

Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

UN GESTE MULTIDIMENSIONNEL

Étude du diptyque geste musicien – geste musicologique

Florent AILLAUD

sous la direction de M. Jean-Paul OLIVE

Mémoire de Master 1

Septembre 2014

Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

UN GESTE MULTIDIMENSIONNEL

Étude du diptyque geste musicien – geste musicologique

Florent AILLAUD

sous la direction de M. Jean-Paul OLIVE

Mémoire de Master 1

Septembre 2014

Remerciements

Avant toute chose, je souhaite remercier tout particulièrement mon Directeur de recherche, M. Jean-Paul Olive, pour sa patience, son exigence, ainsi que pour le temps précieux qu'il m'a accordé afin d'effectuer ce travail de recherche et élaborer ce mémoire.

Je remercie également l'ensemble du corps d'enseignant-chercheurs de l'Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis et en particulier MM. Joël Heuillon, Guillaume Loizillon et Frédéric Duhautpas, qui ont su nourrir ma réflexion grâce à leur enseignement au sein de leurs séminaires et aux conseils avisés qu'ils m'ont prodigués.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Alain, un professeur et ami, qui, en m'offrant un jour de février 2009 mon premier disque de Julian Bream, m'a donné envie de persévérer dans cette belle voie et m'a appris véritablement à aimer la musique.

Je tiens enfin à remercier chaleureusement Claire, pour la tendresse qu'elle me témoigne au quotidien et son aide toujours si précieuse, ainsi que mes parents, pour leur soutien inconditionnel dont ils font preuve chaque jour et leur encouragements, si stimulants même à quelque huit cent kilomètres de Paris.

Sommaire

REMERCIEMENTS

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

p.7

PREMIERE PARTIE – Du *geste musicien*

p.10

1. Jeu instrumental et rapport au corps

p.11

1) Préambule

p.11

2) Considérations physiologiques

p.12

3) Le jeu instrumental entre concret et abstrait : notion d'état de corps
ou de pensée motrice

p.17

2. Musique et technique

p.21

1) Valorisation de la virtuosité et culte de l'interprète

p.21

2) Du signe au mouvement, du mouvement au *geste musicien*

p.23

3) Technique de composition, technique instrumentale

p.27

3. Le tandem interprète – spectateur-auditeur : quels enjeux autour
du *geste musicien* ?

p.28

1) Le geste musicien pour « donner à entendre »

p.28

2) Le geste musicien pour « donner à voir »

p.31

3) Synthèse : définition du geste musicien

p.34

DEUXIEME PARTIE – Du *geste musicologique*

p.35

1. L'interprète et l'œuvre

p.36

1) De la nécessité de redéfinir le travail et les cercles
de l'interprète moderne

p.36

2) Interpréter le contenu

p.39

3) Interpréter les contours

p.42

2. Transcription et arrangement : le geste musicologique par excellence ?

p.44

1) Transcription et arrangement : quoi, pourquoi, pour quoi, pour qui

p.44

2) Traduire c'est trahir, transcrire, est-ce trahir ?

p.48

3) Etude de cas : réalisation d'une transcription de la Sonate en ré majeur
K.178 de Domenico Scarlatti

p.51

3. Le tandem geste musicologique – geste musicien : dans la conscience imageante de l'interprète	p.55
1) La conscience imageante, de Sartre à Leibowitz	p.55
2) La conscience imageante, trait d'union entre geste musicologique et geste musicien ?	p.58
3) Synthèse : définition du geste musicologique	p.59
TROISIEME PARTIE - APPLICATION PRATIQUE DE LA GESTIQUE DE L'INTERPRETE :	
2nd mouvement « Dark » d'All in Twilight, Tōru Takemitsu	p.60
1. Etude des contours de l'œuvre	p.61
1) Tōru Takemitsu (1930-1996) et <i>All in Twilight</i> : brève présentation du compositeur et de l'œuvre	p.61
2) Eléments stylistiques généraux	p.63
3) Julian Bream, commanditaire et dédicataire d' <i>All in Twilight</i>	p.65
2. Etude du contenu de l'œuvre	p.66
1) Une première partie A ou la célébration du principe de <i>jo-ha-kyu</i>	p.66
2) Une seconde partie B ou l'envers de A	p.72
3) A' : un nouvel éclairage	p.76
4) Coda : du côté de chez Berg	p.76
3. Synthèse	p.78
CONCLUSION	p.79
BIBLIOGRAPHIE	p.82
TABLE DES ANNEXES	p.90
ANNEXES	p.91
TABLE DES MATIERES	p.109

Avant-propos

Dans l'introduction du recueil d'articles *Expression et geste musical*, Susanne Kogler et Jean-Paul Olive affirment la nécessité d'étudier et d'analyser la notion de *geste* en musique :

[S]ans doute une réflexion rigoureuse à propos [du geste musical] est-elle devenue nécessaire, peut-être même urgente, [...] afin de rendre au musical l'intensité qui doit être la sienne.¹

De la même manière, notre réflexion organisée au sein de ce mémoire se donnera pour objectif d'éclairer ce concept perçu souvent de manière floue mais qui est pourtant primordial tant dans l'appréhension de la production du monde sonore associé à l'œuvre que dans sa réception. Signalons, d'autre part, que si le geste est actuellement au cœur de nombreuses recherches musicologiques, ce dernier est généralement mis en relation avec l'acte de composer, c'est-à-dire en tant que *geste compositionnel* ; notre travail, quant à lui, se veut analyser la gestique associée à l'interprète musical, et plus particulièrement au guitariste classique.

Néanmoins, il semble important de signaler que notre étude n'est pas et ne se veut pas une étude purement guitaristique. Si cette dernière s'appuiera et prendra souvent comme point de départ la guitare classique, ses techniques de jeu et son répertoire, ce ne sera que par souci d'intelligibilité et de concret. En effet, tout travail de recherche – et certainement encore davantage en Master 1 – nécessite de se focaliser sur un corpus d'œuvres en particulier afin de chercher à la fois clarté et concision. Ainsi, notre but n'est pas de rester cantonnés autour de la guitare classique mais de nous servir de cet instrument pour élargir notre champ de recherche sur l'interprétation et l'esthétique musicale *en général*. Par ce biais, nous tenterons de réfuter et de faire oublier l'affirmation de Maurice Ohana, d'ailleurs assez surprenante pour un compositeur ayant lui-même contribué à un si bel enrichissement du répertoire guitaristique : « [u]n monde de la guitare certes, mais en marge de la vie musicale et incapable de sortir de son isolement. »²

¹ Suzanne Kogler et Jean-Paul Olive, *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9

² Alain Mitéran, *Histoire de la guitare*, Paris, Zurfluh, 2007, p. 13

Introduction

Le terme « geste » – qui plus est dans le domaine de l'Art – fait montre d'une certaine ambiguïté, certainement provoquée par la richesse sémantique liée à ce vocable, c'est pourquoi le définir n'est pas tâche aisée. Pour autant, cette complexité et cette diversité peuvent nous permettre d'appréhender de manière pertinente la chaîne de la création artistique, de la production de l'œuvre à sa réception. Ainsi, la réflexion articulée au sein de ce mémoire de recherche prendra justement comme point de départ la richesse sémantique contenue dans la notion de *geste*, transposée en musique, afin d'explicitier les enjeux auxquels le musicien-interprète, et plus particulièrement le guitariste soliste, se confronte dans sa relation avec l'œuvre.

