de continuation dans le cas d'une note répétée)

R : renversement (le grand intervalle est suivi d'un petit dans la direction opposée)

Comme on le voit, chaque cas est réalisé à deux conditions : la nature de l'intervalle (grand ou petit) et sa direction (vers le haut ou vers le bas. Cependant, il existe aussi des situations où seule une des deux conditions est réalisée. Narmour parle alors de réalisation partielle. Deux cas se présentent : soit c'est la nature de l'intervalle qui répond aux attentes et la direction n'obéit pas à l'hypothèse de base noté par un I :

IP : continuation de petits intervalles dans la direction opposée ou en mouvement latéral

ID : retour à la note de départ après un petit intervalle

IR : Un grand intervalle est suivi d'un petit mais dans la même direction.

Soit c'est la direction qui suit l'hypothèse de base et la nature de l'intervalle y renonce. Ce cas est noté par un V

VP : un petit intervalle est suivi d'un grand dans la même direction

VR : Un grand intervalle est suivi d'un autre grand intervalle dans la direction opposée.

Ces huit structures sont prospectives car basée sur une attente de l'auditeur en fonction du premier intervalle.

Réalisation rétrospective

Ce sont les cas où l'auditeur perçoit les choses après coup. Nous avons donc :

(P) : continuation de grands intervalles dans la même direction

(R) : petit intervalle suivi d'un plus petit intervalle en sens inverse

(IP) : continuation de grands intervalles dans l'autre direction

(ID) : un grand intervalle puis retour à la note initiale

(IR) : un petit intervalle suivi d'un intervalle plus petit dans la même direction.

(VP) : un grand intervalle suivi d'un intervalle plus grand dans la même direction

(VR) : un petit intervalle suivi d'un intervalle plus grand en sens inverse.

Les structures restantes

Ce sont les cas où deux notes ne sont pas reliées mélodiquement. Ces cas, appelés dyades sont symbolisés par un chiffre indiquant l'intervalle qui sépare les deux notes.

Niveaux supérieurs

Tout comme certains de ses collègues, Narmour applique sa théorie à plusieurs échelles sur la pièce en donnant une hiérarchisation des notes. On remarque que l'analyse est différente suivant la distance que l'on prend. À noter que parallèlement à son analyse qui se veut très scientifique et objective, Narmour insère quelques aspects subjectifs. Ainsi il donne par exemple au premier motif le caractère de « langoureux ».

L'influence du style « intraopus » sur la prospection et la rétrospection

Dans ce chapitre, Narmour évoque le fait que l'écoute de la pièce modifie les attentes de l'auditeur. Ainsi, l'auditeur sera surpris par une modification dans la répétition d'un motif mélodique, même si celle-ci respecte les lois de réalisation-implication. Cette influence intraopus se note (os).

Les structures de combinaison

Chacune des structures mélodiques peut être combinée à une autre. Par exemple sur quatre notes consécutives, les trois premières peuvent former une structure et les trois dernières une autre. On aura donc deux structures différentes ayant les deux notes centrales en commun.

Chaînes structurelles

Narmour évoque également la possibilité d'enchaîner plus de deux structures. Ces chaînes sont très rares. On en rencontre une dans la pièce aux mesures 33-34.

Esquisse de la structure de perception globale

Il s'agit d'un plan général de toute la pièce dont on sélectionne les notes importantes. En se basant sur ce plan Narmour donne un commentaire analytique de la pièce. Il laisse de côté le thème central de son analyse, pour faire des remarques plus générales. Preuve, peut-être que les règles d'implication-réalisation mélodique fonctionnent surtout à un niveau assez bas qui serait le seuil de ce que l'on peut percevoir au maximum de la pièce. En effet, l'auditeur ne peut pas avoir une vision globale de l'œuvre lorsqu'il l'écoute.

Narmour parle surtout des variations de registre qui sont très clairement visibles sur son plan. Puis il termine son analyse en parlant plus en détail de l'harmonie.

5) Analyse de La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy

Les relations chromatiques comme moyen d'extension d'une théorie générative de la musique tonale

Fred Lerdahl

L'article débute par un bref rappel de la théorie générative de la musique tonale

D'un point de vue méthodologique, sont présupposés :

- 1) une pièce de musique (surface musicale)
- 2) un « auditeur averti »
- 3) une vision de l'ensemble de la pièce (cette théorie ne prend pas en compte l'écoute en temps réel)

L'auditeur réagit de la façon suivante

- 1) découpage en parties (structure de groupement)
- 2) une prise de conscience du rythme organisée en temps forts et temps faibles (structure métrique)
- 3) une hiérarchisation des événements dans la pièce en fonction des hauteurs et du rythme (réduction en segments temporels)
- 4) une prise de conscience de tensions et de détentes (réduction prolongationnelle)

Lerdahl fait ensuite quelques réflexions préliminaires sur certaines relations chromatiques. Dans ce chapitre, Lerdahl se penche sur les relations harmoniques que l'on retrouve chez Debussy. Il évoque notamment le rapport de tierce mineure. Ce rapport est issu de l'accord de septième diminuée qui peut être la dominante de quatre accords différents éloignés dans le cycle des quintes, mais rendus proches par l'accord de septième diminuée. Il montre également que trois de ces quatre résolutions possibles (fa #, do, mib) sont utilisées pour structurer la pièce.

