

Du moyen à la fin

Sur l'interprétation instrumentale

Bernard Sève

La recherche sur l'interprétation musicale est un terrain vaste qui rassemble une telle diversité de questions que l'on risque facilement de s'y perdre. Cette confusion est presque inévitable, car il y a une obscurité dans le concept même autour duquel ces recherches se regroupent : Qu'est-ce que l'on entend par interprétation ? Dans la musique, qui est l'interprète et qu'est-ce qui est interprété ? Le philosophe Bernard Sève, qui a consacré plusieurs ouvrages à ces questions fondamentales, propose une clarification.



Le choix de l'interprète. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Suonatore di liuto (1596, Ermitage St.Petersbourg) © domaine public

Quand on parle d'interprétation musicale, tout le monde comprend ce que l'on veut dire : un musicien joue ou exécute une partition.¹ Mais « jouer », « exécuter », « interpréter », cela fait beaucoup de mots, trop de mots pour une seule chose. « Jouer » est trop ludique, « exécuter » est trop mécanique, alors ce sera « interpréter ». « Interprétation musicale » est cependant une expression ambiguë : elle peut désigner ou bien l'assignation d'un sens à une partition, indépendamment de toute réalisation sonore, ou bien une réalisation sonore particulière de la partition. Dans le premier cas, la partition est considérée comme un texte relevant d'analyses de type herméneutique (on n'examinera pas ici la question de savoir si et jusqu'où on peut parler de sémantique musicale ou de structures narratives en musique²), dans le second cas le mot « interprétation » met l'accent sur l'activation subjective d'une série d'instructions notées par le compositeur. Il appartient à la logique même de la notation musicale que tout ne puisse pas être noté. On sait que, dans la notation standard occidentale, des valeurs musicales aussi importantes que le timbre, les attaques, les intensités, la vitesse, l'expression, ne peuvent pas être notées par des marques disjointes (au sens de Nelson Goodman³), elles peuvent simplement être approximativement suggérées par des formules en langue naturelle (*presto*, *empfindungsvoll* etc.). Seules sont notées la hauteur et la durée ; encore ces notations sont-elles relatives (la hauteur absolue d'un *la*³ dépend du diapason en vigueur, et les rapports réels de durée entre une blanche et une noire dans un rythme ternaire n'a rien de mathématique ou de métronomique). Le principe même de la notation implique qu'elle soit complétée voire débordée par une activation (Goodman) subjective.

REFORMULATION OU DOUBLE MÉDIATION

L'emploi du terme « herméneutique », dans les deux cas évoqués, est donc sujet à caution. Il serait étonnant qu'il en fût autrement. L'herméneutique des textes repose sur une double particularité : le médium du commentaire interprétatif est le même que celui du texte commenté – c'est le langage humain –, et l'herméneute use de l'extraordinaire faculté qu'ont les énoncés en langue naturelle à pouvoir être reformulés dans le même médium. On peut reformuler le sens d'un texte, c'est une manière usuelle de montrer que l'on a compris. Mais on ne peut pas, à mon avis, reformuler le « sens » d'un prélude de Chopin ou d'un quatuor de Mozart (citer ou varier est tout autre chose que reformuler), et le médium du commentaire (une langue naturelle quelconque) est différent du médium de l'œuvre musicale commentée (une organisation du continuum sonore, le système tonal ou le système dodécaphonique par ex.). La reformulation est la condition de l'herméneutique, et la reformulation n'existe pas en musique. Aucun des concepts et principes fondamentaux de l'herméneutique (le primat de la mécompréhension, le cercle herméneutique, l'opposition de l'esprit et de la lettre, la distinction expliquer / comprendre, la fusion des horizons, la précompréhension⁴) ne peut donc, sauf forçage, s'appliquer de manière correcte et

surtout intéressante aux pratiques musicales. Ces remarques ne privent pas de pertinence les théories portant sur le figurisme, les madrigalismes ou les topiques musicaux ;⁵ ces théories sont d'ailleurs d'autant plus fortes qu'elles se dispensent de transposer les concepts de l'herméneutique littéraire, juridique ou religieuse au domaine de la musique.

