IV. Théorie de l'audition musicale

Poursuivons notre délimitation de l'écoute musicale et confrontons-la non plus à une modalité non musicale d'écoute mais à un autre mode musical de l'entendre. Examinons pour cela ce qu'auditionner veut musicalement dire.

1 – De l'audition musicale

En musique, *auditionner* se dit d'un jeu instrumental, de telle ou telle exécution d'un morceau de musique donné : tout élève de conservatoire passe en fin d'année une *audition* où un jury évalue la qualité de sa technique et de sa musicalité.

Le principe d'une telle audition repose sur la confrontation serrée entre une partition et ce qui en est donné à entendre (*via* l'intervention d'un musicien se livrant au corps-accord adéquat) : chaque détail du morceau de musique est ici apprécié, du point de l'exactitude de sa restitution instrumentale, mais également du point de sa musicalité. L'audition musicale part donc de l'élémentaire (la note est-elle jouée de façon « juste » ?) pour aboutir à une évaluation intégrale du jeu instrumental entendu.

Totalisation

Entendre, c'est ici évaluer *totalement* au double sens suivant du mot *tout* :

– Tout élément ou détail est – doit être – pris en compte : chaque note (voir par exemple la question des « fausses notes »…), chaque nuance, etc. ; une audition ne saurait être indifférente à un détail mal exécuté ou mal rendu.

– Il s'agit de compter le total de ces détails, de sommer l'ensemble : une audition de conservatoire visera à évaluer une aptitude, à attribuer un diplôme, à classer des candidats… ; elle débouche donc sur une appréciation *synthétique*.

Le *tout* conjoint donc l'idée d'un chacun (chaque-*un*) et l'idée d'une sommation. Par extension, on appellera *audition* d'un morceau (ou d'une exécution de ce morceau) une façon de l'entendre qui s'attache à le *totaliser* :

en ce sens, auditionner est moins une approche *globale* du morceau entendu (s'attachant par exemple à en saisir une vaste enveloppe, une Forme globale), ou une approche sélective et *partielle* (privilégiant telle ou telle appréhension du morceau ou de son exécution – par exemple l'éventuelle architecture thématique du morceau et sa restitution par l'exécutant –, appréhension à ce titre relativement indifférente à l'existence de telle ou telle « fausse note » dans le développement[A]) qu'une approche *totalisatrice* basée sur une notion objectivante d'exactitude.

Intégration

En ce sens, auditionner un morceau (ou telle exécution de ce morceau) peut être vu comme une manière de l'*intégrer* au double sens suivant du mot *intégrer* :

– il s'agit d'une évaluation *totalisante* (voir ci-dessus) ;

– cette évaluation se fonde sur l'existence d'une notion d'*exactitude* ou de *justesse*, elle-même gagée sur le rapport à une partition de musique (en ce sens, on ne saurait stricto sensu auditionner une improvisation).

« Un » tout…

On posera finalement que l'audition musicale d'une exécution donnée d'un morceau de musique a pour enjeu spécifique la constitution, par l'oreille, d'une forme tout à fait spéciale d'*unité* de cette exécution : l'un d'un tout, l'un d'une intégration.

Si l'on entend ici, très généralement, par *unité* une manière de produire de l'*un* à partir d'une dispersion délimitée initiale, il faut bien voir qu'il y a autant de types différents d'unité qu'il y a de conceptions différentes de l'*un* (la thèse implicite est ici la suivante : l'un n'est pas unique[B], il y a plusieurs manières de faire *un*).

A. Voir exemplairement les interprétations musicales de Cortot…

B. On sait les débats théologiques auxquels les rapports entre l'*un* et l'*unique* (entre unité et unicité) ont pu donner lieu. La logique judéo-chrétienne du monothéisme, par exemple, privilégie rationnellement l'unité : c'est parce que Dieu est Un qu'il est unique, et non l'inverse (l'unique tient ici à une manière spécifiquement divine – transcendante – de faire un).

Différentes « unités » de l'entendre

Entendre un morceau de musique se diversifie à mesure des différentes conceptions de son unité possible.