Le mot « geste » est issu, d'une part, du nom commun *gestus* et, d'autre part, du verbe *gestere* en latin, le premier signifiant « mouvement » mais également « contenance », et le second renvoyant à l'acte de « porter ». Il est intéressant de remarquer que l'étymologie même de ce mot renferme déjà en elle son ambiguïté ; en effet, mis à part le mouvement corporel auquel il est communément associé, celui-ci est aussi un moyen de « porter », de véhiculer *quelque chose*, c'est-à-dire *du sens, des sens, même*, et ce de manière tacite.

En matière de geste associé au domaine artistique, Giorgio Agamben propose la définition suivante :

Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise.³

Le philosophe italien va même plus loin en présentant le geste en tant que *médialité pure, agir communicationnel*⁴. De la même manière en musique, nous nous refuserons de définir le geste de l'interprète comme un acte unique ou solitaire, mais plutôt comme

³ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Paris, Rivages, 2002, p.90

⁴ Le laboratoire du geste, *Le geste comme médialité*, consultable via : <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article3>

un lieu de rencontre entre technique, intellect et expression. Puisque le geste « concrétise l'abstrait et symbolise le concret »⁵ comme a pu l'écrire Geneviève Calbris, notre réflexion cherchera par conséquent à proposer une typologie du geste musical reflétant cette diversité sémantique. Ainsi trouverons-nous du concret dans les mouvements digitaux et plus globalement corporels, répétés et travaillés en amont par l'instrumentiste soucieux de présenter une performance techniquement parfaite, mais de l'abstrait également dans l'imaginaire intellectualisé par ce même interprète souhaitant réaliser tout le potentiel expressif de l'œuvre à travers le monde sonore adressé à son auditoire ; du concret encore dans la succession formelle et temporelle des pièces qui composent son programme de concert et, parallèlement, de l'abstrait au travers de la portée esthétique, sociale, ou encore ludique de ce même enchaînement.

D'autre part, proposons sans plus attendre une première définition du musicien-interprète sur laquelle nous pourrions baser notre réflexion dans la suite de notre propos – et que nous tâcherons, d'ailleurs, de réviser plus tard au cours de notre argumentation. Il semble intéressant, et d'autant plus dans notre société moderne où l'information est de plus en plus accessible, de considérer ce dernier comme un relais entre ce qu'Antoine Hennion appelle les *traces* de l'œuvre (partition, littérature, échanges éventuels avec le compositeur, enregistrements préexistants, expériences de concert) et l'auditeur, que le musicien soit présent de manière physique ou non, selon que nous nous placions dans le cadre du spectacle vivant ou de l'écoute sur support enregistré. Ce relais étant un individu pensant et non une simple « machine » automatisée, il manifeste nécessairement sa propre subjectivité dans cette œuvre, tant dans sa réalisation purement instrumentale et technique (choix des doigtés, par exemple), dans ses paramètres musicaux (dynamiques, timbres, tempi) ou que dans ses dimensions historiques, sociales, musicologiques ou encore esthétiques. Son discours, ou *princeps*, doit être à la fois intelligible pour le récepteur, mais également fidèle aux items et à l'ensemble des unités sémantiques et techniques couchées sur la partition par le compositeur. Pour ce faire, l'interprète effectue des choix, fruits de son expérience et de sa conscience musicale :

⁵ Geneviève Calbris, Geste et parole, In *Langue française*, vol. 68, n° 1 (1985), p.83

L'exécution ne saurait être pur respect dans la mesure où elle ajoute nécessairement à l'œuvre écrite : l'exécution musicale ne peut éviter d'être créatrice, et le problème pour l'exécutant sera d'harmoniser avec l'essence de l'œuvre l'apport original de sa réalisation.⁶

Gageons d'ailleurs que ce sont précisément ces choix qui permettent à l'artiste de produire une performance véritablement unique, s'inscrivant *dans*, ou plutôt *comme* un moment « rare et inattendu »⁷.

Suite à ces quelques considérations préalables, plusieurs questions qui alimenteront notre réflexion tout au long de ce mémoire de recherche sont d'ores et déjà soulevées : quelles différentes formes peut prendre la relation entre musique et geste chez le musicien-interprète dans sa transmission de l'œuvre, entre restitution et recherche d'originalité ? Par quels moyens celui-ci stimule-t-il sa conscience artistique, entre objectivité et subjectivité, au service du monde sonore proposé à l'auditeur ? A quelles contraintes le musicien se confronte-t-il, en particulier lorsque l'œuvre qu'il souhaite interpréter ne fait pas partie de son répertoire instrumental, nécessitant de réaliser un arrangement, modifiant donc le texte même, c'est-à-dire le *princeps* originel ? Enfin, qu'ont l'œuvre, l'exécutant et l'auditeur à gagner ou à perdre dans l'utilisation de l'analyse musicale par ce musicien-interprète ?

L'organisation de ce mémoire s'articulera selon trois axes de réflexion : les deux premiers mettront en évidence l'existence de deux dimensions de la gestique de l'interprète guitariste, que nous nommerons respectivement *geste musicien* et *geste musicologique*.⁸ Notre troisième partie, quant à elle, proposera une analyse personnelle du second mouvement « Dark » d'*All in Twilight* du compositeur japonais Tōru Takemitsu. En nous appuyant sur les concepts présentés dans les deux premiers axes, il s'agira ainsi d'appliquer véritablement notre argumentation théorique au cas particulier d'un interprète qui se confronte à cette œuvre en vue d'un enregistrement sur support enregistré⁹.

⁶ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice : l'exécution et l'œuvre*, Paris : P.U.F., 1951, p.40

⁷ François Nicolas, L'analyse musicale du concert : quelles catégories ? In *Le Concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Françoise Escal et al., Paris, L'Harmattan, 2012, p.9

⁸ Notons que cette proposition de typologie ne se veut pas exhaustive dans ce mémoire de recherche, mais aura besoin d'être complétée lors d'un futur mémoire de Master 2, lequel visera à rendre compte d'un autre aspect du geste, à savoir le *geste esthétique*. Nous nous focalisons exclusivement ici sur le *geste musicien* et le *geste musicologique* afin d'aborder au terme des deux mémoires de Master l'ensemble de ces trois aspects du geste dans les meilleures conditions de recherche et de rédaction.

⁹ Cf. DVD en annexe du mémoire

CHAPITRE 1 :

Du geste musicien

« Le sonore prend *au* corps, prend *le* corps et libère, une fois de plus,
les rumeurs venues d'un vécu en train d'être vécu. »¹⁰

Christine Esclapez

Nous souhaitons débiter la rédaction de ce mémoire de recherche en présentant une première dimension de la gestique de l'interprète, ci-après nommée *geste musicien*. Afin d'appréhender cette dernière de la manière la plus précise et exhaustive possible, nous serons amenés à discuter de notions et de concepts qui lui sont directement ou indirectement liées, tels que le jeu instrumental, l'état de corps, la relation qu'entretient la musique avec la technique, ou encore les différents enjeux de l'interprétation d'une œuvre en concert, pour l'artiste qui se produit comme pour le destinataire de la performance artistique. Dans un souci de méthodologie, nous ne proposerons une véritable définition du *geste musicien* qu'au terme de ce premier chapitre.

1. Jeu instrumental et rapport au corps

1) Préambule

Le corps occupe une place primordiale en musique, tant dans sa production que dans sa réception. Rappelons en effet qu'au IV^e siècle avant notre ère, Platon, dans la lignée de Damon et un siècle après lui, mettait déjà en évidence l'influence de la musique sur l'âme – en tant que *psyché* – et la capacité de celui qui la maîtrise d'éduquer l'individu, en contrôlant notamment ses humeurs et son comportement. Ainsi, pour le philosophe grec, l'utilisation de modes mélodiques spécifiques associés à une instrumentation particulière devait produire une action forte sur le corps et l'esprit de l'auditeur.¹¹ A noter d'ailleurs que cette conception de l'expressivité musicale a perduré plus d'un millénaire durant ; en effet, dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Berlioz n'hésitera pas à associer un caractère bien particulier à chaque instrument et à chaque tonalité¹², à un point tel que la précision langagière et l'utilisation de la métaphore servant à les caractériser aura même tendance

¹⁰ Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 233

¹¹ A titre d'exemple, le mode ionien sera qualifié d'« amollissant et lâche », le dorien de « viril et grave ».