La question est mise sur son vrai terrain si on passe de l'interprétation musicale à l'interprétation instrumentale. Il ne s'agit nullement d'exclure la voix humaine de la musique, mais de reconnaître la place singulière de l'instrument, ce que j'ai appelé la condition organologique de la musique.⁶ Disons simplement qu'entre le texte musical (la partition) et son interprétation sonore, il y a une double médiation : celle d'un corps humain en action, et celle d'un instrument matériel, en général complexe et usant de mécanismes construits à cette fin (le piano, dit Bartók, est une combinaison de leviers, « tout une armée de leviers en vue d'un transfert de forces »⁷). Cette nécessité du corps humain est à la fois moquée et soulignée dans les représentations d'animaux musiciens dont le Moyen-Âge raffolait (âne jouant de la harpe, lion jouant de la viole), tout comme dans les représentations, toutes contraires, d'anges musiciens jouant de la trompette, du rebec ou du triangle. On sait bien que ni les anges ni les animaux ne peuvent, physiquement, jouer d'un instrument – en tout cas de *nos* instruments. Dans ces peintures ou sculptures grotesques ou sublimes, la convenance entre corps humain et instrument de musique est exposée dans une sorte de preuve iconique par l'absurde.

Il n'y a pas de double médiation dans l'herméneutique des textes, ni même de simple médiation (et si l'on suppose, non sans raison, qu'une lecture à haute voix est nécessaire à l'intelligence pleine d'un texte poétique ou religieux, cette lecture ne mobilise aucun outillage matériel). L'interprétation musicale, non herméneutique, commence avec le fait instrumental. Ce fait est lui-même double : il faut se servir d'instruments « en général », il faut se servir de tel ou tel instrument déterminé. Le premier point exprime la condition organologique de la musique, le second exprime la nécessité d'un choix d'interprète. Cette nécessité d'un choix couvre un spectre très large de possibilités : à une extrémité, l'œuvre « abstraite » ne prescrivant aucun instrument (*L'Art de la fugue* de Bach), à l'autre extrémité, une œuvre qui prescrirait non seulement un instrument générique déterminé (un orgue d'église) mais tel instrument singulier (l'orgue de Saint-Eustache à Paris – un peu comme Wagner voulait que l'on ne jouât *Parsifal* qu'à Bayreuth) ; ce cas n'existe peut-être pas, ou pas encore, il est néanmoins possible. Entre ces deux extrêmes, on trouve les œuvres dont l'instrumentation est sous-prescrite, ou implicitement prescrite par les traditions locales (*Sonate pour une basse et un dessus*), les œuvres dont l'instrumentation est prescrite (musique classique et romantique, *Trio pour piano, violon et violoncelle*), les œuvres dont l'instrumentation est sur-prescrite (beaucoup de pièces de musique des 20^e et 21^e siècles, dans lesquelles sont prescrits non seulement les instruments, dans le moindre détail, mais aussi, en langue naturelle ou dans un système notational local, les modes de jeu ou d'autres caractères de

l'interprétation instrumentale). Or le choix de l'instrument singulier (un piano plus sec, ou plus gras, pour jouer *Arabesques* de Debussy) est déjà une interprétation instrumentale de l'œuvre, avant même que la moindre note ait été jouée. Ce choix, première interprétation, se double d'un autre type de choix, deuxième interprétation : les modes de jeu, les types d'attaque, le geste instrumental.⁸ Ne réduisons pas la gestuelle instrumentale à sa surface visible (les doigts du pianiste, le bras de la violoniste), cette gestuelle visible est enracinée dans un invisible travail du corps tout entier, dans une discipline qui mobilise, de quelque instrument que l'on joue, les muscles, les tendons, les nerfs, le souffle, la totalité de ce corps musicien que l'instrumentiste construit, par l'exercice, dans son corps organique.