Métrique et regroupement

La lecture de cet article est relativement complexe, car, bien que le premier exposé parle d'une suite logique dans la méthodologie, les éléments sont présentés très imbriqués dans l'article. Par exemple, pour parler de la métrique, ainsi que du découpage en parties, Lerdahl utilise déjà un schéma de type « réduction en segments temporels ». Son découpage, très général est le suivant :

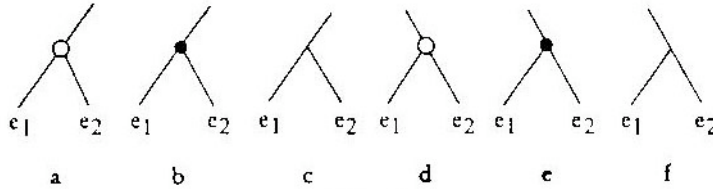
1-12, 13-31, 32-45.

Réduction en segments temporels

La réduction en segments temporels apparaît sous la forme d'un plan avec cinq niveaux de segmentation du plus précis au plus large.

Réduction prolongationnelle

Les liens de tension, de détente, de répétition et de variation sont exprimés à l'aide d'une structure arborescente dont les nœuds expriment la qualité.



Nous voyons ici les différents cas possibles d'enchaînement de deux idées : lorsque la branche supérieure penche vers la droite la tension va en augmentant, vers la gauche, la tension est moindre. Un point blanc à l'intersection représente la répétition pure et simple, un point noir représente une répétition altérée et l'absence de point montre un éléments différent.

Suit l'analyse proprement dite. Fidèle à son organisation qui va du général au particulier, il analyse d'abord la pièce comme un mouvement de V-I ce que l'on constate surtout au mouvement de la basse.

Ce principe de réduction prolongationnelle me semble une méthode relativement claire pour montrer l'évolution des tensions. La réduction en segments temporels permet de mettre en évidence certaines connections à long terme.

Quelques remarques sur les motifs

Lerdahl termine son analyse en s'intéressant au très particulier, c'est à dire aux motifs, qu'il passe également au crible de la réduction prolongationnelle. Ceci lui permet de rapprocher les motifs des mesures 1-3, 14-16 et 33-34 qui sont ses trois parties principales.

Observations sur différentes approches analytiques

Il critique les approches analytiques courantes qu'elles soient schenkériennes ou basées sur la théorie des ensembles de classe de hauteur pour l'analyse de Debussy. Selon lui, sa théorie permet une approche « à la fois moins limitée stylistiquement que celle de Schenker et plus orientée vers la perception que la théorie des ensembles de hauteurs ». Il termine en disant que sa théorie doit être applicable à d'autre style de musique plus tardifs.

6) De l'interprétation à la théorie : une sémiose progressive

Gino Stefani

Luca Marconi

Les auteurs de cet article prennent comme base les commentaires d'un groupe d'auditeurs. Puis ils en retirent l'essentiel en associant ces commentaires à des textes de musicologues ayant écrit sur Debussy pour atteindre une expression parlante, une forme de « sens commun ». Voici quelques phrases de base :

- 1)égarement dans l'évanescence (Schmitz)
- 2)instants de solitude, plainte et inquiétude (Schmitz)
- 3)nocturne, lumière incertaine (Charru)
- 4)bruissements et scintillements (Aguettant)
- 5)jeu d'ombre et de lumière (Charru)
- 6)mouvement d'apparition/disparition, éclipse d'un développement (Charru)
- 7)forme concentrique, ABCB'A' (Charru)

Commutation

L'article se base principalement sur les deux premières phrases.

1)Le chromatisme. Stefani et Marconi font l'essai en remplaçant le chromatisme du début par un mouvement diatonique. On perd cette impression d'« égarement dans l'évanescence ». De même avec les premiers accords. Si on leur donne un sens tonal ou si on donne des accents réguliers au rythme, l'impression est totalement différente. Il y aurait donc chez Debussy, tout comme chez Bach des sortes de « constantes expressives » d'un motif dans un certain contexte.

2)Les appoggiatures des mesures 16 et suivantes donne un sentiment de plainte en rapport avec la deuxième phrase de Schmitz. Ici, on remplace, on commute les secondes descendantes en secondes ascendantes, puis par des secondes majeures. Le sens plaintif disparaît.

Théorie

1)Le chromatisme est la présence de sons intrus dans une structure claire. L'effet global est celui d'un cluster.

2)Les secondes mineures descendantes ont dans ce contexte un caractère plaintif.

II La méthode

Interprétation

- 1) Un événement musical qui fait sens, c'est-à-dire une pièce de musique (occurrence significative)
- 2) Écoute, lecture, usages (production de sens)
- 3) sens global perçu à l'écoute. *Quelles sont mes impressions ?*
- 4) Repérage de constantes de sens (sens commun). Ici associé à la pensée de musicologues.

Commutation

- 5) Choix d'une constante de sens (sens observé) ou d'expression, dont on veut montrer la pertinence.
- 6) Identification intuitive d'un trait musical pertinent pour le sens observé : *dans la partition qu'est-ce qui fait qu'on a cette impression ?*
- 7) Vérification de la pertinence : commutations. *Que se passe-t-il si on modifie la partition en supprimant l'aspect caractéristique du motif ?*

Théorie

- 8) Explication de la pertinence : modèle théorique du trait musical remarqué. *Qu'est-ce qui donne cet effet ?*
- 9) Théories générales impliquées par le modèle théorique. *Dans quels cas l'effet sera le même ?*

7) L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy : La terrasse des audiences du clair de lune

La mise en évidence d'un parcours narratif

Eero Tarasti

Il est important pour comprendre cet article de clarifier quelques notions :

Icône : représentation littérale d'un objet (p. ex. imiter un chant d'oiseau)

Indice : traduction d'un état émotionnel.