¹² Berlioz qualifie ainsi le caractère de la tonalité de do mineur de « pathétique, mais actif et énergique dans la révolte, sombre néanmoins » ou encore celui de ré majeur de « gai, bruyant, un peu commun ». Voir *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris, Henry Lemoine, 1843, rééd. 1993, p. 33

à faire douter tout musicologue ou mélomane averti de leur véracité, ou tout du moins de leur universalité.

Néanmoins, il ne s'agit pas de polémiquer sur les diverses conceptions de l'*ethos* ayant eu cours au fil des siècles et des courants de l'Histoire des Arts, et nous tentons d'appréhender ici la mise en œuvre sonore de l'interprète de manière davantage pragmatique. Pour ce faire, il convient premièrement de nous pencher sur la notion de jeu instrumental. Le *Dictionnaire instrumental et orchestral* la présente comme étant la « manière d'exécution de la musique, au moyen des instruments de musique [...] »¹³. Force est de constater que cette définition mériterait d'être étoffée ; dans notre étude, nous tâcherons de concevoir le jeu instrumental comme l'action de l'interprète, lequel utilise ses doigts, ses mains, plus globalement son corps et qui, au contact de son instrument, exécute un ensemble de mouvements complexes, intellectualisés et mémorisés, destinés à produire des sons – nous traiterons particulièrement le cas du jeu instrumental du guitariste classique. Ce rapport intime entre les mouvements du corps et l'intellect du musicien nous invite à étudier tout d'abord le jeu instrumental sur le plan physiologique.

2) Considérations physiologiques

a) Généralités

L'interprète – qui peut d'ailleurs lui-même être considéré comme un auditeur, ou un *écouteur* de musique¹⁴, au même titre que le compositeur et le destinataire de la performance artistique, car admettons sans mal que « la musique est d'abord quelque chose qui s'écoute, et cela même pour quelqu'un qui la lit »¹⁵ – subit des perturbations physiologiques majeures sur lesquelles il est nécessaire de nous arrêter. En effet, au cours de sa performance, les sens du musicien sont en alerte permanente et différentes aires du cerveau sont stimulées simultanément. Celles-ci, en retour, renvoient des réponses motrices par le biais de messages nerveux destinés aux muscles qui exécutent les mouvements requis par le jeu instrumental et l'œuvre musicale.¹⁶

¹³ Propos retranscrits dans *Jeu instrumental*, <http://www.medecine-des-arts.com/+-Jeu-instrumental-+.html>

¹⁴ François Coadou, *La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt*, http://www.musicologie.org/publirem/coadou_02f.html

¹⁵ Eric Dufour, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2005, p.34

¹⁶ Voir Annexe n°1

Signalons que les mouvements corporels et digitaux ont très peu d'amplitude spatiale et temporelle, à la fois par souci d'efficacité dans le jeu instrumental pour le musicien et d'esthétique visuelle pour le spectateur. Ils sont conscients, c'est pourquoi ils ne peuvent, par définition, être caractérisés comme des réflexes. De plus, les mouvements du musicien sont à la fois globaux et sélectifs car ils requièrent à la fois l'action du tronc, de membres entiers, mais également et de façon plus précise, des articulations et des muscles palmaires et digitaux. En somme, le jeu instrumental concrétise dans le temps et l'espace la relation quasi-fusionnelle entre le corps du musicien et son instrument de musique, laquelle constitue un facteur essentiel en vue de la réalisation des potentiels techniques, expressifs et esthétiques de l'œuvre. Laissons le soin à Denis Loizon d'illustrer notre propos :

Si l'homme est un être sensible, le musicien serait doté d'une double sensibilité, celle de son corps en relation avec la musique et celle de son corps en relation avec l'instrument qui produit cette musique.¹⁷

D'autre part, une notion fondamentale concernant l'apprentissage et l'appropriation de l'œuvre par l'interprète nécessite d'être mise en évidence afin d'appréhender la dimension physiologique du jeu instrumental, à savoir la *plasticité cérébrale* (également appelée *plasticité neuronale* ou *neuroplasticité*). Celle-ci peut être définie comme la capacité du cerveau à adapter son organisation interne sous l'effet de la répétition de gestes et d'actions similaires, en créant de nouvelles connexions neuronales et en augmentant la taille des aires stimulées.¹⁸ Elle permet de conférer des fonctions automatiques aux mouvements volontaires¹⁹, ce qui diminue à la fois l'effort physique et mental lié à leur réalisation, leur temps d'exécution également, et augmente leur précision. Chez le musicien, la plasticité cérébrale se traduit en particulier par le développement accru du volume occupé par les zones sensorielles et motrices.

¹⁷ Denis Loizon, Recherche et formation, *Deltand Muriel (2012) Musique de soi. Du sensible de soi au musicien révélé...Vers un renouveau des formes de biographisation*, Université de Bourgogne, <http://rechercheformation.revues.org/1999>

¹⁸ Voir annexes n°2 et 3

¹⁹ Dr B. Boutillier et Pr G. Outrequin définissent le mouvement volontaire de la manière suivante :
« Le mouvement volontaire résulte d'une impulsion intérieure et consciente. Il nécessite une idéation préliminaire. Il existe cependant, à l'intérieur du mouvement, des fonctions automatiques. Elles sont nombreuses et importantes. Elles concernent :

- La nécessité de l'équilibre
- Le soutien inter - articulaire
- La chronologie des étapes dans le déroulement du mouvement global. »

Voir *Anatomie*, <http://www.anatomie-humaine.com/Introduction.html>

Ajoutons enfin que la nature de l'activité physiologique est liée à la fois aux types de mouvements réalisés, au résultat sonore produit (incluant l'ensemble des paramètres du son) et à l'*expérience* musicale de l'instrumentiste (due à la plasticité cérébrale et au rôle de la mémoire, notamment). Par conséquent, la dimension corporelle de la musique chez l'interprète dépendra intimement des particularités organologiques et des contraintes directement liées à la facture même de l'instrument qu'il pratique ; ainsi, un guitariste, un clarinettiste ou un percussionniste n'auront évidemment pas le même rapport de corporéité avec leur instrument. Au regard du répertoire que nous souhaitons étudier dans ce mémoire de recherche, il convient à présent d'axer notre réflexion sur les particularités physiologiques du jeu guitaristique.

b) Particularités du jeu guitaristique

La production d'un seul son à la guitare requiert – dans l'immense majorité des cas – l'utilisation simultanée des deux mains, qui réalisent chacune des mouvements de natures différentes. L'instrumentiste sollicite activement une grande diversité de muscles, localisés dans le dos, le buste, les épaules, les bras, et tout particulièrement dans les avant-bras et les mains.²⁰

D'une part, du côté du manche (soit le côté gauche pour le jeu en droitier), le bras repose le long du corps tandis que l'avant-bras est maintenu en l'air afin de tenir le manche entre le pouce et les autres doigts, comme une « pince ». Index, majeur, annulaire et auriculaire sont fléchis, soit suspendus, soit en tension pour appuyer les cordes contre la touche.²¹ D'autre part, du côté de la caisse de résonance (le côté droit pour le jeu en droitier), le bras reste lâche, l'avant-bras est posé sur l'arrête de l'éclisse et de la table d'harmonie pendant que le poignet est légèrement relevé, le plus stable possible. Les doigts sont tantôt posés en équilibre sur les cordes, tantôt les pincement tantôt les butent.²²

²⁰ Voir annexes n°4 et 5

²¹ Voir annexe n°6

²² En buté, le doigt du guitariste repose – « bute » – contre la corde immédiatement supérieure ou immédiatement inférieure (selon que l'on joue respectivement avec le pouce ou les autres doigts) après avoir pulsé la première corde. Cette technique permet à la fois de couper le son de la seconde corde et de mettre en valeur une mélodie par rapport à son accompagnement (le son aura facilement une plus grande intensité qu'en pincé, autre technique où cette fois, le doigt, après avoir joué la corde, ne repose sur aucune autre). Le buté et le pincé sont fréquemment associés, dans les arpèges, par exemple ; en effet, l'instrumentiste peut notamment buter la ligne mélodique pour la mettre en valeur (généralement avec l'annulaire) par rapport aux autres notes de l'accompagnement exécutées en pincé sur d'autres cordes par le pouce, l'index et le majeur.