La *perception*, par exemple, compte-pour-un l'objet sonore entendu par identification de sa *Gestalt* globale[A].

De même *appréhension* et *écoute* s'attachent à compter-pour-un la Forme globale d'une œuvre, selon une conception duale de cette Forme : comme un *aspect* pour l'appréhension, comme un *inspect* pour l'écoute.

L'audition musicale, pour sa part, travaille sur une *unité de totalisation* : elle *intègre* l'exécution entendue.

Résumons nos différents types d'*unité* dans le tableau suivant :

Unité	***Percevoir***	***Auditionner***	***Appréhender***	***Écouter***
L'unité concerne	*un* objet sonore	*une* exécution d'un morceau	*un* morceau	*une* œuvre
L'unité produite est	*une* Gestalt	*une* intégrale	*un* aspect	*un inspect*
Cette unité concerne une échelle	– *globale* (quant à l'objet) – *locale* (quant au morceau)	*totale*	globale	*globale*

Remarque sur cette unité

Il ne va nullement de soi que tout mode de l'entendre ait pour horizon la production d'une forme d'unité de ce qui est entendu.

Il y a par exemple une manière de concevoir l'écoute musicale d'un morceau qui privilégie un « vouloir vivre » la musique à l'œuvre, qui met alors l'accent sur l'ouverture et la non-totalisation de la chose entendue plutôt que sur sa saisie sous forme d'un. La problématique de l'écoute selon Roland Barthes, musicalement réactivée par André Boucourechliev, tend par exemple vers cette conception « anti-totalisation » de ce qu'écouter veut dire.

a. À ce titre, la catégorie musicale de *perception* s'apparente plutôt au concept philosophique d'*aperception*.

On verra dans le chapitre suivant que la conception psychanalytique d'une écoute flottante, aux aguets des points de subjectivation plutôt qu'attachée à « tout » comprendre, consciemment constituée autour d'une passivité plutôt que de l'activité visant à dégager l'un de la chose entendue, consonne avec cette manière d'entendre.

C'est dire en tous les cas que le travail musical de l'audition que nous tentons ici de théoriser est singulier : nous tentons précisément de formaliser sa spécificité.

2 – Un modèle de pensée

Comment formaliser ce travail spécifique de l'audition musicale ?

Nous adopterons pour ce faire la théorie mathématique de l'intégration comme modèle de pensée : de même que réfléchir l'écoute musicale suggère de se tourner (entre autres) vers les conceptions théologiques de l'écoute fidèle (faute de pouvoir partir de théories musicales préexistantes), de même théoriser l'audition musicale suggère, faute de théories musicologiques préexistantes, de se tourner vers les conceptions mathématiques de ce qu'*intégrer* veut dire.

L'idée générale – notre fil conducteur (ou *Leitfaden*) – va être de comprendre comment la mathématique intègre une fonction en sorte de déployer, par *rai*sonance [A], notre propre conception de l'audition musicale. Ce parallèle s'autorise de ce que ces deux opérations (l'une – mathématique – d'intégration, l'autre – musicale – d'audition) « somment » au fil d'un même paramètre « horizontal » : de même qu'intégrer une courbe, c'est sommer toutes ses valeurs au fil d'une variable fonctionnelle, de même auditionner un morceau, c'est sommer tout ce qui est entendu au fil du temps chronométrique.

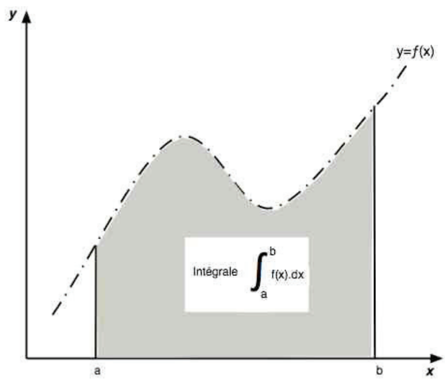
3 – L'intégrale mathématique

L'intégrale mathématique de la fonction $f(x)$ sur l'intervalle [a, b]