LA TRIPLE INVENTIVITÉ DE L'INTERPRÉTATION INSTRUMENTALE

La notion d'interprétation se conjugue ici avec la notion d'invention. Il ne s'agit pas seulement de faire vivre la partition (comme un herméneute fait vivre le sens d'un texte), il s'agit de la réaliser dans l'élément du son. Entendons « réaliser » au sens fort, presque ontologique, du terme : réaliser c'est transformer en *res*, en une chose sensible, objective, susceptible d'être partagée dans une expérience intersubjective, et dotée de propriétés présentant un degré suffisant de résistance à l'arbitraire perceptif, et par là descriptibles. Interprétation musicale implique invention, cette invention qui donne l'impression que la musique naît des doigts et du souffle de l'instrumentiste, *quasi una fantasia*. À cette inventivité qui fait la vie du jeu musical et, partant, de l'œuvre jouée, s'ajoutent trois types d'inventions, qui ne sont pas toujours requises

mais qui ont en réalité un rôle considérable dans l'histoire de la musique : l'invention organologique, l'invention instrumentale, l'invention exécutive. Il y a invention organologique quand un instrumentiste ou un compositeur fait construire un instrument nouveau (Wagner et les *Tuben*) ou transforme en profondeur un instrument existant ; invention instrumentale (Jacques Dewitte⁹), quand un musicien détourne ou s'approprie un instrument pour lui faire remplir une fonction inhabituelle dans la culture d'accueil (intégration des percussions orientales dans l'orchestre européen, usage du cymbalum par Stravinsky) ; invention exécutive, quand un instrumentiste joue de son instrument d'une façon neuve, inaccoutumée, voire en principe contre-indiquée (guitare tenue à l'envers). Ces trois types d'invention ne sont pas étanches et peuvent interférer, leur distinction n'est ici proposée que pour la clarté du propos. Ces inventions, ou du moins la possibilité de ces inventions, est analytiquement contenue dans le concept d'interprétation instrumentale.

L'interprétation ainsi conçue *sous condition d'invention* est le lieu d'un ensemble d'interactions complexes entre le compositeur, sa partition, l'instrumentiste et son instrument (on eût appelé jadis « dialectique » ce jeu d'interactions entre ces quatre instances). Claude Helffer analyse ainsi « l'extension des pouvoirs du piano », extension qui va de pair avec l'invention de nouveaux modes de jeu (frappe des cordes avec des baguettes, usage direct des doigts sur les cordes, écrasement des touches par la main déployée, etc.), mais aussi avec des techniques de jeu (attaques, pédales, notamment la pédale *sostenuto*, etc.) visant à « recréer avec le piano la sonorité d'autres instruments » (on peut penser à *Ausklang* de Lachenmann ou à *En plein air* de Bartók).¹⁰

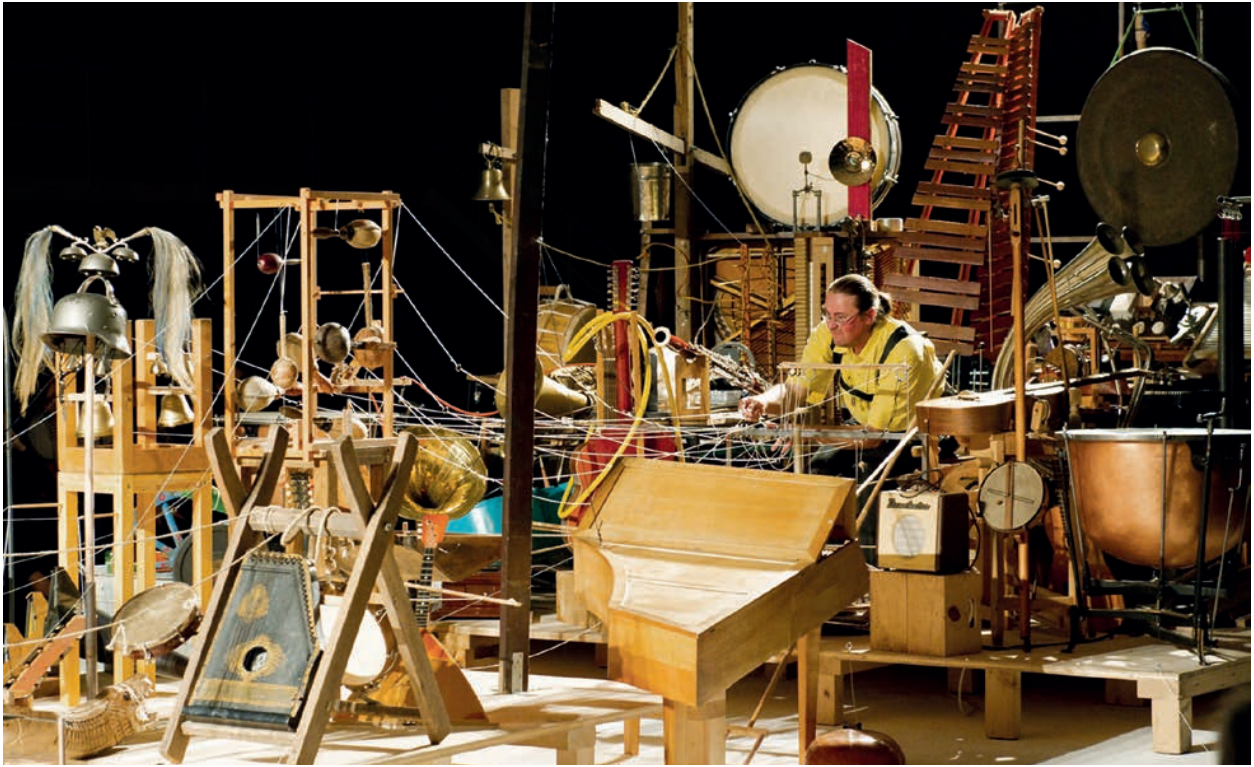
L'extension des pouvoirs du piano, ou des autres instruments (car des analyses semblables peuvent être proposées pour



