



### Ontologie musicale. Perspectives et débats

Alessandro Arbo et Marcello Ruta (éd.)  
Hermann, Paris, 2014, 378 pages

### Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale

Alessandro Arbo  
Hermann, Paris, 2013, 320 pages

Alessandro Arbo est à l'origine de deux ouvrages traitant de l'ontologie musicale, une science qui n'a pas encore une place bien définie en France : le premier est une œuvre collective (coéditeur : Marcello Ruta), le second une réflexion à partir de l'esthétique musicale de Wittgenstein.

Dans les deux cas, les questions posées touchent au fondement du musical. Dans l'ouvrage collectif, ce sont des questions telles que : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? En quoi se différencie-t-elle d'une improvisation ? Comment la traiter lorsqu'elle est apparaît sous la forme d'un enregistrement ? La musique classique y est confrontée au jazz ou au rock, le rapport entre l'événement et l'objet se présentant de façon inversée. S'il y a unanimité sur le fait que l'œuvre d'art est un « artefact qui fonctionne esthétiquement », il y a divergence, nous dit Arbo, quant à savoir si c'est un « acte, un événement, une substance, ou encore s'il s'agit d'une entité concrète, individuelle ou abstraite ». Faut-il considérer les œuvres comme des universaux, des types, des genres, et les exécutions comme des cas particuliers, des occurrences, des instances ?, se demande Peter Kivy. Pour Jerrold Levinson, figure centrale de l'ontologie musicale, les œuvres ne sont pas des structures abstraites et pures, qui existeraient de toute éternité comme les objets mathématiques par exemple, ou constitueraient des types préexistants, implicites, mais des « structures impures indiquées ». « Impures », car créées ; « indiquées »,

car liées à des actions humaines datées. Frédéric Bisson préfère quant à lui se référer au philosophe américain Alfred North Whitehead et à son ontologie relationnelle, où l'objet (qui peut revenir) s'oppose à l'événement (qui n'a lieu qu'une fois). Si la réalité de l'objet est virtuelle, celle de l'événement est actuelle. Ainsi Bisson cherche-t-il à dépasser la dichotomie de l'œuvre et de son exécution, comme Whitehead celle du particulier et de l'universel. Il propose de considérer la musique comme flux et comme entité. Cette hybridation ferait de la musique un « monstre ontologique » (ou un objet quantique ?).

Dans ses raisonnements abstraits, la réflexion ontologique arrive parfois, par des voies détournées, à des constats élémentaires, redécouvrant soudain l'œuvre comme un produit social qui s'insère dans un cadre historique et esthétique déterminé. Roger Pouivet s'en amuse sous la forme d'un dialogue platonicien. Lorsque nous disons que la Cinquième Symphonie de Beethoven existe, cela est vrai, mais « nous parlons d'arrangements liés à nos intentions et non pas d'entités existant indépendamment de nous ». À l'aune de l'ontologie, science qui porte sur les réalités ultimes, il faut soutenir qu'« il n'y a pas de V<sup>e</sup> symphonie de Beethoven ».

Si Alessandro Arbo, dans l'ouvrage qu'il signe, s'attache à la figure de Wittgenstein, ce n'est pas tant parce que ce philosophe aurait développé une esthétique musicale — ses propos en ce domaine sont fragmentaires et éparpillés —, mais parce que la musique, chez lui, « se présente au cœur de sa conception du langage et de "l'expérience de la signification" ». Dès le *Tractatus*, Wittgenstein met en rapport le fonctionnement d'une phrase musicale et celui d'une phrase verbale, soulignant à quel point le sens vient dans les

deux cas des articulations et non des éléments en soi, la musique ayant par ailleurs ceci de particulier que le système des relations internes n'a pas de corrélations objectives bien qu'elle repose sur une « nécessité logique » : la mélodie est « une espèce de tautologie, elle est refermée sur soi » dit le philosophe. C'est pourquoi les thèmes musicaux, qui sont en-dehors de la sphère du langage, ne peuvent être envisagés qu'en un sens métaphorique. Si, comme le prétend Wittgenstein, le jugement de valeur est extérieur au fait, alors, en effet, il n'y a pas de possibilité pour les formulations esthétiques. Plus exactement : on ne peut verbaliser le contenu de vérité des œuvres, même si faire des commentaires à leur sujet n'est pas privé de sens (une position située à l'opposé de celle d'Adorno). Les « jeux de langage », qui peuvent se recombiner indéfiniment, offrent une porte de sortie à la position anti-essentialiste du philosophe : expliquer une œuvre revient à éclairer son contexte, à l'envisager dans un tissu de relations qui comprend la comparaison avec d'autres œuvres. Le « contextualisme » esthétique s'oppose au formalisme, ainsi qu'à des approches empiristes, structuralistes ou déconstructionnistes.

À partir de là, Alessandro Arbo s'attaque à la difficile question du rapport entre expression et compréhension. Il évoque les différentes thèses qui appartiennent presque toutes au monde anglo-saxon, laissant entendre que la pensée de Wittgenstein y a laissé des traces profondes, notamment celle selon laquelle le contenu d'une phrase musicale est *dans* la phrase elle-même, et qu'il faut rechercher le dehors dans le dedans. Suivant l'injonction du philosophe d'analyser les concepts eux-mêmes plutôt que de construire un discours théorique, Arbo confronte les différentes formes de l'« entendre comme » à des exemples concrets,



cherchant à dépasser certaines généralisations qui, souvent, renvoient à des cadres de pensée esthétiquement marqués ; en ce sens, la discussion autour des thèses de Suzanne Langer et Roger Scruton permet à l'auteur de poser le problème d'une saisie des œuvres contemporaines pour lesquelles les critères établis sur la base d'un répertoire traditionnel ne sont plus valables.