Intéressons-nous à présent aux différents facteurs physiologiques permettant de modifier la nature du son dans le jeu guitaristique, lesquels ont été synthétisés au sein du tableau suivant :

Paramètres du son	Physionomie du mouvement de l'instrumentiste pour les modifier
Durée	La guitare étant un instrument à cordes pincées, la durée du son est intimement liée à son intensité, contrôlée par la vitesse et la force d'attaque de la corde. La main gauche comme la main droite peuvent couper subitement ou étouffer progressivement le son en se posant sur les cordes vibrantes.
Intensité	Comme explicité plus haut, l'intensité dépend principalement de la force et de la vitesse d'attaque de la corde par les doigts de la main droite (ainsi que de la facture même de l'instrument, agissant également sur la durée et le timbre).
Hauteur²³	La main gauche, selon l'emplacement de l'appui de la corde contre la touche, modifie sa longueur, et donc la hauteur de la note lorsque celle-ci sera jouée à la main droite. Elle agit également sur la possibilité d'exécuter un vibrato, de la même manière que les autres instruments de la famille des cordes frottées et pincées.
Timbre	C'est sur ce facteur que la guitare manifeste certainement le plus sa richesse sonore. La main droite en est la plus grande responsable, selon l'angle et la zone d'attaque de la corde (le son sera plus « rond » vers la touche, plus « clair » vers le chevalet), le type et la taille de l'ongle également, tout comme la quantité de pulpe en contact. La main gauche, quant à elle, influera sur le timbre selon que l'appui de la corde contre la touche se fera avec le bout du doigt, ou avec davantage de pulpe. En outre, la posture de l'instrumentiste et le matériel associé (repose-pied, gitano, ergoplay) agissent également sur le timbre en modifiant la surface de bois en contact avec le corps du musicien (l'utilisation du repose-pied induit une surface de bois en contact avec le musicien plus importante, en ajoutant notamment une partie de l'éclisse sur la cuisse, ce qui étouffe naturellement davantage le son).

²³ Notons que le guitariste joue systématiquement « juste » (à partir du moment où l'accordage des cordes à vide et la facture de l'instrument sont corrects) grâce à la présence des frettes. Pour autant, le son sera facilement « ingrat » à l'écoute si le doigt de la main gauche n'est pas posé au plus près de ces frettes (on dit communément que la corde « grésille »). Cette particularité des instruments à cordes frettes demande donc au musicien une grande précision de la main gauche: la zone « acceptable » d'exécution de la note est comprise entre 1 et 1,5 cm selon la position de la case sur le manche. A titre comparatif, c'est deux fois moins que la largeur d'une touche blanche de piano.

En outre, il est intéressant de s'arrêter sur les propos de Daniel Moyano, qui, dans le prologue de *Science et méthode de la technique guitaristique* du célèbre guitariste, compositeur et pédagogue argentin Jorge Cardoso, affirme que « bien jouer d'un instrument consiste, en somme, à dépasser ses propres problèmes vitaux ».²⁴ Ainsi, la réalisation de l'ensemble des potentiels techniques de l'œuvre musicale nécessite d'annihiler les difficultés d'exécution des différents mouvements corporels et digitaux. Pour ce faire, la répétition de ces mouvements (en changeant le tempo, en y associant différents rythmes, par exemple) est indispensable, afin de permettre « la régulation du tonus musculaire sur lequel [le système nerveux] exerce une action freinante », « exercer un rôle d'inhibition de mouvements involontaires, empêchant l'apparition de mouvements inutiles »²⁵ et mémoriser de manière sensitive (par le toucher, la vue et l'ouïe) l'ensemble de ces mouvements. C'est en ce sens que les « exercices techniques » et les « échauffements » jouent un rôle primordial pour le musicien, de même que le passage à la salle de musculation pour le sportif professionnel. Un des meilleurs exemples réside peut-être dans la méthode d'Abel Carlevaro, qui fait se succéder des dizaines d'exercices courts et quasi-mécaniques adressés à l'interprète dans le but qu'il maîtrise la plupart des formes d'arpèges, de gammes et de démanchés qu'il pourra rencontrer par la suite dans les œuvres du répertoire :

Abel Carlevaro, *Técnica de la mano derecha*, Formules 85 à 88

²⁴ Daniel Moyano, « Prologue » in Jorge Cardoso, *Science et méthode de la technique guitaristique*, Les Editions et Productions Australes, 1981, p.4

²⁵ Jorge Cardoso, Idem, p. 25

Par la suite, la partition, composée d'une succession de symboles solfégiques, devient d'une certaine manière dans l'esprit du musicien qui l'exécute, semblable à une succession de gestes corporels et digitaux : elle devient une « partition gestuelle ». A terme, la maîtrise technique de l'œuvre vise à conférer des fonctions automatiques aux mouvements volontaires afin de permettre au musicien de se focaliser davantage sur ses paramètres expressifs et esthétiques ; c'est à cette condition que le *geste musicien* devient un moyen d'interpréter l'œuvre et non une fin en soi, la possibilité de charger le mouvement d'une réelle intentionnalité.

3) Le jeu instrumental entre concret et abstrait : notion d'état de corps ou de pensée motrice

a) Définition générale

Dans notre introduction, nous avons brièvement évoqué l'existence d'un paradoxe fondamental lié à l'œuvre musicale et à son interprétation, à savoir son caractère à la fois concret et abstrait. Afin de mettre en évidence cette ambiguïté – qui fait également leur richesse – il convient de nous intéresser à une notion peu usitée en musique (et, osons le dire, certainement à tort), mais davantage en danse et en théâtre : l'état de corps.

Avant de tenter de l'appliquer au domaine musical, considérons sa définition plus générale ainsi que ses différents enjeux, présentés par le danseur et chorégraphe hongrois Rudolf Laban dans *La maîtrise du mouvement* :

La pensée motrice pourrait être pensée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions, d'événements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à-travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions découchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse.²⁶

Nous pouvons d'ores et déjà, à la lecture de cette citation, déceler toute la complexité d'une telle notion, liée à un sentiment, un affect particulier animant l'interprète danseur, comédien ou musicien, qui agirait sur la qualité des mouvements corporels, les chargeant d'intentionnalité et de sens. L'expressivité pure des « impressions » de

²⁶ Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, p.39

l'artiste – par essence, difficilement analysable en tant que telle – se retrouve ainsi mêlée à toute la dimension physiologique de la performance puisqu'elle aboutit directement à l'« action » et donne un sens personnel aux mouvements corporels réalisés. Par ailleurs, en allant plus loin, nous pourrions même avancer l'idée selon laquelle l'état de corps serait la jonction entre le caractère concret et abstrait de la performance artistique, entre expressivité pure et intellect. Le mouvement n'est plus pensé pour lui-même mais par rapport à l'état psychique de l'artiste au moment exact où il l'exécute.

