

L'interprétation musicale

Maud Pouradier. – Matinée de Philosophie, 2 décembre 2015.

Il y a dix ans vous ne regardiez sans doute pas la *Star Academy*, cette émission mixant des concerts de *pop music* à la télé-réalité. C'est l'ancêtre de *The Voice*. Par appels surtaxés, les téléspectateurs votaient soit pour le meilleur chanteur, soit pour le plus beau, soit pour le plus sympathique – l'intérêt du jeu étant naturellement dans l'irrationalité d'une bonne partie des votants. Une équipe de professeurs était partie intégrante de ce spectacle à gros budget : un professeur de danse, un professeur de chant et enfin un professeur d'interprétation, dont la tâche était que les candidats « fassent passer l'émotion ». Le but était que le public pleure si l'on chantait du Brel, rie si l'on chantait Brassens et entre en transe sexuelle si l'on chantait Christina Aguilera. Le suspens fut à son comble lors de la seconde édition : une candidate avait une voix calibrée à la Whitney Houston ou à la Céline Dion, mais avait l'attitude d'un saint-cyrien chantant la Marseillaise, tandis qu'une autre candidate chantait systématiquement un demi-ton en dessous de la note juste mais pouvait pleurer sur commande et ainsi « faire passer l'émotion ».

Comme souvent dans la culture de masse, on retrouvait de manière caricaturale une distinction opératoire dans la vraie musique (qu'il s'agisse de la musique classique, ou de la vraie musique populaire). Naturellement aucun chanteur, aucun pianiste ni guitariste dans la vie musicale concrète n'a un répétiteur d'interprétation distinct de son répétiteur habituel. On n'apprend pas à jouer la *Sonate au clair de lune* d'une part, puis à rendre une atmosphère mélancolique d'autre part. Il est vrai cependant qu'un simple déchiffrage de la *Sonate au clair de lune* n'est pas *stricto sensu* une interprétation de l'œuvre de Beethoven.

Avec le développement au xx^e siècle des méthodes informatiques de composition, il est devenu courant de distinguer la musique à proprement parler de l'art sonore. On entend par là une installation sonore déterminée d'avance et dont l'exécution ne requiert pas l'énergie corporelle de l'homme pour la faire fonctionner

en continu. Je pourrais bien sûr faire référence à certaines compositions par ordinateur de Stockhausen, ou à des installations à la fois sculpturales et musicales comme celle de Pascal Dusapin en collaboration avec le sculpteur Richard Serra pour l'exposition annuelle d'art contemporain *Monumenta* en 2008. De telles productions sont des objets sonores ou des œuvres sonores, tandis qu'une œuvre musicale suppose d'être jouée en continu par un corps humain physiquement et énergiquement engagé. Aucun jugement de valeur ici, mais distinction entre deux arts distincts.

Ce qui peut sembler surprenant ou inhabituel dans la musique sérieuse ou classique est en réalité monnaie courante dans d'autres pratiques musicales : certains théoriciens de la musique ont suggéré que le rock était la première musique composée exclusivement en vue de son enregistrement. Alors qu'un quatuor de Mozart est historiquement destiné à son exécution publique les tubes des *Rolling stones* étaient d'abord destinés à l'enregistrement. La forme normale d'un quatuor de Mozart est son exécution par une formation de chambre dans une salle de concert ou un auditorium (éventuellement un salon privé). La forme normale de « Zombie » des *Cranberries* (mais ça doit être complètement *has been* les *Cranberries*), c'est un CD ou un mp3 qu'on écoute sur une chaîne Hi-Fi. Bien sûr, on peut aller écouter un concert des *Rolling stones* ou des *Cranberries*, mais on s'y pressera en considérant que la musique enregistrée est la référence de ce qu'on écoute, exactement comme la partition de Mozart est la référence implicite du concert auquel on assiste à la Philharmonie de Paris ou à l'auditorium du conservatoire de Caen. Même si le rock a une culture du concert, la différence avec le jazz est ici prégnante : une musique fondée sur l'improvisation ne peut avoir qu'un rapport accidentel à l'enregistrement. Les grands enregistrements de jazz immortalisent une performance publique, tandis que le petit concert d'un groupe de rock confidentiel au Cargo a à l'inverse pour finalité de vendre des enregistrements faits en studio et qui n'ont pas pour référence une performance publique réelle. Le rock serait donc à cheval entre l'art sonore et la musique. Il aurait deux finalités : produire des objets sonores (les enregistrements vendus) et interpréter de la musique (l'enregistrement faisant figure de partition idéale).