$$\int_a^b f(x).dx$$

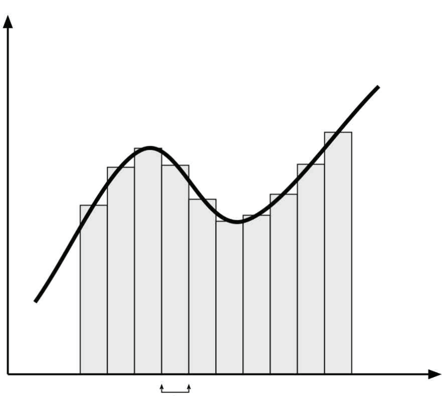
A. Je rappelle : une *rai*sonance est une résonance entre raisons hétérogènes, qui ne se réduit nullement à une analogie ou à une homologie et qui relèverait plutôt de la métaphore (« *comme* ») ou de la fiction (« *comme si* »).

correspond à la surface, délimitée par l'intervalle [a, b], qui se déploie entre l'axe des x et la courbe représentant la fonction $f(x)$:



Dans quelles conditions une telle intégrale existe-t-elle (de façon unique) et comment peut-on alors la calculer ?

L'idée intuitive est qu'une telle intégrale va exister lorsque la somme des rectangles (du type de ceux figurés ci-dessous) converge vers une unique valeur lorsque l'intervalle horizontal Δx (qui norme la largeur des rectangles) tend vers 0.



Comment préciser cette idée et mieux cerner ses conditions de validité ?

4 – Trois intégrales mathématiques

On simplifiera ici la théorie mathématique de l'intégration [A] pour les besoins de notre cause musicale et on distinguera trois grandes étapes dans la constitution d'une théorie mathématique de l'intégration [1].

Chacune de ces étapes va nous délivrer le schème formel d'un type particulier d'audition musicale :

– l'intégrale de Riemann servira de modèle à une première audition qu'on dira *spontanée* ;
– l'intégrale de Lebesgue servira de modèle à une seconde audition qu'on dira *savante* ;
– l'intégrale de Kurzweil-Henstock servira de modèle à une troisième audition qu'on dira *ajustée*.

On soutiendra au total que bien auditionner un morceau suppose de le faire trois fois de suite (et trois seulement) en sorte que la troisième audition s'avérera la bonne.

Notre programme de travail se présente donc ainsi :

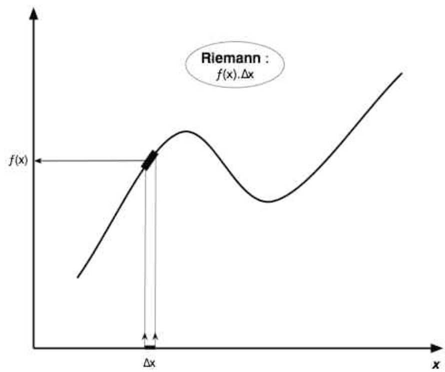
1. Intégrale de Riemann

L'idée de Riemann [B] (qui a émergé autour de 1850 [C]) est de partir d'aires élémentaires telle celle-ci :

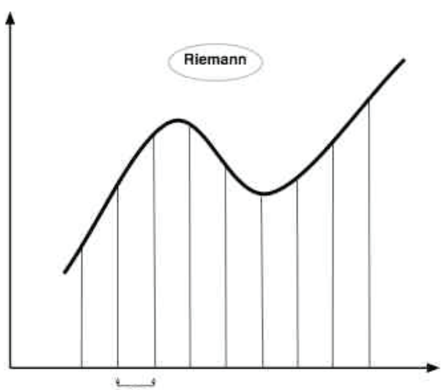
A. Pour plus de détail (en particulier sur l'intégrale de Kurzweil-Henstock), voir Jean Mawhin : *Analyse* (référence détaillée en notes bibliographiques).