Un jeu genré – Annie Lavoisier sous le regard de Pierre Jamet à Garglesse © Annie Lavoisier



Moquerie ou symbole ? L'âne musicien de l'Église Saint-Pierre, Aulnay (11^e siècle) © Région Poitou-Charentes



L'instrument comme œuvre – Matthias Würsch dans les fils du Zwei-Mann-Orchester (1971–73) de Mauricio Kagel © Ute Schendel

tous les instruments acoustiques) peut être interprétée comme activation de potentialités instrumentales enfouies ou refoulées (Lacombe¹¹). Apparu à un moment déterminé dans l'histoire, l'instrument vit au-delà des conditions de sa naissance et se révèle apte à des productions sonores qu'on n'aurait jamais imaginées (le clavecin peut jouer une sonate de Scarlatti, et *Continuum* de Ligeti).

QUAND L'ŒUVRE « INTERPRÈTE » L'INSTRUMENT

Mais ici, comme il est convenable dans un rapport dialectique, un renversement se produit. Nous avons jusqu'à présent envisagé l'instrument en tant qu'il interprète une partition. Or il arrive que ce soit la partition qui interprète l'instrument, et plus souvent qu'on ne croit. La formule « la partition interprète l'instrument » n'a littéralement pas beaucoup de sens, mais la formule « le compositeur, dans ses partitions, interprète l'instrument » en a beaucoup plus (j'entends compositeur au sens large, y incluant aussi l'improvisateur). Je m'inspire librement ici d'un classique récemment réédité, *Problèmes de la musique moderne* de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, paru en 1959.¹² Dans ce livre les auteurs soutiennent que les compositeurs n'ont eu de cesse, tout au long de l'histoire de la musique occidentale, d'accroître leur pouvoir sur leur matériau (le son) et, partant, sur le matériel (les instruments) – la composition électro-acoustique étant à leurs yeux (en 1959) l'accomplissement de ce désir de maîtrise du son. Dans un

esprit voisin, je propose de lire certaines pages des musiques contemporaines comme autant de manières d'interpréter les instruments, de donner une signification nouvelle à tel ou tel instrument (non seulement à sa sonorité, mais aussi à la gestuelle qu'il requiert, à son inscription dans un instrumentarium varié, etc.). C'est ce que fait Berio dans sa série de *Sequenze* (écrites de 1958 à 2003). Il s'agit d'élargir les possibilités de l'instrument et celles de l'instrumentiste (chaque *Sequenza* est écrite pour un musicien explicitement nommé), il s'agit parfois de côtoyer l'injouable, l'impossible (Beethoven ou Liszt ont eux aussi écrit des passages impossibles à jouer). Il s'agit également de modifier l'identité sociale des instruments ; car les instruments ont des identités extra-musicales, sociales, religieuses, magiques, sexuelles et genrées (le tuba est, ou plutôt était, un instrument « d'homme » et la harpe un instrument « de femme », comme le cornet ou l'accordéon sont des instruments populaires et le violoncelle un instrument noble). On sait que la modification du répertoire d'un instrument modifie, à la marge ou centralement, son identité.