En outre, Philippe Guisgand, enseignant-chercheur en Arts Contemporains et plus particulièrement en danse, nous livre également une pensée intéressante à propos de l'état de corps :

[J]'avancerais que l'état de corps se condense autour d'une image, devient une conciliation entre « la perception, là-bas dans le monde, et en moi ». Je définis donc par état de corps l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à la forme. Et je fais l'hypothèse que, lorsque j'utilise le mot état de corps (ou équivalent), je tente de fixer le mouvement. Je fabrique un antidote à la désagrégation permanente du geste.²⁷

Ici, mieux qu'un trait d'union entre intellect et expression, l'auteur définit l'état de corps comme un point de fixation du mouvement dans l'espace et dans le temps, lui conférant ainsi une valeur esthétique à part entière. En outre, l'état de corps aurait également des qualités ludiques, puisqu'il permettrait de lier l'interprète, « émetteur » de la performance artistique, au « récepteur », c'est-à-dire au spectateur, en lui donnant tacitement les clefs pour la saisir, et donc mieux ressentir ses qualités expressives.

b) Application en musique

Comme nous avons pu le signaler plus haut, la question de l'*état de corps* n'a, à notre connaissance, jamais été soulevée jusqu'à présent par la musicologie. Pourtant, au même titre que les autres arts de la représentation – ou *performing arts*, « arts de la performance » – la musique nécessite l'intervention d'un interprète, médiateur entre le compositeur, l'œuvre (ou plutôt les *traces* dont il dispose de l'œuvre) et l'auditeur. Pour ce faire, cet interprète réalise des mouvements analysables dans le temps et l'espace, conscients et intellectualisés, exécutés afin de rendre compte de la portée expressive et

²⁷ Philippe Guisgand, *A propos de la notion d'état de corps*, p.3, http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/Etat%20de%20corps_Tag%20Cloud.pdf

esthétique de l'œuvre. Par conséquent, la notion d'*état de corps* apparaît tout à fait pertinente dans l'appréhension de l'interprétation musicale et plus particulièrement du *geste musicien*.

Philippe Guisgand – et a priori lui seul – met en évidence l'existence d'un état de corps dans le domaine musical en le mettant en comparaison avec la danse :

Sur ce corps apparent qui masque le sujet secret, l'état de corps est ce qui fonctionne comme un seuil et ouvre [...] sur les fluctuations centrales de l'interprète. Pour le dire autrement et établir une comparaison dans le domaine musical, l'état de corps en danse pourrait être l'équivalent de ce que Glenn Gould nous laisse entendre par sa voix et qui vient se superposer à la musique qu'il interprète au piano.²⁸

Pour ce dernier, la présence de l'état de corps dans le jeu instrumental du célèbre pianiste canadien se trahirait ainsi par ses mélodies vocales qui s'ajoutent à son jeu instrumental. Souvent, Glenn Gould qualifiait ces « débordements » de nécessaires pour jouer l'œuvre en lui conférant une élaboration technique parfaite tout en gardant un profond engagement interprétatif. Ce chantonement permet au pianiste de se concentrer, de rentrer à *l'intérieur* du monde sonore de l'œuvre, et de mettre son esprit et son corps tout entier au profit de la performance musicale.

De la même manière, un autre paramètre peut tout à fait entrer en ligne de compte dans le cas de Gould, à savoir les mouvements exécutés par sa main gauche lorsque seule la droite est requise par le jeu instrumental, comme par exemple au début du « Contrapunctus I » de l'*Art de la fugue* BWV 1080 de Jean-Sébastien Bach²⁹. Une analyse intéressante de ces mouvements corporels complémentaires a d'ailleurs été présentée par François Delalande, sans pour autant parler d'état de corps. Ce dernier constate en effet que l'intentionnalité musicale de Glenn Gould est intimement liée à ces mouvements complémentaires, qui semblent l'aider à phraser la musique à la main droite :

Les plans cognitifs et moteurs se doublent d'une dimension affective qui leur est étroitement associée, si bien qu'il devient possible d'analyser un contenu expressif à travers un observable, qui est le geste.³⁰

²⁸ Philippe Guisgand, *Pollock ou les états de corps du peintre*, p.7, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>

²⁹ Voir notamment : *Glenn Gould-J.S. Bach-The Art of Fugue (HD)*, <http://www.youtube.com/watch?v=4uX-5HOx2Wc>

³⁰ François Delalande, « Le geste, outil d'analyse. Quelques enseignements de recherche sur la gestique de Glenn Gould », dans *Analyse musicale n°10. Geste et musique*, 1^{er} trimestre 1988, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, p.46

En définitive, il semble donc tout à fait pertinent de rapprocher le chantonement ainsi que les mouvements complémentaires de la main gauche du jeu instrumental de Glenn Gould avec la notion d'état de corps à l'instar de Philippe Guisgand, puisque que ceux-ci orientent le pianiste dans son interprétation et son *intentionnalisation* du geste.

Cependant, permettons-nous de préciser que le jeu instrumental de Gould est un « cas limite » de manifestation d'état de corps. En effet, une différence fondamentale entre la danse et la musique réside dans l'enjeu même du mouvement corporel et digital : si l'art chorégraphique présente le mouvement pour lui-même, les mouvements du musicien, quant à eux, ne sont au premier abord, comme nous avons déjà pu le dire, qu'un moyen de produire le son. Ainsi, s'agissant avant tout d'une *énergie intérieure*, se rapprochant d'ailleurs de l'idée de *conscience imageante* chère à René Leibowitz et sur laquelle nous reviendrons plus tard dans notre étude, l'état de corps en musique ne nécessite pas d'être extériorisé à la manière de Glenn Gould ! Et c'est ici que l'expression équivalente de l'état de corps prend tout son sens : il s'agit d'une *pensée motrice*, invisible car fondue dans les mouvements même qui composent le jeu instrumental du musicien.

Au fil de ce début de réflexion autour du *geste musicien*, nous avons pu présenter le jeu instrumental comme étant une notion à la fois concrète dans sa réalisation – via l'ensemble des mouvements complexes exécutés par le musicien pour proposer une réalisation sonore unique de l'œuvre qu'il interprète – mais également plus abstraite, de par la charge de sens et d'intentionnalité que ce dernier déploie à travers eux et que nous pouvons résumer sous le nom d'*état de corps* ou de *pensée motrice*. En outre, nous sommes à présent en mesure de mieux appréhender la dimension corporelle du jeu instrumental chez le musicien et en particulier chez le guitariste classique. Et pour cause, nous pouvons affirmer sans peine que le *geste musicien* prend naissance et s'épanouit à partir de la relation de corporéité, fusionnelle, entre l'interprète et son instrument :

Etudier pour faire enfin partie de l'instrument. [...] [J]e me mis à étudier comme si j'étais moi-même la guitare. Ce fut alors comme si la guitare m'observait à son tour. Nous apprîmes ensemble et jouons maintenant ensemble, sans toujours savoir qui étudie qui.³¹

³¹ Daniel Moyano, *Idem*, p. 7

Il s'agit à présent de discuter de la relation existant entre la musique et la technique, notion finalement liée à celle de *jeu instrumental* et fondamentale pour comprendre les enjeux du *geste musicien*.