B. Bernard Riemann (1826-1866).

C. Cauchy avait, dès 1820, amorcé la réflexion.



On peut approcher cette aire par le produit $f(x).\Delta x$ puis découper tout l'intervalle horizontal exploré selon un pas constant et uniforme :

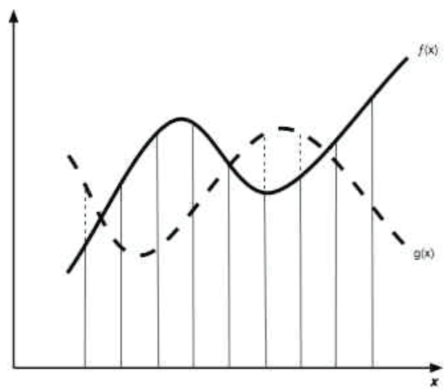


Au total, dans certaines conditions précises (de forte continuité de la fonction traitée), Riemann montre que la somme $\Sigma f(x).\Delta x$ a une limite unique [A] qui s'écrira

A. Il construit, pour ce faire, des séries minorantes et majorantes qui encadrent la série initiale puis dégage dans quelles conditions ces séries convergent vers la même limite.

$$\int f(x).dx = \lim_{\Delta x \to 0} \sum f(x).\Delta x$$

L'idée est ici de balayer la fonction selon un striage vertical régulier (ici Δx), striage destiné à progressivement s'affiner ($\Delta x \to 0$) de manière tout à fait indépendante des particularités et accidents de $f(x)$. Ainsi deux fonctions différentes $f(x)$ et $g(x)$ seront intégrées selon le même striage :



Une première audition spontanée

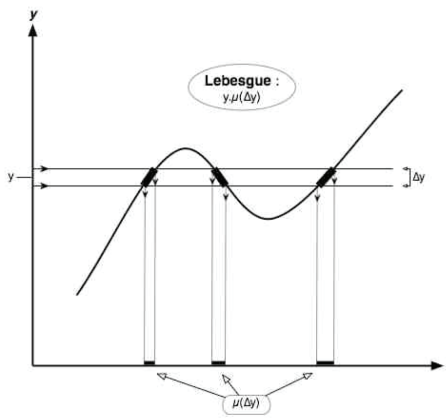
On associera à ce type d'intégrale – le premier à avoir été dégagé – l'idée d'une audition se faisant au fil d'un paramétrage temporel, chronométriquement (plutôt que musicalement) conçu. En effet, cette manière de procéder reflète assez exactement la situation de qui auditionne pour la première fois l'exécution d'un morceau de musique qu'il ne connaît pas : son attention se trouve équi-répartie selon le temps chronométrique ordinaire et l'appréciation du jeu instrumental comme du discours musical s'établit ainsi régulièrement de proche en proche.

On nommera *spontanée* (ou *naïve*) cette première audition, ignorante des particularités de ce qu'il y a à entendre et opérant au fil d'un temps chronométrique et isotrope.

2. Intégrale de Lebesgue

Les mathématiciens n'ont pu en rester là pour une raison particulière : la somme de Riemann $\sum f(x).\Delta x$ ne converge que pour les fonctions les plus classiques. Dès que la fonction comporte des discontinuités, même rares et aisément localisables, la somme précédente peut ne plus converger.

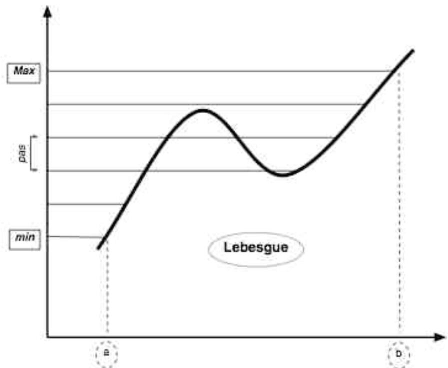
Pour résoudre ce problème et arriver à intégrer des fonctions discontinues, l'idée de Lebesgue [A] (vers 1900) va être de renverser le paramétrage de la fonction $f(x)$ et de strier la fonction non plus selon des verticales en x mais selon des horizontales en y : il va associer, à une valeur y donnée, un intervalle vertical Δy puis prendre en compte toutes les valeurs de x telles que $f(x)$ appartient à cet intervalle Δy :