Qu'il existe des cas-limites n'empêchent pas de distinguer ce qu'on appellera désormais l'art sonore de la musique, cette dernière exigeant une interprétation, c'est-à-dire non seulement une exécution mécanique (le CD qu'on met dans la chaîne Hi-Fi), mais une exécution exigeant l'investissement corporel continu de musiciens.

Un tel investissement corporel implique-t-il un investissement affectif ? Faut-il que le musicien soit ému par ce qu'il joue pour bien jouer ce qu'il a à jouer, la finalité de la musique étant d'émouvoir l'auditeur ? La capacité de la musique à émouvoir l'auditeur est évoquée par Platon dans la *République* : elle peut adoucir les mœurs ou inciter au combat. Quintilien évoque même les propriétés thérapeutiques de la musique : on raconte que des brigands en état d'ébriété furent apaisés par la musique de l'*aulos*. La question est de savoir quelle est la cause d'une telle puissance passionnelle et émotionnelle. Pour Boèce, ce sont les nombres qui expliquent les consonances musicales. La beauté est toujours affaire de proportion, et la proportion doit pouvoir s'expliquer arithmétiquement. Ainsi la musique que nous entendons de nos oreilles participe-t-elle à la vaste musique du monde produite notamment par les mouvements réguliers des astres que Boèce comparent aux cordes d'une lyre. La musique que nous entendons n'est donc qu'une petite partie de la vaste musique cosmique inaudible pour nos oreilles humaines, que notre musique instrumentale et vocale évoque et même convoque. Elle s'y *inscrit* et ne l'imité pas, c'est-à-dire qu'elle y prend part en obéissant aux mêmes lois qu'elle. C'est le rôle de l'orgue dans la musique liturgique chrétienne. Ce fascinant instrument capable de faire résonner toutes les harmoniques d'un son symbolise la manière dont tout le cosmos adore Dieu en même temps que l'homme, et la manière dont l'homme est le médiateur de toute la nature pour adorer Dieu. Il est évident que dans une telle conception philosophico-théologique de la musique, l'idée que l'instrumentiste ou le chanteur devrait apporter autre chose que sa compétence technique – son petit émoi personnel ou son « ressenti » comme on dit à la télévision – est indigne. Dans cette perspective, le musicien n'est censé s'adresser à vous qu'accidentellement : comme l'ange, sa fonction est d'abord d'adorer Dieu, comme le moine qui chante au milieu de la nuit. [« Dans la polyphonie les voix parlent ensemble harmonieusement, mais elles ne se

parlent pas *l'une à l'autre*, mais elles [...] attestent Dieu¹. »] Du reste pour Boèce, le véritable musicien n'est pas l'instrumentiste ou le chanteur, mais le théoricien capable de rendre raison des nombres à l'origine des phénomènes musicaux et de leurs effets passionnels ou émotionnels. Pour illustrer cette conception, il faut écouter quelques mesures de Palestrina. Cette sublime immobilité du contrepoint ne laisse pas d'émouvoir, mais son but n'est pas d'émouvoir l'auditeur, mais d'élever son âme à l'harmonie cosmique et à la gloire de son créateur. Cette conception de la musique n'a pas qu'un intérêt archéologique : aujourd'hui, le compositeur vivant de musique sérieuse le plus joué au monde est Arvo Pärt, qui revendique explicitement cet héritage à la fois musical et spirituel.

Pour qu'interpréter la musique signifie y ajouter quelque chose de passionnel ou d'affectif, il faut que cette conception mathématique et cosmique de la musique soit mise entre parenthèses. C'est le geste de Monteverdi au tournant des xvi^e et xvii^e siècles : la musique est faite pour le vrai homme de chair et de sang, et sa finalité est de l'émouvoir. Une musique inaudible pour l'homme n'a aucun sens. Ne s'inscrivant plus dans la musique mondaine qui gouverne l'union de l'âme et du corps, la musique ne peut faire naître les passions que par la médiation de l'imitation. Le plus célèbre madrigal de Monteverdi, *Le combat de Tancredi et Clorinde*, décrit le combat à mort, lors de la première croisade (fin du xi^e siècle), du chevalier chrétien Tancredi et de la belle musulmane Clorinde rencontrée à Jérusalem qui le défie sous une armure d'homme, la rendant méconnaissable. Le récitant ne se contente pas de chanter plus ou moins *forte* en fonction de ce qu'il narre : sa voix est réellement colérique lorsqu'il décrit la reprise du combat de Tancredi, colère qui ne peut être notée sur la partition, mais exige une lecture du texte du Tasse d'un point de vue passionnel (on dirait aujourd'hui psychologique), et demande à l'interprète de s'investir passionnellement dans ce qu'il chante. Mais la musique instrumentale obéit également à ce *stile rappresantativo* : les rythmes évoquent le galop du cheval, et surtout les coups brutaux des archers sur les cordes des violons, qui relèvent plus du bruit que de la musique, imitent les coups des épées sur les armures et renvoient à la violence d'un

¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* [1961], Paris, Seuil, 1983, p. 30.

corps à corps mortel qui remplace ce qui aurait pu être un corps à corps amoureux. Au contraire, les partisans de ce qu'on appelait la « première pratique » (inspirée philosophiquement de Boèce) sont scandalisés par les dissonances de la musique de Monteverdi. Pour les partisans de l'ancienne manière de Palestrina, une dissonance musicale est l'équivalent d'une mauvaise action : c'est transgresser volontairement l'harmonie divine. Pour les partisans de Monteverdi, ces dissonances sont justifiables dans le contexte passionnel décrit : il est normal qu'un personnage en colère émette des dissonances. En réalité, il ne s'agit de dissonances qu'au premier abord. Dans le contexte musical et poétique entier, c'est une consonance au second degré. Là encore, n'oubliez pas que ce sont des conceptions dépassées et obsolètes : Pascal Dusapin, compositeur d'opéra vivant le plus joué dans le monde, dit s'être inspiré directement de l'esthétique de Monteverdi pour son opéra de 2012 *Passion*.

Interpréter la musique pour le chanteur, c'est donc imiter l'affect du discours au delà de la ligne musicale notée, dans l'émotion d'une voix parlée qui se laisse entendre au delà du chant musical lorsque l'émotion est à son comble. Sur une partition, cela peut être noté *parlando*. C'est le roulement de la voix colérique du récitant dans le combat de Tancrède et Clorinde. Interpréter signifie plus qu'exécuter : laisser entendre les affres physiques de la passion, rendant ainsi la musique plus expressive dans la violence même qui lui est faite. Cette définition de l'interprétation n'a de sens que dans un cadre particulier : celui d'une musique conçue en premier lieu pour émouvoir des auditeurs qu'on veut toucher dans leur esprit et leur corps.

Mais lorsque nous parlons d'interpréter la musique, nous ne voulons pas toujours dire l'exécuter de manière passionnelle, en incitant l'auditeur à pleurer, à rire ou à être porté à l'amour. Interpréter la musique peut signifier l'exécuter comme l'aurait souhaité le compositeur (1^{ère} possibilité de définition), ou encore l'exécuter de sorte que l'œuvre semble la plus belle possible ou la plus intéressante ou la plus riche, etc. (2^e possibilité de définition). Quoi qu'il en soit, on suppose deux choses : 1) qu'il existe une œuvre à interpréter, 2) que l'interprétation s'ajoute toujours à l'exécution.

Commençons par le premier postulat : juger une interprétation, c'est évaluer sa conformité à un objet qu'on appelle œuvre musicale. Par exemple, il y a du sens à se

demander si l'interprétation d'*Appassionata* de Beethoven par Brendel est supérieure à celle de Lugansky. C'est que nous considérons qu'il existe quelque chose de stable et de suffisamment déterminé et indépendant de ses exécutions – la sonate en question de Beethoven – à laquelle on doit rester *fidèle*. Hoffmann, qui inaugura au XIX^e siècle l'analyse musicale moderne, parle de *Werktreue*, de fidélité à l'œuvre.

Il nous est donc possible de dire que, de même que l'exécution est un *analogon* de l'œuvre, l'interprète est l'*analogon* du compositeur. Sa fonction consiste tout d'abord [...] en cette prise de conscience authentique du sens de l'œuvre [...], afin que, ayant pénétré ce sens, il se substitue en quelque sorte – pour la durée de l'exécution – au compositeur lui-même. C'est à ce moment qu'il devient précisément son *analogon*, ou son double².