2. Musique et technique

1) Valorisation de la virtuosité et culte de l'interprète

Le terme « virtuosité » est issu du latin « virtus », signifiant la vertu, la morale. La maîtrise technique du virtuose est ainsi associée, de par son étymologie, à la notion de *bien*, et, encore davantage au temps du romantisme et du culte du génie, à celle de *beau*. C'est donc tout naturellement que la question de la technique occupe une place décisive en Art et constitue de manière indéniable un critère d'évaluation à part entière de l'œuvre ; mieux encore : un gage de qualité.

De même en musique, nous pouvons aisément remarquer son importance, tant en amont au niveau de la composition qu'en aval concernant la performance instrumentale de l'interprète. Ceci est d'ailleurs particulièrement observable à travers l'évolution de la critique musicale. En effet, notons que si cette dernière, jusqu'à l'après-guerre, s'intéressait en premier lieu à l'œuvre musicale dans sa production afin de juger des qualités techniques et esthétiques du compositeur, nous pouvons constater que depuis, la critique se focalise quasi-exclusivement sur la prestation de l'interprète : « Les procédés commerciaux du show business ont fait de l'interprète une vedette à part entière [...]. Le compositeur subit une éclipse : on parle de la *Fantastique* de Karajan ou de celle d'Abbado [plutôt que de celle de Berlioz] »³².

De La Montagne s'attarde lui aussi sur cette nouvelle focalisation de l'attention des médias et dénonce du même coup le phénomène de vedettariat qui s'opère et s'intensifie durant le XX^e siècle autour du musicien-interprète. Le compositeur français le relie d'ailleurs à une logique purement commerciale, régie par la société de consommation :

Le vedettariat s'est incontestablement et considérablement étendu en raison des moyens énormes de la publicité moderne, des pouvoirs médiatiques et des intérêts commerciaux et financiers qui rentrent en jeu. A titre d'exemple, qui peut honnêtement soutenir que R.T.L. dans ses annonces publicitaires ou de nombreuses revues spécialisées dans des présentations très artistiques

³² Jacqueline Pilon, « Interprétation », dans *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009, p.586

cherchent à faire connaître et aimer Bach, Beethoven ou Mahler et non pas davantage à promouvoir Karajan, Barenboïm ou Fischer-Dieskau ? Et si l'on utilise de tels moyens pour promouvoir ces interprètes prestigieux, n'est-ce pas pour, grâce à eux, gagner beaucoup d'argent en leur en faisant aussi beaucoup gagner !³³

D'autre part, ajoutons que l'expression de la virtuosité lors de la performance artistique est valorisée et recherchée tant par l'auditeur que par le musicien lui-même. Cette virtuosité permet à l'interprète de stimuler à la fois l'ouïe et la vue du spectateur ; or, cette stimulation des sens fait partie intégrante des horizons d'attentes de la *doxa*, et répondre à ces mêmes attentes conditionne d'une certaine manière son succès ou tout du moins sa popularité. Le pianiste international Alexandre Tharaud justifiait ainsi son programme de sonates de Domenico Scarlatti : « J'ai [...] essayé de donner dans ce programme plusieurs aspects de ce compositeur, avec les sonates virtuoses, celles peut-être que l'on attend plus facilement [...] ». ³⁴ L'interprète moderne assume par conséquent tout à fait ce « besoin d'émerveillement », ou tout du moins de jouissance auditive et visuelle de la *doxa*. Pour autant, le danger pour l'interprète serait d'oublier l'essentiel, à savoir le potentiel esthétique et expressif en tombant dans le divertissement pur pour l'auditeur, devenu sujet passif et non plus pensif face au monde sonore de l'œuvre, ce même danger illustré par la célèbre sentence de l'homme de lettres et cinéaste français Jean Cocteau dans ses *Portraits souvenirs* : « le virtuose ne sert pas la musique, il s'en sert » ³⁵. Car avant tout, la technique doit servir l'Art et non l'inverse, comme a pu l'écrire le philosophe allemand Martin Heidegger :

[L]a conception instrumentale de la technique dirige tout effort pour placer l'homme dans un rapport juste à la technique. Le point essentiel est de manier de la bonne façon la technique entendue comme moyen. ³⁶

Et il en va de même dans l'enseignement musical spécialisé qui se doit, par-delà les exercices techniques quotidiens préconisés aux musiciens en herbe, de définir la virtuosité, la maîtrise technique comme un moyen et non une fin, une condition essentielle mais non suffisante pour proposer à l'auditeur une interprétation juste sinon pertinente de l'œuvre qu'il lui présente. Nous apprécierons ainsi d'autant plus les mots du guitariste, compositeur et pédagogue uruguayen Abel Carlevaro : « Technique [...]

³³ Joachim Harvard De La Montagne, « Interprétation » (1990), <http://www.musimem.com/interpretation.htm>

³⁴ Interview (Royal Classics) consultable via : <https://www.youtube.com/watch?v=x021y9sAG-8>

³⁵ Voir Jean Cocteau, *Portraits souvenirs*, Paris, Grasset, 1935, rééd. 2003

³⁶ Martin Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, tr. fr. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 11

should always be submitted as a controlled force, docile to the minor intention, flexible at all times and always serving music. »³⁷ ou encore : « Instrumental technique is only the necessary means by which student will become a musician, but never is the final objective. »³⁸

2) Du signe au mouvement, du mouvement au *geste musicien*

Dans la partie 1.1, qui traitait de la dimension physiologique de l'interprétation musicale, nous avons évoqué un des enjeux majeurs de la maîtrise instrumentale pour le musicien, à savoir conférer des fonctions automatiques aux mouvements volontaires réalisés, transformant en quelque sorte dans son esprit l'ensemble des items notés par le compositeur au sein de la partition, en une « partition gestuelle ». Or si le mouvement prend naissance à travers la lecture de cette partition, le *geste musicien* en est le résultat final. C'est cette chaîne qu'il convient à présent d'explicitier.

a) Du signe au mouvement

Pour commencer, admettons que la partition *n'est pas encore* de la musique : elle est de la musique *en devenir*, de la musique *possible*, et ne peut réellement exister qu'à partir du moment où les items qui la constituent sont interprétés, pratiqués par le musicien. Par items, nous comprenons à la fois les signes musicaux, « solfégiques », et les signes textuels (titre, indication de tempo, de caractère, etc.). Il s'agit donc pour le musicien de décoder la notation musicale, au sens où il la transpose en mouvements corporels et digitaux. L'apprentissage et l'expérience de l'interprète se manifestent ainsi de prime abord à travers sa capacité à réaliser une « extension en vraie grandeur »³⁹, la traduction gestuelle et sonore du métalangage cristallisé au sein de la partition⁴⁰.

La lecture de cette partition est directement liée au jeu instrumental de l'interprète, qui vient juste après la phase d'intellectualisation et de compréhension du signe. A titre

³⁷ Abel Carlevaro, *Cuaderno n°3*, « Prologue. Left hand technique. *Changing positions of the hand on the fingerboard* », Buenos Aires, Barry Editorial, 2008

« La technique doit être soumise à une force contrôlée, docile vis-à-vis de l'intention [de l'interprète], flexible à chaque instant et servant toujours la musique. »

³⁸ Abel Carlevaro, *Cuaderno n°2*, « Right hand », Buenos Aires, Barry Editorial, 2005

« La technique instrumentale est seulement la condition nécessaire par laquelle l'étudiant devient musicien, mais n'est jamais l'objectif ultime. »

³⁹ Marcel Mesnage, « Sur la modélisation des partitions musicales », *Analyse musicale n°22* (1991), pp. 31-32

⁴⁰ Nicolas Meeùs, « Apologie de la partition », *Analyse musicale n°24* (1991), pp. 19-22

b) Du mouvement au geste musicien

Le chef d'orchestre italien Arturo Toscanini concevait comme une interprétation authentique, sinon juste, d'une œuvre musicale, celle où les instrumentistes ne jouent « en substance, que ce qui se trouve dans la partition »⁴¹. Dans son ouvrage *Le compositeur et son double*, René Leibowitz commente ces mots de la manière suivante :

Si deux interprètes de valeurs et de probité égales peuvent donner de la même partition deux interprétations ne fussent-elles que très peu dissemblables, on en arrive à se demander si cette partition possède une vérité 'en soi', ou si, au contraire, elle fournit à chaque interprète une vérité différente ?⁴²

Il est incontestable que deux interprétations d'une même pièce ne peuvent jamais être tout à fait identiques, qu'elles émanent de deux musiciens différents – même s'ils partagent les mêmes convictions musicales – ou d'un même instrumentiste à deux instants donnés. Par conséquent, si le devenir de l'œuvre musicale est défini par l'ensemble de ses interprétations, passées et futures, nous pouvons accorder à l'œuvre musicale une quantité de devenirs potentiellement infinis. Si le signe – autant solfégique que textuel – fournit à l'interprète plusieurs vérités possibles, nous pouvons alors déduire qu'à un signe donné plusieurs mouvements digitaux et corporels sont également associés.