Symbole : une convention, un lien qui s'opère en dehors de l'objet lui-même (Isle Joyeuse serait un symbole musical de l'Embarquement pour Cythère de Watteau)

En musique, Tarasti assimile la répétition d'un motif à une relation d'icône et l'enchaînement logique de deux idées sera une relation d'indice.

1) **Isotopies** : en littérature, il s'agit d'éléments répétés pour donner un sens au texte (p.ex. le « je » pour savoir qui parle) en musique il s'agit de structures qui « garantissent la cohérence interne d'une pièce musicale ». Ce sont les isotopies qui permettent de classer une pièce dans tel ou tel style.

2) Tout comme dans un texte, la musique se situe dans un contexte d'espace, de temps et d'acteurs. (spatialité, temporalité, actorialité.)

Embrayé, débrayé : Dans un texte on a toujours une situation de base centrée sur ici, maintenant, moi (hic, nunc et ego). Lorsque le récit se dirige vers un autre lieu, un autre moment ou un autre personnage, on parle de débrayage.

En musique :

Spatialité : tonalité ou polarité

Temporalité : Pulsation fondamentale

Acteur, actant : figure mélodique caractéristique, thème, motif.

3)

modalité : type d'action qui peuvent intervenir dans un texte

Voici les principales modalités :

Être : consonance, stabilité

Faire : dissonance, tension

Devoir : règle théorique (forme, résolutions)

Pouvoir : technique, surtout au niveau de l'exécution.

Savoir : potentiel qu'a une idée musicale à en générer d'autre.

Prémodalisation : On peut préparer l'entrée d'un acteur, la prémodalisation s'apparente aussi à la transition, avec un sens de direction (on va vers quelque chose)

4)

phème : signifiant, « les notes »

sème : signifié, l'impression à l'écoute.

Une fois toutes ces définitions données, l'analyse proprement dite peut commencer:
Pour Tarasti, l'auditeur met lui-même en place un système proche d'une narration, sans quoi il n'a pas l'impression de musique. Il dit clairement que cette musique n'est pas une musique à programme, mais que l'on peut parler de récit sans qu'il y ait forcément un récit concret.

L'analyse : remarques générales

L'impressionnisme dans cette pièce c'est l'impression d'un texte musical qui se réfère à un récit sans le raconter clairement, mais cherchant à en rendre les sensations. Ce prélude est principalement basé sur l'« être », le faire n'intervient jamais directement (pas de développement). Il y a beaucoup de répétition (indices) soit consécutive au premier énoncé, soit à distance.

La forme globale

Tarasti analyse la pièce en la découpant en parties. Il guète plus particulièrement les réapparitions de la première cellule thématique qu'il nomme « acteur principal A ». Nous avons donc :

1 : section A

1-2 : Bx (descente chromatique) et By (accord de 7^{ème} de dominante)

3-4 : C (sous la forme XXY)

5-6 : B

7 : A

10 : D non thématique, nouveau centre tonal (spatialité débrayée)

13 : E partie « en devenir », préparation du retour de A (prémodalisation)

20 : A

21-24 : transition

25 : A tonalité éloignée, registre extrêmes (spatialité interne et externe très débrayée)

28 : mélange de C et B, mais pas de sensation thématique (relation non iconique) sorte de prémodalisation qui n'aboutit pas.

32 : « non aboutissement » sur E qui a une modalité de non-vouloir (sans direction précise).

34-35 : appoggiatures de E

36 : By

37 : Bx

39 : A

42 : coda « énigmatique »

Plusieurs conclusions : chaque fois qu'on entend l'acteur principal A, cela ne correspond pas à ce à quoi on s'attendait, il y a toujours une attente déçue ou un effet de surprise. La forme serait celle d'un rondeau dont le refrain est toujours modifié. La pièce joue beaucoup sur la multiplication des niveaux sonores (pluri-isotopie) le plus intéressant étant aux mesures 16 et suivante : une pédale stable (être), un mouvement chromatique ascendant (vouloir) et des appoggiatures (sème de la nostalgie, indiciaire)

Pour terminer, Tarasti fait un résumé de son analyse en se basant uniquement sur le côté actoriel, c'est à dire qu'il tente de reconstituer le récit de départ avec les mots que l'on a vu au début. Je laisse au lecteur intéressé le soin de lire cette partie qu'il me semble inutile de synthétiser.

8) La terrasse des audiences du clair de lune : essai d'analyse esthétique

La prise en compte des écoutes-types comme points de vue d'analyse

François Delalande

Définitions :

Esthétique : rapport qu'a l'auditeur avec une pièce de musique. Par opposition à la poétique qui est le rapport entre le compositeur et l'œuvre.

Écoute actuelle : écoute sans contrainte et donc très variable selon l'individu et la situation à un moment donné.

Écoute-type : écoute dirigée ou orientée. L'auditeur se concentre sur un ou plusieurs aspects de l'œuvre lors de l'écoute.

I.-Méthode

L'analyse esthétique

François Delalande débute son article en définissant l'analyse esthétique.