Le mérite d'Arbo est d'affronter la musique concrètement, même si ses analyses ne servent qu'à poser des problèmes d'ordre théorique. Or, la musique en tant qu'objet esthétique est plus complexe que les concepts ou les métaphores qui lui sont appliquées, et les différents niveaux de sens qu'elle recèle existent moins en soi qu'en lien avec le degré d'acculturation de l'auditeur et les critères que celui-ci met en œuvre. On ne peut évacuer le sujet : c'est un des problèmes majeurs de l'approche ontologique. La perception de la musique du passé, par exemple, et comme Arbo le signale, est modifiée par la connaissance des musiques ultérieures, question généralement esquivée par les musicologues et qui malheureusement n'a pas retenu l'attention de Wittgenstein, lié au seul répertoire traditionnel. Comment parler d'une essence de l'œuvre ? Aussi l'ontologie musicale, en reposant les problèmes à la base, et après des détours inutilement compliqués, retombe-t-elle parfois sur des évidences, comme celle proposée en conclusion par Arbo : « Les formes de la compréhension que nous pouvons définir par "esthétiques" semblent dépendre en fait de notre aptitude à saisir les aspects expressivement émergents dans les différentes cultures musicales auxquelles nous nous adressons ». Il n'empêche que ces variations à partir de Wittgenstein soulèvent des problèmes intéressants et qui peuvent stimuler la réflexion sur la musique.

Philippe Albèra

### Musikalische Interpretation als «tour de force». Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis

Hartmut Hein

Wien – London – New York: Universal Edition 2014  
 (Studien zur Wertungsforschung, Band 56), 496 S.

Wie der Haupttitel erahnen lässt, geht der vorliegende Band Fragen zur musikalischen Interpretation vor dem Hintergrund von Theodor W. Adornos in dessen *Ästhetischer Theorie* formulierter Idee des «tour de force» an. Dieses von Adorno als Prozess ästhetischer Selbstreflexion angelegte Konzept erkennt in der Mehrdeutigkeit eines Notentextes und den hieraus resultierenden unterschiedlichen klanglichen Umsetzungen, dass sich die mit einem Werk assoziierten Sinn-Vorstellungen in Bezug auf einen Text jeweils als gegenwärtige und situativ bedingte Momente des Werkverständnisses äussern. So ist jede performative Interpretation nicht nur als Reproduktion werkimmanenter Strukturen zu verstehen, sondern gibt zugleich auch aktuelle Muster kollektiver, hauptsächlich unbewusster «Musik-Konsumtion» wieder. Oder in den Worten Adornos gesprochen: «[Musik] richtig interpretieren heißt, sie als Problem formulieren: die unvereinbaren Forderungen erkennen, mit welchen die Werke im Verhältnis des Gehalts zu seiner Erscheinung den Darstellenden konfrontieren. Die Wiedergabe von Kunstwerken muß, indem sie das tour de force in jenen aufdeckt, den Indifferenzpunkt finden, wo die Möglichkeit des Unmöglichen sich birgt. [...] Die Aufgabe sachgerechter Wiedergabe ist prinzipiell unendlich.»

In mehreren «Einführungen», die den Teil I des als Habilitationsschrift an der Universität zu Köln entstandenen Buches darstellen, taucht der Leser in verschiedene grundlegende Teilaspekte interpretationsbezogener Diskurse ein. Hierzu gehören Diskussion und Definition mass-

gebender Begriffe wie «Interpretation», «Reproduktion», «Aufführung» oder «Interpret». Letzterer erscheint hier etwa als Aufführender, als hermeneutisch interpretierender Musikwissenschaftler oder als Hörer mit ganz unterschiedlichen Interpretationshaltungen, wobei einer Typologisierung des interpretierenden Hörers im Zuge einer Adorno-Lektüre besonderer Raum gegeben wird.

In den Mittelpunkt der Untersuchung stellt Hartmut Hein sodann im Teil II die Differenzierung verschiedener Diskursmodelle, durch welche eine übergreifende Beschreibung der Bedingungen gesucht wird, unter denen «klassische» Musik heute aufgeführt wird und Interpretationen gewertet werden. Dies geschieht anhand einer Reflexion spezifischer Formationen von Leitbegriffen aus divergierenden Interpretationsvorstellungen. Prozesse eines Verstehens und Interpretierens von Musik sowie diverse Ebenen dieser Vorgänge werden ebenso wie Wertungsmechanismen aus verschiedenen Positionen veranschaulicht und diskutiert. Adornos Überlegungen dienen hierbei als Ausgangspunkt, dem die Ansätze der diskursübergreifenden Theorien von Hermann Danuser mit dem Modell dreier Zeithorizonte und Modi musikalischer Interpretation und von Jean-Jacques Nattiez mit den Modellen der «semiological tripartition» sowie der rezeptionsästhetische Ansatz von Christoph Hubig zur Seite gestellt werden. Hieraus konstruiert Hein synoptisch seinen eigenen Modellierungsansatz, der Interpretationen in zwei Bereiche unterscheidet: «analytisch-rekonstruktive» und «ästhetisch-diskursive» Zugangsweisen. Beide sind wiederum in zwei Kategorien unterteilt: Einerseits umfasst der Bereich der «ANALYSIS» eine «strukturelle» Ausrichtung («materielle» Analyse der res factae) und eine «archäologische» (Rekonstruktion performativer, rezeptiver Praktiken und historischer