De surcroît, il serait faux d'affirmer qu'il existe une exacte équivalence entre signe et réalisation instrumentale, même si la quasi-totalité des compositeurs ont manifesté une tendance à toujours vouloir noter plus précisément leurs volontés sur la partition – grâce à l'élaboration de nouveaux signes ou l'ajout de texte – et ce particulièrement depuis le XVI^e siècle et l'essor de l'imprimerie musicale. Afin d'appuyer notre propos, citons en exemple le compositeur et guitariste français Roland Dyens qui, même s'il note certes scrupuleusement et sans aucune ambiguïté sur la partition ce qu'il semble attendre du musicien qui jouera son œuvre par le biais d'un ajout considérable de signes solfégiques non conventionnels⁴³ (comme nous pouvons le constater ci-dessous avec un extrait de son *Lulla by Melissa*), il reste toutefois tout à fait conscient, à l'instar d'Alain Pâris, qu'il existe nécessairement « une certaine marge

⁴¹ René Leibowitz, *Idem*, p. 24

⁴² René Leibowitz, *Idem.*, p. 25

⁴³ Voir annexe n°7 « Lexique des signes solfégiques non conventionnels utilisés par Roland Dyens dans son *Lulla by Melissa* »

qui n'existe pas dans la notation littéraire, la marge de l'interprétation ». ⁴⁴ Ses mots tamponnés en introduction d'une autre de ses compositions, le *Tango en skai*, illustrent d'ailleurs tout à fait cette idée : « Et si, par bonheur, quelques notes étrangères à ce tango venaient parfois en agrémenter le texte original, je serais prêt à parier que son compositeur en serait parfaitement ravi... » ⁴⁵

The image shows a musical score for guitar, measures 28 to 32. It includes various performance instructions and technical markings. Measure 28 starts with a dynamic of *mp* and a *sempre crescendo* marking. Above the staff, there are instructions: "(soulever 2 et 3) (pull off 2 and 3)" and "poco pesante (-// - - - -)". Measure 29 features a *f* dynamic, a *T.R.* marking, and a *p sub.* dynamic. Above the staff, there is a "VII" marking and a "sub. agitato" marking. Measure 30 has a *mf* dynamic and a *p sub.* dynamic. Above the staff, there is a "lunga (≈ 5 sec.)" marking. Measure 31 starts with a *molto* marking and a *f metal.* dynamic. Above the staff, there are Roman numerals "IV III IV" and "III IV". Measure 32 has a *p (eco) (metal.)* dynamic and a *molto* marking. Above the staff, there are Roman numerals "VI II" and "XIV XV".

Exemple : mes. 28 à 32 de *Lulla by Melissa*, Roland Dyens

Le respect de la partition, où sont notés les tempi, les hauteurs de notes, les durées, les dynamiques, les modes d'attaque, ne constitue donc la condition ni suffisante ni unique pour que l'auditeur – qu'il soit critique musical ou simple mélomane – puisse qualifier l'interprétation de l'œuvre de *bonne* ou de *mauvaise*. Quelque chose de plus est attendu : une personnalité artistique, une *présence musicienne*. Car la partition musicale, qui n'est autre qu'un ensemble de signes abstraits, de chiffres⁴⁶, n'est en somme que très peu de chose en matière de musique. Avant d'être lue, intellectualisée, saisie, corporalisée et chargée de sens, elle est aride, et ce n'est qu'après avoir été réellement interprétée qu'elle dévoile toute la richesse et tout le potentiel de la technique du compositeur et du musicien-interprète.

⁴⁴ Alain Pâris, « Notation musicale », *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009, p. 818

⁴⁵ Voir Roland Dyens, *Tango en skai*, Paris, Henri Lemoine, 1985

⁴⁶ Françoise Escal, *Espaces sociaux. Espaces musicaux.*, Paris, Payot, 1979, p. 186

3) Technique de composition, technique instrumentale

La frontière entre *technique compositionnelle* et *technique instrumentale* est très perméable. L'interprète engrange en effet davantage de maîtrise technique et d'aisance musculaire grâce à son travail instrumental, nécessaire pour jouer et surmonter les défis proposés par l'écriture des œuvres qu'il étudie. Les considérations physiologiques que nous avons mises en évidence dans la partie 1.1.2 de notre mémoire vont tout à fait dans ce sens et confirment cette première idée selon laquelle la technique du compositeur sert la technique instrumentale.

Or, signalons que la thèse inverse peut tout autant être prouvée, et ceci est d'ailleurs peut-être encore plus clairement observable concernant le répertoire pour guitare classique. En effet, ce dernier n'a connu de réel engouement de la part des compositeurs non guitaristes qu'à partir du XX^e siècle, sous l'influence – voire même les harcèlements⁴⁷ – d'Andres Segovia, puis plus tard, de Julian Bream. Et pour cause, si ces deux interprètes majeurs de l'histoire de la guitare classique feront évoluer la technicité instrumentale à un niveau certainement jamais atteint, ils pousseront également des compositeurs comme Manuel Maria Ponce (1882-1948), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Benjamin Britten (1913-1976) ou encore Tōru Takemitsu (1930-1996) pour ne citer qu'eux, à écrire pour la guitare et à redoubler d'inventivité pour enrichir son répertoire. La naissance de nouvelles œuvres par des compositeurs qui connaissent peu ou mal l'écriture traditionnelle – et, il est vrai, assez particulière – pour guitare, permet par conséquent de faire évoluer encore davantage la technique instrumentale. Citons les mots de Julian Bream en 1957 à l'attention des compositeurs qui souhaitaient écrire pour la guitare, qui montrent bien l'attrait de l'interprète pour la nouveauté et l'enrichissement du répertoire pour guitare :

Par pitié, n'achetez pas une guitare pour voir s'il est possible de jouer ce que vous venez d'écrire, n'essayez pas d'écrire pour la guitare, parce que vous allez limiter complètement votre imagination, votre propre capacité de création. Ecrivez pour piano, écrivez pour ce que vous voulez, pour orgue, pour orchestre ; je m'occuperai de le rendre possible à la guitare.⁴⁸

⁴⁷ Alain Mitéran, op. cit., p. 237

⁴⁸ Julian Bream, « How to write for the Guitar », *Score magazine*, Numéro 19, Londres, Mars 1957

Nous avons pu démontrer dans cette seconde partie de notre étude, consacrée au *geste musicien*, que la relation entretenue par la musique et la technique est intime autant que complexe. Cette dernière s'avère indispensable pour l'interprète qui lit la partition et transfigure la notation musicale en mouvements corporels et digitaux au sein de son jeu instrumental. Cette maîtrise technique est le moyen de proposer une mise en forme sonore de l'œuvre qu'il exécute et d'y insuffler sa *présence musicienne*, conférant ainsi au mouvement une réelle dimension *gestuelle* au sens étymologique du terme.