Conduites actuelles/conduites-types

Il définit ensuite l'objectif de son article, à savoir la mise en évidence d'un certain nombre d'écoutes-types choisies sur la base d'écoutes actuelles du prélude en question. Il indique ensuite quelle devrait être la procédure théorique d'une analyse esthétique complète.

- a)recueillir des témoignages d'auditeurs
- b)analyse des témoignages afin d'en retirer des écoutes-types
- c)analyse de la pièce selon chacune des écoutes types
- d)validation, prévoir un comportement de l'auditeur.

L'auteur s'est concentré sur les points a) et b).

Il décrit ensuite le déroulement de l'expérience et donne quelques facteurs qui influent sur les résultats tels que les conditions d'écoute, le groupe d'auditeurs interrogés et l'œuvre elle-même.

II.-De la conduite à l'objet

Delalande met en évidence quatre écoutes-types

1. *L'écoute taxinomique* : Les auditeurs cherchent à repérer des motifs et à trouver une construction logique ou formelle de la pièce. Cette écoute entraîne une insatisfaction car il y a peu de choses à quoi s'accrocher.
2. *La figurativisation* : Les auditeurs font l'usage de métaphores, d'images, de mouvements de caméra. On parle d'espace pour qualifier l'étendue du piano, on parle de transparence pour évoquer le mouvement autour d'un élément stable.
3. *L'écoute empathique du matériau* : C'est une écoute liée à un sentiment physique. On voit apparaître la notion de pesanteur, d'élongation (pour caractériser un pôle attractif dont on peut s'éloigner, mais auquel on revient), de chute ou d'escalier (formule mélodique reprise un degré plus haut)
4. *Points de vue complémentaires* :
 - composante praticienne : l'auditeur se met à la place du compositeur pour comprendre l'enchaînement des idées.
 - écoute solfégique : l'auditeur se borne à écouter les notes.
 - écoute mélodique : on se concentre sur la notion de mélodie
 - écoute pianistique : on écoute comme si on devait jouer la pièce.

III.-La composition des écoutes types dans l'écoute actuelle

Delalande se demande s'il est possible ou utile de pratiquer toutes les écoutes ensemble. La réponse dépend de plusieurs facteurs. Certaines se contredisent, d'autres s'enrichissent.

9) La terrasse des audiences du clair de lune ou le primat du geste instrumental

Michelle Biget

Cet article cherche à prendre comme parti de comprendre la pièce en partant de l'instrument. Biget replace la pièce dans le contexte pianistique de l'époque : recherche d'une écriture du piano proche de l'orchestre et colorée. Recherche de théâtralisation du langage d'ou l'écriture sur trois portées. Musique moins vocale, mais en strates. Mise en espace des sons.

Une plastique pluridimensionnelle

Écriture constante sur trois portée rare. Ici, elle met en évidence plusieurs niveaux distincts. Debussy utilise des éléments de langage pianistique habituels. Cependant, le sens, la signification de ces éléments changent (p.ex. un accord n'est plus une fonction harmonique, mais un timbre).

Un discours séquentiel

Michelle Biget donne ensuite un découpage formel et le commente. Elle remarque l'augmentation du nombre de mesure par partie jusqu'à un point culminant, comme un élan ou une respiration.

De manière générale son analyse est clairement centrée sur la notion de mouvement, ainsi que sur la différenciation des différents plans sonores.

Elle parle notamment d'élan, d'attraction, de polarité, de densité de matière.

Morcellement du temps et cohérence formelle

Biget décrit le prélude comme « une marqueterie d'instant sonores ». Ces instant sonores ont la capacité de s'enchaîner pour former un tout cohérent, même si ce tout ne correspond pas à un schéma formel habituel. Elle termine en mettant en évidence le fait que Debussy prend la technique pianistique là où elle est arrivée, mais qu'il les utilise d'une autre manière, en opposition avec la rhétorique utilisée jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle.

ANALYSE DES ANALYSES

Parties ou motifs ?

Lorsqu'on étudie ces différentes approches analytiques, certains points communs, certaines constantes apparaissent. La première est la volonté de structurer la pièce de manière globale en donnant des points de repère. Sur la partition, le point de repère objectif qui existe est la mesure. Dans cette optique qui est de donner une structure logique à un objet, le découpage en éléments caractéristiques est presque inévitable. On peut dégager en gros deux sortes d'approche : Le découpage en parties et le découpage en motifs.

Le découpage en parties tient compte du déroulement temporel de la pièce. Cette division permet la mise en évidence de « moments », de période particulière. Le découpage sera plus guidé par la sensation, l'atmosphère d'une partie de la pièce. Au lieu de rechercher des éléments connus, on se laisse guider par la texture particulière d'une section ou par l'élan d'une autre. C'est un peu l'approche que l'on peut avoir face à un tableau abstrait. Face à une œuvre figurative, nous aurons tendance à voir des objets, distinguer des personnages en un mot tous les éléments reconnaissables qui nous aideront à donner un sens au tout. Dans le cas d'une œuvre non figurative, on cherchera plutôt des lignes de forces, ou des zones particulières. Il y a peut-être une attitude plus réceptive face à l'œuvre. On sait que Debussy travailla beaucoup sur cette notion d'atmosphère, de texture, de sensation.

Le découpage en motif, quant à lui présente d'autres avantages : Le style d'écriture de Debussy est très enchevêtré. C'est-à-dire que les éléments se superposent les uns aux autres de manière totalement indépendante. Ainsi, mettre en évidence des parties objectives se révèle pratiquement impossible, car il arrive souvent que lorsque un motif se termine, un autre est en cours ou qu'un long motif se superpose à deux cellules de courte durée.