Si l'on appelle $\mu(\Delta y)$ la somme des intervalles horizontaux ainsi délimités, la valeur approchée de la surface associée va être $y.\mu(\Delta y)$

L'idée va être de découper l'axe vertical – entre les valeurs *min* et *Max* obtenues par la fonction $f(x)$ sur l'intervalle de définition [a, b] – selon un pas constant et uniforme Δy :

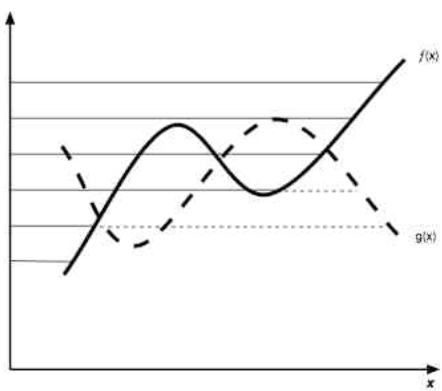
A. Henri Lebesgue (1875-1941).



L'intégrale de Lebesgue sera alors définie comme la limite (quand elle existe) de la somme $\sum y.\mu(\Delta y)$ quand Δy tend vers zéro :

$$\int f(x).dx=\lim_{\Delta y\to 0}\sum y.\mu(\Delta y)$$

À nouveau, ce striage est régulier et indépendant des particularités de la courbe intégrée $f(x)$:



Son avantage essentiel – qui rend compte du fait que cette manière d'intégrer permet de « négliger » les discontinuités locales – est de paramétrer la courbe $y=f(x)$ du point de ses résultats (en y) et non plus du point de son origine variable (en x) ; l'évaluation revient à examiner (de proche en proche selon l'axe vertical) l'importance d'un résultat y donné en prenant mesure des x qui l'engendrent.

La logique de la totalisation est donc ici la suivante :

– on classe l'ensemble des résultats obtenus entre un minimum et un maximum ;

– on paramètre l'intervalle des résultats ainsi délimité selon un pas régulier Δy ;

– on examine à chaque étape le poids de ce résultat en mesurant à quel intervalle horizontal il correspond [A] ;

– on passe à la limite en affinant l'intervalle selon les y. [B]

Lebesgue illustre [2] ce renversement (« *remplacer les divisions de l'intervalle de variation de la variable par des divisions de l'intervalle de variation de la fonction* ») de la manière suivante :

> « *Au lieu de penser toujours aux valeurs de la variable, pensez à celle de la fonction. L'intégrale est toujours une somme. Comment un comptable fait-il sa caisse ? Évidemment il peut ajouter les sommes reçues au fur et à mesure, mais en réalité, il ne fait pas ainsi : il classe en liasses les billets de même valeur : tant de billets de mille francs, tant de billets de cinq cent francs, etc. Bref il classe d'après la valeur de la fonction.* »

Ainsi un commerçant peut faire le total de ses affaires de la journée de deux manières différentes : en additionnant le montant de chaque transaction (méthode de Riemann) ou en faisant directement sa caisse et additionnant les liasses préalablement regroupées (méthode de Lebesgue).

Une deuxième audition savante

On associera à ce nouveau type d'intégrale l'idée d'une audition se déroulant désormais partition en mains en sorte d'être attentif aux récurrences propres au morceau entendu (par exemple aux réitérations d'un thème ou d'un motif) : il s'agira cette fois d'évaluer l'exécution non plus

A. Ce qui permet de traiter pour quantité négligeable le rôle joué par un « résultat » y qui n'aurait pour « origine » qu'un point x de discontinuité ; on dira alors que les points de discontinuité sont de mesure nulle.

B. Comme on le voit, cette manière d'intégrer « selon l'axe vertical » efface toute occurrence de la variable horizontale x, pourtant omni-présente dans l'intégrale de Riemann. Ce faisant, cette nouvelle manière révèle la diversité des rôles joués dans l'intégrale précédente par une seule et même lettre « x ». Albert Lautman a consacré quelques pages particulièrement pénétrantes à cette question (qu'on laissera ici de côté car elle excède les besoins propres de ce livre).

au fil d'un temps chronométrique autonome, se déroulant régulièrement et inexorablement mais en étant instruit par le savoir que procure la partition et rendu ainsi attentif aux nuances par lesquelles le jeu instrumental restituera diverses occurrences des mêmes objets musicaux à différents moments du morceau.