Quand à la *Star academy*, on compare deux interprétations de Serge Lama, on fait comme si *Je suis malade* était une œuvre musicale. Il n'en irait pas de même pour le jazz, où l'on n'évalue pas deux interprétations d'une même œuvre mais deux improvisations à partir d'un même standard. Afin d'éviter la confusion entre ces deux situations, on parlera plutôt de performance jazzistique. Se demander si telle performance d'*Autumn leaves* est supérieure à telle autre, ce n'est pas se demander lequel des jazzmen est le plus fidèle au standard d'*Autumn leaves*, mais laquelle des deux improvisations est la plus surprenante, la plus originale, la plus virtuose. Ce qui est jugé, c'est l'inventivité du *jazzman* à improviser musicalement à partir du standard (dans le langage classique on dirait un « thème »), tandis que si Lugansky se mettait brutalement à broder sur la musique de Beethoven (*a fortiori* sur des œuvres aussi connues que la *Sonate au clair de lune* !), le public sifflerait copieusement.

Second postulat : il existe une différence entre exécuter une œuvre et l'interpréter, mais où se situe l'écart entre les deux ? La musique est un art à deux temps. Contrairement à un tableau ou à une sculpture, l'œuvre musicale a deux moments essentiels : sa partition et sa matérialisation sonore dans diverses exécutions. En cela, la musique peut être comparée au théâtre, à la littérature ou à la

² René Leibowitz, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1971.

gravure. Mais la musique a une caractéristique supplémentaire : c'est un système notationnel (au moins dans la musique occidentale classique). À chaque note correspond une classe de sons (pouvant acoustiquement être distinctes), et à chaque son correspond une seule note. Exécuter une œuvre, c'est d'abord l'exécuter à la note près, ou plus ou moins à la note près. Le philosophe américain Nelson Goodman soutenait qu'interpréter le plus brillamment du monde l'*Étude révolutionnaire* avec une seule fausse note, c'est tout simplement ne pas exécuter l'œuvre de Chopin, mais une autre chose. Qu'à l'oreille on ne soit pas toujours capable de faire la différence n'a aucune importance, de même que le fait que nous ne puissions pas sensiblement distinguer le poids atomique de l'or ne change rien au fait que c'est le seul critère absolu pour distinguer l'or pur de quelque autre métal. Mais il est évident qu'alors, un piano mécanique ou un ordinateur ferait très bien l'affaire.

Interpréter une œuvre musicale n'est donc pas simplement l'exécuter, même parfaitement. C'est que la notation musicale, aussi précise soit-elle, ne permet pas de tout indiquer. Un son peut être noté *forte* ou *fortissimo*, mais où se situe le point de passage entre les deux ? Le *tempo* peut être noté *allegro* ou *allegretto*, mais quelle vitesse exacte est requise de la part du pianiste ? Quelles notes faut-il plus particulièrement faire sonner et entendre ? S'ajoutent à cela tout ce que la notation musicale a d'implicite. Par exemple nous savons, par la correspondance de Monteverdi, que les chanteurs attaquaient la ligne mélodique un demi-ton ou un ton en-dessous de la note indiquée sur la partition pour remonter vers la note écrite sur le papier, et ce afin d'adoucir l'apparition du chant. Dans ce cas, les chanteurs n'improvisent pas, mais la pratique est si usuelle qu'il n'est pas besoin de la noter sur la partition : elle est sous-entendue. C'est toute la difficulté de la musique dite « baroque » ou « ancienne » que de chercher à retrouver les sous-entendus de la notation qui ne nous sont plus évidents. Notre notation musicale a ses propres sous-entendus : par exemple les chanteurs classiques usent du *vibrato* alors que les voix de la Renaissance chantaient sans *vibrato*. Si l'on prend une partition de Debussy pour piano, les pédales ne sont pas notées : cela ne veut pas dire qu'il faut jouer la *Cathédrale engloutie* sans pédale. Mais il est possible que dans quatre siècles les

pianos aient disparu au bénéfice de nouveaux instruments, et les notes de Debussy paraîtront mystérieuses.