Ainsi cette manière de procéder, basée sur des motifs ou des cellules mélodiques est plus détaillée. On se préoccupe plus des éléments logiques, on recherche les particularités d'une ligne mélodique ou d'une suite d'accords d'où une approche plus active. Cette manière de faire cherche à aller plus loin que la perception auditive en cherchant à comprendre des principes de composition.

On peut voir que ces deux approches sont complémentaires et que l'écriture debussyste tiens de ces deux approches : une approche d'atmosphère qui évolue au cours du discours, une approche contrapuntique qui mêle des motifs, qui superpose des couches.

Motifs

Parmi les « motivistes » on compte, bien sûr, Allen FORTE (la théorie des ensembles étant une approche purement motivique). L'intérêt de son système est qu'il permet le découpage en motif à différents niveaux. Ainsi un motif peut être composé de notes qui se suivent, mais aussi être constitué de notes disséminées dans toute la pièce. Cette approche ne tient pas

compte de l'aspect rythmique d'un motif, se concentrant surtout sur les notes comme entités indépendantes mises « ensemble ».

Une autre approche par motif est celle proposée par DELALANDE au travers de ses écoutes-types. Dans ce cas, le motif n'est pas compris comme un objet théorique ou abstrait, mais montre un élément de cette masse mouvante qui ressort à l'écoute. Par ailleurs, chacun de ces motifs est associé à une image subjective, à une impression. Nous sommes exactement dans l'approche non-figurative de recherche de lignes de force et d'éléments qui « ressortent ».

Parties

Dans les analyses qui découpent l'œuvre en parties, on retrouve MESNAGE qui est probablement celui qui insiste le plus sur la notion de texture musicale, allant jusqu'à faire des modèles statistiques de nombre de notes par accord pour mettre en évidence des sections plus denses ou plus aérées.

Michelle BIGET également, qui s'intéresse à la chorégraphie de l'œuvre, qui l'exprime plus en gestes musicaux ou en mise en espace, se base sur un découpage en parties.

Il est intéressant de voir que ces deux découpages ne correspondent pas. Preuve, peut-être que ce genre de musique dépasse un peu le cadre d'un découpage objectif évident.

Autres approches

On peut voir également l'apparition de nouvelles méthodes ne tentant plus le découpage pour faciliter la compréhension. Ainsi, par exemple, LERDAHL donne une image de la pièce sous forme de tension et détente, chaque instant de l'œuvre étant pris en relation directe avec ce qui le précède et ce qui le suit. Cette vision des choses traduit bien le côté très continu de cette pièce. Il y a chez lui, comme chez FORTE l'utilisation de cette méthode qui prend le nom de « réduction » ou « réduction temporelle », qui consiste à montrer sous forme de partition une sorte de résumé de la pièce ne conservant que les notes importantes ou alors tentant de résumer chaque mesure ou chaque groupe de mesures à une seule note. Cette méthode est utilisée dans plusieurs analyses qui nous concernent.

Dans un cas comme dans l'autre, on commence à apercevoir les enjeux de cette problématique. On voit à quel point les avis divergent, de quelle manière chaque école d'analyse donne de l'œuvre un point de vue cohérent en lui-même mais incapable de donner de l'œuvre une vision parfaite et complète.

La forme

Une question assez fortement liée à la notion de découpage est celle de la forme. On a souvent l'impression dans la musique de Debussy, que la forme ne joue plus le même rôle qu'auparavant. Il n'y a plus ce cadre, ce moule à l'intérieur duquel la musique évolue donnant à l'auditeur l'impression d'être en terrain connu grâce certains points de repères. En fait, dans la pensée classique qui a vu naître la forme, la reprise, la répétition était rendue obligatoire par les contrastes qui existaient entre les différents éléments thématiques. Par opposition, une grande partie de la musique antérieure ne possède pas non plus de forme fixe au sens où on peut l'entendre aujourd'hui. C'est le cas, notamment de bon nombre de fantaisies ou de *ricercare* qui sont pourtant des pièces de longue durée. Dans ce genre de pièces, le fil

rouge est plutôt l'apparement. Chaque nouvel élément est lié aux éléments précédents par la ressemblance. Il en est un peu de même dans cette pièce.

Le style de Debussy me rappelle un peu cette image de la rivière, qui, bien que toujours différente est toujours reconnaissable. Il suffit de voir les titres de ses pièces pour s'en convaincre : voiles, reflets dans l'eau, brouillards. On a vraiment l'impression que ce qui est important, ce n'est jamais l'objet en lui-même (sa forme), mais bien plutôt les transformations qu'il subit. Ce n'est pas l'eau qui définit un ruisseau, mais ses reflets, ce n'est pas le tissu qui définit le (ou la ?) voile, mais le mouvement que lui donne le vent. Dès lors, la forme devient une sorte de développement continu dans lequel on peu se laisser aller en optant pour une attitude plus réceptive.

Dans cette série d'analyse, la forme n'est, à chaque fois qu'esquissée. On parle de climax, on évoque le retour de la chute chromatique à la fin, parfois on exprime la notion de variation du motif initial durant toute la pièce et c'est tout. Il y a aussi parfois la volonté de caractériser tel motif ou telle partie, comme NARMOUR qui parle de motifs « langoureux » ou de motif de « désir » et surtout Delalande qui cite l'image de la « danse étrange, ni occidentale ni orientale-rituelle (p.80) » ou du château (p.81). Ce dernier article est celui qui donne le plus d'exemples métaphoriques issu, pour la plupart de l'imagination des auditeurs.