À ce titre, on nommera *savante* cette seconde audition, qui se dispose sous une logique à la fois plus synthétique (elle part d'une structuration préalable des résultats plutôt qu'elle n'en prend connaissance au fur et à mesure) et plus analytique (pour un objet musical donné, elle rapproche les diverses manières de l'obtenir).

Cette seconde audition *savante* sera donc celle des appréciations du type : « Mais pourquoi jouez-vous de manière trop identique (ou au contraire trop différente) la reprise de l'exposition ? » ; « pourquoi phrasez-vous de manière si inconstante (ou, *a contrario*, trop uniforme) le contre-sujet de la fugue ? », etc.

Avantages…

De même que l'intégrale de Lebesgue permet de passer outre les points de discontinuité d'une fonction en leur attribuant une mesure nulle, de même l'audition savante a cet avantage (sur la première audition dite *spontanée*) de ne plus buter sur d'éventuelles discontinuités du discours musical, de ne plus s'y égarer en perdant le fil du discours : la seconde audition saura négliger ces points d'incompréhension immédiate pour privilégier une appréhension plus structurale du morceau, pour ressaisir ce qui est formellement relié par-delà telle ou telle interruption locale. Ce sera alors la tâche de la troisième audition (celle qu'on va appeler *ajustée*) que de réintégrer ces coupures locales dans la logique structurale ainsi dégagée : ceci va se faire selon le modèle d'une troisième conception de l'intégration.

Remarquons d'ores et déjà que lorsqu'intégrales de Riemann et de Lebesgue existent toutes deux, elles conduisent mathématiquement au même résultat. Il y a donc convergence possible des différentes auditions, ce qui nous autorise de les approcher cumulativement [A] et non pas selon le schème d'une divergence.

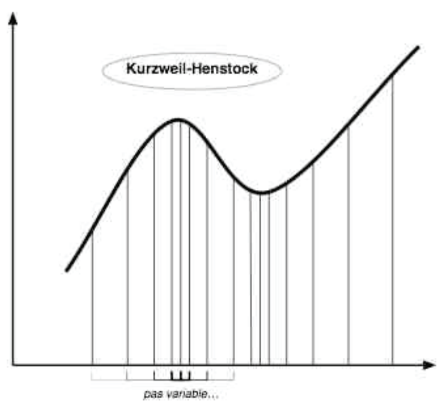
A. Par-delà l'orthogonalité de leur approche…

3. Intégrale de Kurzweil-Henstock

La plus grande généralité de l'intégrale de Lebesgue semblait assurer la prévalence définitive du point de vue privilégiant les résultats (ou ordonnées) sur les variables (ou abscisses).

Mais la mathématique nous a livré ensuite un coup de théâtre comme elle seule sait en produire : un nouveau mode d'intégration – celui dit de Kurzweil-Henstock [A] – est venu (1957-1961) refonder l'opération d'intégration sur les bases horizontales que Riemann lui avaient données il y a plus de cent ans (d'où qu'elle soit souvent appelée *intégrale de Riemann généralisée* [B]).

L'idée est la suivante : il s'agit de paramétrer à nouveau selon l'axe des x la fonction et son intégrale mais en le faisant cette fois non plus régulièrement et indépendamment des particularités de la fonction prise en compte mais tout au contraire en élaborant une « jauge » (une sorte de mesure souple et *ad hoc*) qui segmente l'axe des x en intervalles variables ajustés à la spécificité de la fonction $f(x)$. Le principe va être grosso modo d'adopter un pas variable : large lorsqu'il se passe peu de choses et resserré lorsque la fonction évolue plus fortement (dans l'exemple ci-dessous le pas varie en fonction des fluctuations de la dérivée première : pour une droite il serait constant [C]) :