À propos de Wagner, Richard Strauss raconte l'anecdote suivante :

Il y a soixante-dix ans, à Munich, lorsqu'on répétait *La Walkyrie*, mon vieux professeur de piano, le harpiste Tombo, demanda à Richard Wagner ce qu'il devait faire de la partie de harpe du *Feuerzauber*, la « magie du feu » : elle était injouable ! Et Wagner de répondre : « Je ne suis pas harpiste. Vous voyez bien ce que je veux. »³

Mais que signifie cette réponse ? Faut-il comprendre que le harpiste n'a qu'à travailler et trouver en lui la virtuosité nécessaire pour être fidèle à l'œuvre du grand maître ? Schoenberg a eu ce mot célèbre : « mes œuvres ne sont pas modernes, elles sont mal jouées ». Il faudrait alors paraphraser la réponse wagnérienne de la manière suivante : *N'étant pas harpiste, ce n'est pas à moi de vous expliquer comment exécuter la « magie du feu », vous n'avez qu'à travailler.* On raconte que Liszt, pour interpréter ses transcriptions pour piano des œuvres de Wagner, pouvait jouer avec ses coudes : le vieux Tombo n'avait qu'à jouer avec ses dents comme Jimi Hendrix s'il n'avait pas assez de mains. Mais une autre compréhension de la réponse wagnérienne est possible, qu'on paraphraserait ainsi : *Je ne suis pas harpiste, donc je vous fais confiance : soyez fidèle à l'esprit de ma partition sans en suivre la lettre puisque c'est impossible.* Ces deux paraphrases illustrent deux conceptions de l'interprétation qui s'affrontent au XIX^e siècle : l'interprétation souhaitée par les compositeurs, où les interprètes ne seraient que les humbles serviteurs d'une œuvre musicale idéalisée et à laquelle il faut être fidèle « note à note », et l'interprétation revendiquée par les instrumentistes et qui était celle qui prévalait largement jusqu'au XVIII^e siècle. Lully au XVII^e siècle n'indiquait que la ligne mélodique et les principaux accords, que les instrumentistes pouvaient orner à leur gré à l'intérieur d'une limite consensuelle. Il ne serait pas venu à l'idée de Lully d'indiquer précisément tous les instruments qu'il souhaitait pour interpréter *Armide*, *Atys* ou un motet : il fallait adapter la partition à la formation en fonction de leurs possibilités numériques et

³ Richard Strauss, cité dans *Avant-scène Opéra*, 1993, n°152, consacré à *Capriccio*, p. 5.

qualitatives. Au XIX^e siècle, les choses changent : toute œuvre symphonique est accompagnée d'une organologie précise, toutes les notes sont supposées indiquées et le compositeur y ajoute de plus en plus d'indications afin de limiter au maximum des interprètes toujours prêts à voler la vedette des misérables compositeurs. Car sous ces débats se cachent des enjeux sociaux et économiques : qui vient-on écouter, Chopin ou son brillant interprète Liszt ? La question est d'autant plus aiguë que toute la musique de concert, y compris la musique de chambre, se professionnalise : il n'est plus question d'entendre un amateur jouer du Mozart ou du Schubert, seuls les pianistes professionnels sont désormais acceptés (et étrangement, la profession se masculinise, alors que le piano était l'instrument des femmes au XVIII^e siècle...). Dans ce contexte, que reste-t-il à l'interprète ? Sa virtuosité qui risque toujours d'éclipser l'œuvre (il n'est qu'à voir les « interprètes stars » par opposition aux compositeurs de musique contemporaine), et ce qu'on appelle le *rubato* cette légère irrégularité de rythme pourtant encore mesurable qui est censée rendre la musique plus humaine, plus expressive, moins mécanique.

La conception de l'interprétation musicale est étroitement liée à une définition de ce que doit être la musique, c'est-à-dire de l'ensemble des concepts opératoires pour dire ce qu'est la musique et pour réguler effectivement ses pratiques. Ces concepts sont influencés par les conditions historiques (l'existence de salles de concert, une lutte d'influence entre deux professions), mais réciproquement les concepts influencent sur les pratiques musicales : plus le concept d'œuvre musicale se déploie, plus les salles de concert qui sont des musées musicaux et leurs conservateurs que sont les interprètes vont prendre de l'essor.

Bibliographie sélective :

- Xavier Bisaro, Giuliano Chiello et Pierre-Henry Frangne, *L'ombre de Monteverdi. La querelle de la nouvelle musique (1600-1638)*. Suivi de *L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne* de Giovanni Artusi, Rennes, 2008.
- Stephen Davies, *Musical works and performances : a philosophical exploration*, Oxford, 2002.
- Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, 2010 (2^{nde} édition)

- Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, 2007 (2nde édition).
- Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1962], Paris, 2011 (2nde édition).
- Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, 1983.
- René Leibowitz, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris, 1986 (2nde édition).
- Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*, trad. Clément Cannone et Pierre Saint-Germier, Paris, 2015.
- Claudio Monteverdi, *Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires*, trad. A. Russo, Liège, 2001.
- Bernard Sève, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013.