L'harmonie

Analyser les harmonies de Debussy nécessite une approche différente de celle utilisée pour des œuvres antérieures. A ses début, l'harmonie avait vu l'apparition de notes à « comportement obligé ». Ainsi, toute dissonance devait être soigneusement préparée puis résolue. Il est difficile de savoir ce qui change à l'époque de Debussy : est-ce la définition de la dissonance qui change, ou alors des règles qui sont abandonnées parce qu'on en comprend plus le sens, toujours est-il que Debussy utilise souvent des notes dissonante sans préparation, ni résolution. L'exemple le plus frappant en est les suites d'accords de septième parallèles. Nous sommes clairement dans une période de transition. La notion d'appoggiature, de note de passage (généralisée en notion de « traversée » par MESNAGE) ou de broderie existent encore, mais plutôt comme moyens de brouiller l'harmonie, que comme véritable dissonance expressive.

Après la construction des accords, il reste à étudier le lien qui existe entre les accords. Pour l'harmonie classique, on a beaucoup utilisé le rapport de quinte entre les fondamentales. Dans le cadre qui nous occupe, la relation de quinte n'existe plus comme lien harmonique. Debussy l'utilise comme mouvement de la basse avec une connotation de stabilité à la fin (peut-être un clin d'œil à la tonalité), mais comme lien entre les accords, il préfère le rapport de tierce.

Dans son ouvrage sur l'œuvre pour piano de Debussy, Schmitz² nous donne déjà quelques pistes pour comprendre ce langage particulier. Il conçoit l'évolution de l'harmonie au cours des siècle comme une intégration progressive des partiels harmonique toujours plus élevés comme consonances. Tout d'abord la quinte et la quarte au début de la polyphonie, puis tierces et sixtes, jusqu'à la septième qui devient consonante par l'intermédiaire de l'accord de septième de dominante. A l'époque de Debussy, les accords de septième et de neuvième ne sont plus à considérer à proprement parler comme des dissonances. Le rôle de tension sera

² Elie Robert Schmitz, *The piano works of Claude Debussy*, New York : Dover, 1966

plutôt joué par des onzièmes, des treizièmes ou encore par la bitonalité et la superposition d'accords différents.

On le voit, l'analyse harmonique n'occupe une place centrale dans aucun des articles. Certains l'utilisent comme approche complémentaire, d'autres l'évacuent complètement. Il s'agit surtout d'un outil que l'on utilise pour montrer à la fois la continuité et la séparation qui existe entre Debussy et ses prédécesseurs ainsi que pour mettre en évidence certaines tensions. La première remarque générale partagée par tout ceux qui parlent d'harmonie est le mouvement de la basse à très large échelle (hors de la perception, pourrait-on dire) do#-fa# qui donne, à la lecture, une forte impression de cadence parfaite (V-I) en fa#. La deuxième remarque qui en découle est que cette logique tonale n'est pas perceptible à l'écoute. Debussy fait, en effet, tout son possible pour faire disparaître la sensation de rapport de quinte dans sa pièce.

Un autre point clef qui est mentionné par la plupart des analyse harmonique est le potentiel harmonique énorme de l'accord de septième diminuée que l'on trouve au tout début de la pièce (si-ré-mi#-sol#).

Le premier aspect particulier de cet accord, placé ainsi au début de la pièce est son ambiguïté. Placé dans un contexte tonal, un accord de septième diminuée prend facilement une fonction de dominante très claire harmoniquement, on peut même l'utiliser à la place d'un Vème degré. Sa caractéristique réside dans sa construction en tierces mineures superposées qui en fait un accord passe-partout. En effet, il appartient simultanément à quatre tonalités différentes (sous quatre « orthographe » différentes).

Cet accord a souvent été utilisé pour engendrer des modulations dans des tons éloignés. Par enharmonie, cet accord nous permet de passer d'un univers tonal à un autre de manière très souple. Malgré tout, c'est le contexte qui donne son sens à cet accord.

Dans la pièce qui nous intéresse, le contexte n'est pas encore posé. L'effet provoqué est très particulier. Le premier réflexe est de porter l'attention vers l'avant, de guetter la résolution, la solution.

Or, Debussy poursuit dans l'ambiguïté en faisant entendre successivement et en trois mesures les trois dominantes potentielles : Mi7 sur la 5^{ème} croche de la première mesure, Sol7 sur la 6^{ème}, Do#7 sur le premier temps de 3 et Sib7 sur la 3^{ème} croche de cette même mesure. Seul l'interprète qui voit l'armure de Fa# majeur et l'orthographe du premier accord comme un VII en Fa# sait laquelle est la bonne.

Le deuxième aspect concerne l'importance de ce qui précède pour le reste de la pièce. En effet, tout tourne autour de ces quatre accords qui agissent vraiment comme matière de base dans toute la pièce. Ce sont surtout les mesures 28-32 qui sont très évocatrices à ce sujet qui utilise ces uniquement accords comme texture.