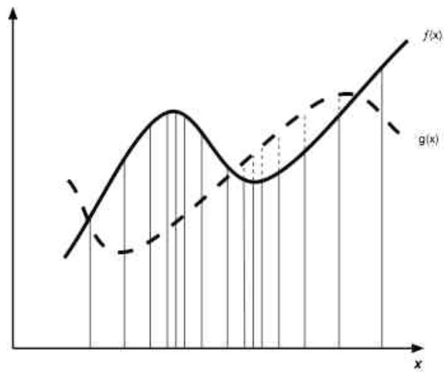


A. Jaroslav Kurzweil (1926) et Ralph Henstock (1923).

B. Le musicien aimera reformuler le diagnostic à sa manière : Kurzweil et Henstock sont les Parsifal de l'intégrale de Riemann s'il est vrai que *Parsifal* nomme celui qui réactive une subjectivité ensablée devenue moribonde et potentiellement mortifère…

c L'intégrale de Riemann procède précisément d'une telle jauge monotone, uniforme et indépendante de la fonction : elle intègre toutes les courbes comme s'il s'agissait de simples droites.

On voit donc que la jauge adoptée pour l'axe des x est spécifique à f(x) et a priori ne vaut plus pour une autre fonction g(x) :



Cette jauge suppose donc une connaissance globale préalable de la fonction f(x) qu'elle introjecte en variations locales sur l'axe de la variable x.

Une troisième audition ajustée

On associera à ce troisième type d'intégrale une audition qu'on dira *ajustée* (ou *ad hoc*) car, instruite des précédentes (et singulièrement de l'audition *savante*), elle est désormais capable à nouveau (comme l'audition *spontanée* de départ) de se dérouler *au fil du temps* mais cette fois d'un temps *ajusté* aux spécificités du morceau entendu : le temps paramétrant l'audition-intégration n'est plus chronométriquement régulier mais il se trouve musicalisé car mesuré selon la densité propre au discours musical entendu. L'intégration de l'exécution entendue se fait donc au fil d'une attention désormais capable de varier sa concentration en fonction de ce qu'elle entend et va entendre : de se concentrer aux approches des moments décisifs pour se détendre lors des divertissements, etc.

Ainsi il apparaît possible d'auditionner adéquatement un morceau de musique au fil du temps, mais ce sera la troisième fois, pas la première !

5 – La troisième audition est la bonne

Cette troisième audition présuppose les deux premières pour en quelque sorte les récapituler.

Ce point (parmi bien d'autres) distingue l'audition de l'écoute : l'audition est cumulative, et cette propriété de l'audition tient à sa logique fondamentalement constructive (celle qu'elle partage avec l'intégration mathématique) là où l'écoute musicale s'avérera relever tout au contraire d'une logique événementielle de l'émergence, non d'une construction proprement dite.

La troisième audition, succédant à une audition *spontanée* découvrant d'oreille un nouveau morceau de musique, puis à une audition *savante* prenant connaissance de la partition exécutée et évaluant l'exécution d'un point de vue plus structural, est désormais capable d'ajuster l'oreille à la logique discursive propre au morceau entendu, d'endogénéiser donc la norme de son attention auditive là où la première audition restait sous la norme abstraite d'un temps isochrone et la seconde sous la norme (exogène pour l'oreille) d'une écriture.

À ce titre, la troisième audition sera dite « la bonne » : elle parachève donc notre petite théorisation.

6 – Point de méthode : dépli et repli

Remarque incidente de méthode : la pensée s'expose dans la langue selon deux grandes opérations : la différenciation (ici il s'agit essentiellement de différencier l'audition de l'écoute) et l'identification (ce livre identifie par exemple œuvre et sujet musical). La première est un dépli, la seconde un repli.

Le discours du musicien pensif (l'intellectualité musicale) embraye ainsi dans la langue selon deux grandes opérations : le dépli et le repli de la pensée musicale et de ses modalités discursives propres [A].

Dans ce chapitre, nous privilégions le dépli : ce qui différencie l'audition des autres modes musicaux de l'entendre.