Berio a lui-même commenté sa *Sequenza II* pour harpe (écrite en 1963 pour le harpiste Francis Pierre [1931–2013], un homme donc) :

« Prenez par exemple la *Sequenza II* pour harpe. L'« impressionnisme » français nous a laissé une vision assez limitée de cet instrument : comme si sa caractéristique principale était de ne pouvoir être joué que par des jeunes

filles à moitié nues, aux longs cheveux blonds, qui se contentent d'en tirer de séduisants *glissandi*. Mais la harpe a un autre aspect, plus dur, plus fort et plus déterminé, un aspect que l'école moderne de Salzedo a aidé à établir. *Sequenza II* cherche à souligner certaines de ces caractéristiques et à les faire apparaître simultanément. À certains moments, elle doit sonner comme une forêt à travers laquelle souffle le vent.»¹³

Comme souvent en histoire des techniques et des arts, une invention neuve nous conduit à réinterpréter le passé (c'est un enrichissement rétrospectif, à la manière des prédicats esthétiques selon Arthur Danto¹⁴) ; c'est ainsi que l'invention proprement cinématographique du montage nous a amenés à interpréter en termes de montage certains procédés de construction narrative, théâtrale ou musicale des siècles passés. L'interprétation des instruments par les *Sequenze* de Berio amène à interpréter rétroactivement certains choix instrumentaux des compositeurs du passé comme des *propositions d'interprétation de ces instruments* : quelque chose comme « oui, cet instrument peut faire ça ! », « cet instrument n'est pas ce que vous croyez ». On pourrait, remontant le temps, et parmi bien d'autres exemples possibles, évoquer le solo de contrebasse dans la *Première Symphonie* de Mahler, l'usage des timbales dans le *scherzo* de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, l'utilisation des altos dans le sixième des *Concertos* dits brandebourgeois de Bach. La « musique concrète instrumentale » d'Helmut Lachenmann est un des points d'aboutissements paradoxaux de ce processus (paradoxaux, puisque le son « propre », c'est-à-dire habituel, de l'instrument disparaît).

ET LE MOYEN DEVIENT LA FIN

Le renversement que nous venons d'examiner peut être décrit comme une permutation du moyen et de la fin. J'évoquerai encore une fois Boris de Schloezer et Marina Scriabine, ou plutôt une de leurs formules les plus remarquables : si le musicien « faisait jusqu'à présent < de la musique avec des sons >, selon l'expression courante, il fait maintenant *des sons avec de la musique* ; c'est son opération qui les engendre ».¹⁵ D'une certaine façon, on pourrait aussi dire que c'est la musique qui engendre l'instrument, parce qu'elle le fait construire ou transformer (invention organologique), parce qu'elle en détourne l'usage et l'identité (invention instrumentale), parce qu'elle en révolutionne les modes de jeu (invention exécutive). Plus radicalement, l'instrument (son nom dit bien sa fonction ancillaire) devient l'objet, la fin, et la musique, parfois, devient l'instrument de son instrument. Il s'agit bien d'une permutation du moyen et de la fin.

Mais l'instrument, l'interprétation instrumentale, sont-ils jamais de simples moyens ? Le vocabulaire du service (l'instrument et l'instrumentiste sont « au service » de la musique), pour fréquent qu'il soit, n'en est pas moins trompeur. Dans l'amour de la musique et du jeu instrumental, pour le professionnel, le connaisseur, ou le simple amateur, n'entre pas seulement l'amour des formes sonores en mouvement. Il y entre aussi l'amour des sons comme tels, l'amour de l'objet appelé « instrument de musique », l'amour des matériaux dont il est composé, de sa mécanique, de la gestuelle qu'il appelle ou permet, de sa puissance sonore, l'amour du toucher, l'amour de la co-vibration entre le corps musical de l'instrument et le corps musicien de l'instrumentiste. L'amour des conditions matérielles de l'interprétation, sans lesquelles la musique ne serait pas.