Ces deux constats donne quelques idées sur le langage de Debussy. Tout d'abord cette ambiguïté qui montre bien un refus de la tonalité classique et puis cette manière d'utiliser

Figure 3 is a musical diagram illustrating the ambiguity of the diminished seventh chord (7° diminuée). It consists of four staves labeled (a) through (d).
- Staff (a) shows the diminished seventh chord in G major (Fa# major), labeled '(a) Dim. 7e'.
- Staff (b) shows four potential resolutions of the diminished seventh chord, labeled '(b) Accords', with arrows pointing from the chord in (a) to each of these four chords: Mi7, Sol7, Do#7, and Sib7.
- Staff (c) shows the fundamental notes (Fondamentales) for each of the four resolutions, labeled '(c) Fondamentales'.
- Staff (d) shows the complex of tonics (Complexe des toniques) for each resolution, labeled '(d) Complexe des toniques'.
The diagram demonstrates how the same diminished seventh chord can function as the dominant of four different keys: D minor (Mi7), G major (Sol7), F# major (Do#7), and F major (Sib7).

FIGURE 3

l'ambiguïté comme matériau pour tout le prélude, comme idée structurante. Une certaine liberté, donc, mais une liberté où rien n'est laissé au hasard. C'est peut-être une des clefs du langage debussyste cette impression d'un discours improvisé qui coule naturellement, mais où chaque note est mûrement pesée et réfléchie.

Un autre aspect structurel basé sur l'ambiguïté est la question du jeu tonal lui-même. Sur ce point, NARMOUR va plus loin que ses collègues en prenant comme fil rouge dans toute la pièce le couple tonal sol-do# (on peut également considérer le couple do-fa# dont sol et do# sont les dominantes). Ainsi, dès la mes. 2 nous voyons un accord de Sol7 sur une pédale de do#. Comme nous l'avons vu avec SCHMITZ, ce ne sont plus des notes isolées qui prennent le sens de dissonance. Nous avons clairement deux accords qui entrent en interférence (bien que l'accord de do# ne soit pas entendu en tant que tel, la position à la basse du do# en fait une note très forte). Ce jeu de concurrence se poursuit jusqu'à la fin. Ainsi, pour NARMOUR, la coda énigmatique en quinte à vide sur une gamme par tons s'explique comme un trajet du sol au do# montrant une intégration impossible.

Qu'en est-il des tonalités secondaires ? On aurait tort de ne pas s'y intéresser, car comme le fait remarquer HIRSBRUNNER ce sont les seules qui sont clairement énoncées : qu'il s'agisse du ré# mineur de la mes. 7, du sib majeur des mes. 9-11 ou du mib majeur de 25, les accords ne sont pas brouillés par des septièmes des appoggiatures ou des notes étrangères. Peut-être est-ce la façon qu'a trouvée Debussy pour ne pas donner trop de poids et d'importance à ces harmonies, mais, paradoxalement, entendre un accord parfait au milieu d'un univers souvent brouillé donne une telle clarté au discours, que ces moments semblent accentués, portant l'attention de l'auditeur sur des tonalités qui n'en ont pas.

L'écoute

En parcourant ces différentes analyses, on voit qu'une bonne partie d'entre-elles prennent en compte le rôle de l'auditeur dans la démarche analytique. Tout d'abord, la musique de Debussy, comme nous l'avons vu, s'y prête parfaitement. Il est vrai que dans le cas de la musique, le lien entre l'œuvre et le récepteur (en l'occurrence l'auditeur) n'est pas direct. Comme dans le cas des arts de la performance, la pensée du compositeur passe par l'interprète qui forme une étape intermédiaire de réception puis d'émission avant de parvenir à l'auditeur. Ces deux niveaux existent également dans le cas de l'analyse. Ainsi le musicologue peut se fixer sur tel ou tel aspect. Dans le cas de la musique, l'analyse peut s'adresser à plusieurs types de public : Que ce soit pour l'interprète dont la compréhension de la pièce qu'il joue doit être totale ou pour l'auditeur qui souhaite, lui aussi comprendre ce qu'il entend ou encore pour le compositeur soucieux de comprendre l'art de ses pairs.

Mais comment faire face à ce mystère totalement subjectif qui se passe entre une pièce de musique et un auditeur. On voit apparaître plusieurs réponses différentes.

-L'approche par sondage, que l'on retrouve chez STEFANI-MARCONI ainsi que chez DELALANDE.

-L'approche par hypothèse psychologique que l'on voit chez NARMOUR.

Dans le cas du sondage, la recherche se passe en plusieurs temps :

-tout d'abord la récolte d'information auprès d'un groupe d'auditeur (le choix des auditeur est important)

-analyse des résultats

-conclusions qui peuvent éventuellement déboucher sur une généralisation en théorie.

Pour l'approche par hypothèse psychologique de réception, on travaille de la même manière que pour une analyse traditionnelle, c'est-à-dire en utilisant un outil théorique pour mettre en évidence certains éléments caractéristiques de la pièce et tenter d'en donner une compréhension.

AVANTAGES ET INCONVÉNIENTS D'UNE APPROCHE MULTIPLE

La question du vocabulaire

L'un des principaux problème que j'ai rencontré à la lecture de ces articles est la question du vocabulaire. Qu'il s'agisse d'un langage utilisant des mots très compliqués qui en réserve la compréhension à des spécialistes, ou que les mots utilisés soit trop imprécis ou subjectifs, il est souvent difficile d'avoir une vision très claire de la pensée des musicologues.