7 – Quatre traits distinctifs de l'audition

A. Comme on y reviendra quand on examinera le monde-*Musique*, on soutient ici que *discours* (musical) ne signifie nullement discours *langagier* mais seulement figure *logique* d'exposition.

Indiquons d'ores et déjà que la philosophie de François Wahl – *Introduction au discours du tableau* (Seuil, 1996), *Le perçu* (Fayard, 2007) – nous encourage à déployer une telle acception non langagière de la catégorie de *discours*.

Récapitulons les traits qui distinguent notre audition musicale.

Une totalisation plutôt qu'une globalisation

L'audition est une figure de totalisation : rien n'est censé lui échapper, elle ne saurait se déclarer *a priori* indifférente à aucun détail (quitte ensuite à l'évaluer comme quantité négligeable, comme l'intégrale peut le faire pour tel ou tel point de discontinuité).

Par contraposition, *appréhension* et surtout *écoute* apparaîtront comme des figures de globalisation.

Une construction plutôt qu'une émergence

L'audition est une procédure constructive : elle procède par cumulation des détails (c'est à ce titre qu'on a pris l'intégration mathématique pour modèle théorique) et elle conduit à une saturation (il n'y a pas de véritable sens à auditionner une quatrième fois la même exécution du même morceau).

Cette logique – on l'a déjà remarqué – la distingue radicalement de l'écoute (laquelle n'est pas cumulative et n'est donc pas saturable : on peut écouter autant de fois de suite qu'on veut la même œuvre sans que le « résultat » nécessairement stagne).

Un vis-à-vis savant plutôt qu'une incorporation

L'audition est une évaluation objectivante, en extériorité subjective : elle procède d'un vis-à-vis de l'oreille, non d'une incorporation. Elle se réfère au morceau comme à un objet (musical), non comme à un possible sujet (musical). Elle participe du face à face du musicien et du morceau.

L'audition est la part savante de l'entendre musical : elle s'attache aux figures du savoir qu'elle entreprend d'approprier à l'exécution entendue. C'est à ce titre que la question de l'exactitude et de la justesse y occupe une place stratégique.

Elle relève, à ce titre, d'une activité plutôt que de cette passivité active qui sera un des traits distinctifs de l'écoute. Ceci s'indexe dans ce trait distinctif de l'audition : *on peut toujours auditionner un morceau* (quitte à évaluer ce morceau pour nul et non advenu), car l'auditionner ne requiert nul avènement singulier (comme ce sera par contre le cas pour l'écoute musicale).

Une sensibilité musicienne plutôt qu'une subjectivité musicale

À tous ces titres, l'audition ne convoque à proprement parler aucune véritable subjectivation. Certes la « jauge » qui opère dans l'audition *ajustée* est une estimation de ce qui importe dans le morceau examiné ; on peut donc concevoir plusieurs jauges qui soient ajustées au même morceau selon qu'on considérera telle donnée structurale (l'harmonie, la grande Forme, le phrasé, etc.) comme plus « importante » que telle autre. Un point de vue particulier de musicien peut donc se glisser ici [A] mais ces *sensibilités musiciennes*, si légitimes qu'elles puissent être, ne correspondent pas à proprement parler à de véritables *subjectivités musicales*.

C'est – on le pressent – le point crucial qui sépare l'audition *musicienne* de l'écoute *musicale*.

Notes bibliographiques

Références

1. Jean Mawhin : *Analyse. Fondements, techniques, évolution* (De Boeck Université, Bruxelles, 1992 ; 800 pages)

Sur l'histoire de l'intégration, voir par exemple :

– Jean-Paul Pier : *Histoire de l'intégration. Vingt-cinq siècles de mathématiques* (Masson, Paris, 1966)

– Alain Michel : Constitution de la théorie moderne de l'intégration (Vrin, Paris, 1992)

2. Henri Lebesgue : Message d'un mathématicien (Albert Blanchard, Paris, 1974 ; p. 71)

A. Et tel est bien le cas en effet dans les jurys d'audition qui se partagent facilement sur des questions de sensibilité musicienne, un peu comme se partageaient théâtralement les protagonistes de l'ancienne *Tribune des critiques de disque* de France-Musique…