1 Pour conserver une certaine unité argumentative à ce texte, j'y parle uniquement des instruments acoustiques (ceux qui peuvent fonctionner quand l'électricité est coupée...). La prise en compte des instruments électro-acoustiques, électroniques et numériques, que je connais moins bien, ouvrirait de nouvelles pistes. On sait que les néo-instruments numériques redonnent souvent aujourd'hui toute leur place au geste, au corps, à l'apprentissage et à la virtuosité.

2 Voir notamment les travaux de Marta Grabocz, Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez.

3 Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976.

4 On se référera, pour cette différentes notions, au récent *L'Interprétation, un dictionnaire philosophique*, Christian Berner et Denis Thouard (dir.), Vrin, Paris, 2015. Dans le sens opposé à la thèse que je défends, voir Hermann Danuser, « L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabocz (dir.), Hermann, Paris, 2007.

5 Raymond Monelle, *The musical topic : hunt, military, and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

6 Bernard Sève, *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, Seuil, Paris, 2013. J'y développe l'idée qu'en musique l'instrument est premier, dans l'ordre logique sinon dans l'ordre chronologique.

7 Béla Bartók, « La musique mécanique » [1937], tr. Peter Szendy, in *Instruments, Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 7, 1995, p. 27.

8 Sur cette très riche notion, voir Claude Cadoz, « Musique, geste, technologie », in H. Genevois et R. de Vivo (dir.), *Les Nouveaux Gestes de la musique*, Marseille, Éditions Parenthèses, Marseille, 1999, p. 47-92 ; Jerrold Levinson, « Sound, Gesture, Space, and the Expression of Emotion in Music », in *Contemplating Art*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

9 Jacques Dewitte, « L'invention instrumentale, Hommage à Igor Stravinsky », *Methodos*, 11 / 2011, <https://methodos.revues.org/2518>.

10 Je renvoie ici aux textes remarquables d'un colloque organisé à l'IRCAM par l'Ensemble Intercontemporain du 18 au 23 février 1980, textes à ma connaissance non publiés, mais consultables à l'IRCAM.

11 Hervé Lacombe, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *Methodos*, 11 / 2011, <https://methodos.revues.org/2552>. La potentialité enfouie est celle que l'on n'avait jamais envisagée (frotter le chevalet du violoncelle avec l'archet), la potentialité refoulée est celle que l'on connaissait mais que l'on rejetait (faire claquer les clés de la flûte) jusqu'à ce qu'elle devienne légitime dans un contexte musical nouveau.

12 Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Minuit, Paris, 1^{re} éd. 1959, 2^e éd. 1977, avec une postface de Iannis Xenakis, 3^e éd., PUR, 2016, introduction et notes de Bernard Sève.

13 Luciano Berio, *Two interviews*, Marion Boyars, New York/Londres, 1985, p. 99, tr. de Jacques Dewitte. On pourrait rappeler qu'au Moyen-Âge la harpe est un instrument d'homme. Charles le Téméraire, Duc de Bourgogne, était un harpiste renommé ; et les protagonistes du *Tannhäuser* de Wagner accompagnent leurs chants à la harpe.

14 Arthur Danto, « Le monde de l'art » [1964], in *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par Danielle Lories, Klincksieck, Paris, 2004, p. 184-198. Danto soutient que les inventions artistiques dotent rétrospectivement les œuvres du passé de propriétés qu'elles n'avaient pas lors de leur production : Ingres, depuis l'expressionnisme, peut être rétroactivement vu comme un peintre figuratif et non-expressionniste. On pourrait objecter que *non-x* n'est pas une propriété réelle, mais simplement un prédicat extérieur, ce qui est peut-être ce que Danto avait en vue.

15 Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit., p. 158.