A mon avis, il y a à ceci plusieurs raisons en grande partie historiques :

-la musique a depuis toujours suscité la formation « d'écoles ». Qu'il s'agisse de composition, d'interprétation ou d'analyse, des différences apparaisse en fonction de l'époque, de la région géographique ou tout simplement des individus (à ce sujet, il suffit de voir comment certaines personnalités du vingtième siècle telles que Schönberg ou Dupré ont pu initier des mouvements très conséquents).

-Une autre particularité de la musique est d'avoir un lourd passé d'érudition. Aujourd'hui encore, bien que la musique dite classique soit accessible à tous, elle garde ce côté élitiste hérité du temps où seuls les gens instruits pouvaient y avoir accès. Il est possible que certains musicologues soient également séduits par cet aspect intellectuel de la musique.

Bien sûr, ces articles s'inscrivent clairement dans une recherche qui s'adresse à des spécialiste et non dans une démarche de vulgarisation. Cependant, il me paraît important pour la recherche en analyse de trouver tout de même un terrain d'entente entre les différents courants d'analyse et je pense que l'utilisation d'un vocabulaire commun pourrait y participer.

Conclusion

Nous voici donc devant une somme de témoignages différents portant tous un regards différent sur une même œuvre. Il est maintenant temps d'en tirer les conclusions. Outre l'attrait historique évident de ce recueil, véritable document témoin des différentes approches théoriques qui cherchent à comprendre un objet musical à la fin du XXème siècle, ces articles soulèvent un foisonnement de question.

Sommes nous en présence d'un tout cohérent ? neuf analyses différentes nous permettent-elles de mieux appréhender l'œuvre que si nous n'en avions qu'une seule ? les points de vue sont-ils conciliables ?

Le plus intéressant, à mes yeux, est qu'une musique un peu évanescence, comme l'est ce prélude de Debussy, donne à cet ensemble d'analyse le même aspect un peu vaporeux : Tout le monde s'accorde à reconnaître et à interpréter de la même manière certains points, certaines formes, mais le résultat demeure flou, comme vu au travers du brouillard. Chacun y va de son interprétation, dit ce qu'il pense voir (ou, assez souvent, ce qu'il est sûr de voir), mais aucune certitude n'est possible.

DELALANDE, lorsqu'il parle de la possibilité de combiner les différentes écoutes-types d'une pièce musicale a cette réponse très nuancée : « Soit deux orientations d'écoute conduisent à deux constructions différentes de l'objet ; elles s'excluront alors et ne se combineront alors que par succession ou par conflit. Soit elles sont compatibles, et elles se compléteront pour produire des réponses différenciées. » (p.84). A l'étude de ces différentes analyse, force est de constater que l'on peut généraliser cette idée à la notion même d'analyse. On constate que certaines analyse se greffent volontiers comme complément aux autres. Parfois, certaines analyse arrivent même à des contradictions radicales. Par exemple, NARMOUR nomme le motif sol#-fa#-do# aux mes. 15-16 motif du « désir » contrairement à TARASTI qui considère toute cette partie (mes. 13-19) comme une partie de « non-vouloir ». Peut-être sommes nous en présence de prise de position subjective, lorsqu'il s'agit de caractériser l'affect d'un thème ou d'un motif.

L'un d'eux a-t-il plus raison que les autres ? ont-ils tous raison ? la question reste ouverte. Il nous est impossible de savoir quelle était la conception de Debussy, et même, aurait-elle une valeur supérieure aux autres ? Nous touchons, en tentant d'analyser « l'inalanalysable », les frontières de cette discipline. Dans tous les cas, cette approche multiple permet de poser ces questions. Quels sont les véritables buts de l'analyse musicale ?

Malgré ce flou toujours persistant (et qui le restera toujours), l'idée que l'on se fait de la pièce est tout de même nettement plus claire après la lecture de ces éléments. En tous les cas la perception de l'œuvre est changée. Un motif musical qui n'avait pas de sens à l'origine devient soudain porteur de sens. Je pense que chaque personne qui lira cette série d'article pourra en retirer une vision différente de l'œuvre. En effet certaines choses qui m'ont parues convaincantes ne le seront sans doute pas pour d'autre. Je pense que l'intérêt principal de l'analyse réside dans ce changement qui s'opère lors de l'analyse. Les notes, qui ne sont que des point noirs accompagnés d'autres signes abstraits, prennent vies et deviennent des objets que l'on peut comprendre. L'étude des différentes analyses est un excellent stimulant pour l'imagination, car même si elles vont parfois à l'encontre de ce que nous pensions au début, elles nous permettent de découvrir points de vues qui méritent tous, sans exception, d'être pris en considération. Il y a quelque chose de magique dans cette transformation qui s'opère, et ceci quelle que soit notre rapport à la musique. L'interprète y puisera toute l'imagination et la compréhension nécessaire à l'expression d'un discours musical, le compositeur pourra y trouver un certains nombres d'outils pour ses propres œuvres et le mélomane entendra cette

musique totalement différemment. C'est d'ailleurs au niveau de l'écoute que les plus grands changements s'opèrent, selon moi. L'attention se porte ailleurs, un langage inhabituel prend vie et sens.

Ainsi, l'objectif de l'analyse ne serait pas d'exposer une vision intellectuelle totalement objective d'une œuvre musicale, mais plutôt de produire cette transformation presque alchimique en offrant la vision cohérente, bien que subjective d'une œuvre musicale.

Il y a dans l'œuvre de Debussy une grande part de mystère. La plupart des musicologues l'ont compris, même si cela était possible, ce serait faire du tort à cette musique que d'essayer de lever le voile.