3. Le tandem interprète – spectateur-auditeur : quels enjeux autour du *geste musicien* ?

Il semble naturel de dire que l'ouïe est le premier sens stimulé par la musique et l'oreille le premier organe mis à contribution, tant chez l'interprète que chez l'auditeur. Ainsi, la finalité première du *geste musicien* est de créer, produire *un* corps sonore possible de l'œuvre à partir de la notation écrite laissée à la postérité par le compositeur au sein de la partition. Pour autant, mis à part le cas particulier de l'écoute sur support enregistré (type disque ou diffusion radiophonique), la stimulation de la vue est également primordiale. Par conséquent, si étudier le *geste musicien* nécessite d'étudier l'interprétation musicale en terme de production mais également en terme de réception de l'œuvre exécutée ; il convient de le traiter en tant qu'acte visant d'une part à « donner à entendre » et d'autre part « donner à voir ».

1) Le *geste musicien* pour « donner à entendre »

a) Considération étymologique : interpréter, entendre, comprendre

Pour commencer, tâchons d'explicitier l'expression éloquente « donner à entendre » que nous empruntons ici au musicologue belge André Souris, en rappelant la distinction entre *écouter* et *entendre* la musique. Dans leur sens le plus commun, le verbe « entendre » renvoie à une action involontaire quand « écouter » désigne un acte volontaire : le sujet prête attention à la source du son, il exerce sa volonté afin de mieux la percevoir qualitativement. Cependant, au sens étymologique, « entendre », ou *intendere*, signifie également diriger son esprit vers quelque chose (une idée, un

concept). Par extension, « donner à entendre » peut donc également signifier donner matière à réfléchir. Ainsi, lorsque nous utiliserons plus loin l'expression « donner à entendre », nous nous référerons à la seconde définition du mot, en tant qu'action de l'auditeur qui non seulement écoute mais cherche également du sens à travers le corps sonore produit par l'interprète.

b) A propos de l'écoute musicale : pour une pluralité de réceptions de l'œuvre. Réflexion à partir des propos d'Adorno, Eco, Escal et Baricco.

Arrêtons-nous à présent sur une notion tout à fait fondamentale en musique, et plus particulièrement dans l'appréhension de sa réception, à savoir l'écoute musicale. Pierre-Albert Castanet la définit de la manière suivante :

[L'écoute musicale est] cette faculté unique, uniciste, qui prend en charge tous les appareils sensibles, tous les organes sensoriels afin d'embrasser – aux aguets – cette énergie multiforme qui excite notre comportement, individuellement et socialement.⁴⁹

Le musicologue français met en exergue ici l'idée selon laquelle l'écoute est intimement liée aux facteurs socioculturels de l'auditeur ainsi qu'à son expérience musicale et artistique. Par conséquent, il serait inadapté de conférer au *geste musicien* la faculté de faire comprendre, ressentir à l'auditeur sa propre conception de l'œuvre – la manifestation de sa propre subjectivité en somme – comme s'il « buvait à la source ». Le *geste musicien* favorise l'écoute musicale en lui proposant un monde sonore que celui-ci, selon le contexte socio-culturel dans lequel il est placé, son expérience artistique, son humeur également, va réinterpréter. Ainsi, quand l'interprète « donne à entendre », il engage un discours et sa propre subjectivité, laquelle est nécessairement reconsidérée, est réinterprétée par l'auditeur. Nous retrouvons d'ailleurs un point de vue similaire dans les propos de Françoise Escal qui définit l'écoute musicale comme :

une opération active de ré-écriture qui implique l'auditeur en tant que sujet psychologique et dans laquelle il s'investit totalement : il (re)compose, (re)constitue l'œuvre musicale. Il lui donne un sens. En d'autres termes, l'écoute parle.⁵⁰

⁴⁹ CASTANET, Pierre-Albert, « Le bruit, le son, la musique », in *L'écoute* (Rencontre professionnelle du 23 janvier 2008 à Vandœuvre-lès-Nancy, p. 16, consultable via http://www.onda.fr/_fichiers/documents/fichiers/fichier_34_fr.pdf

⁵⁰ ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p. 187

D'autre part, il est intéressant de nous arrêter brièvement sur les propos de T. W. Adorno, qui, dans *Introduction à la sociologie de la musique*, dresse une typologie de l'auditeur de musique. Il énumère et définit ainsi successivement « l'auditeur expert », « le bon auditeur », « le consommateur de culture », « l'auditeur émotionnel », « l'auditeur de ressentiment », « l'expert de jazz », « l'auditeur de divertissement » et enfin « l'auditeur indifférent à la musique »⁵¹. Même si cette typologie est largement sujette à débat, elle soulève néanmoins l'idée pertinente selon laquelle la réception d'une œuvre et de son interprétation dépend intimement de facteurs socioculturels caractérisables. La portée expressive et esthétique de l'interprétation ne sera donc pas la même selon la catégorie d'auditeur concernée, tout comme les horizons d'attentes du destinataire de la performance.

De plus, s'il existe une pluralité si ce n'est une infinité d'interprétations possibles de l'œuvre pour le musicien qui joue la partition, tout comme, de la même manière, il existe une infinité de types d'auditeurs, on trouvera nécessairement une pluralité d'interprétations du monde sonore par un seul et même récepteur. C'est pourquoi le sémiologue Umberto Eco n'hésite pas à qualifier toute œuvre musicale d'*œuvre ouverte* :

Les esthéticiens parlent parfois de « l'achèvement » et de l' « ouverture » de l'œuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la « consommation » de l'objet esthétique. Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. [...] En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.⁵²

Enfin, pour Alessandro Baricco, l'instant, éphémère par essence, de l'interprétation musicale en tant que déploiement du monde sonore, serait comme une fixation, une photographie de l'œuvre au moment où elle perd toute appartenance à son compositeur ou au musicien qui la présente à son auditoire. Elle est en transit, prête à être

⁵¹ Theodor Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, Contrechamps, 1994, pp. 10-23

⁵² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.17

reconsidérée, réinterprétée par l'auditeur qui la reçoit. Le musicologue et écrivain italien résume cette idée en qualifiant l'interprétation musicale de « zone de frontière : terre qui n'appartient à personne, qui n'est plus celle de l'œuvre mais pas encore celle du monde qui l'accueille. »⁵³. D'autre part, l'auteur attire notre attention sur le fait que l'interprète comme l'auditeur ne doivent pas craindre de corrompre l'idée originelle du compositeur en injectant leur propre subjectivité dans l'œuvre. En effet, si l'on admet que l'œuvre n'appartient plus ni à son créateur ni à son interprète dès l'instant où elle est jouée, traduite en corps sonore, alors Baricco tire la conclusion que « l'original [de l'œuvre] n'existe pas »⁵⁴. C'est d'ailleurs cette même idée qui nous pousse, dans ce mémoire de recherche, à ne pas polémiquer autour du concept d'*authenticité* de l'œuvre et de son interprétation.

2) Le geste musicien pour « donner à voir »

a) L'interprétation musicale entre présentation et représentation du jeu instrumental

« Un concert présente la musique telle qu'elle se fait. Qu'il y ait là une incursion du visuel n'implique nullement que le concert devienne ipso facto un spectacle. »⁵⁵, écrit François Nicolas. Le *donner-à-voir* tel qu'il le présente ici met en évidence le *geste musicien* de l'interprète quasiment en tant qu'artisanat. Le concert permet ainsi au musicien d'ouvrir en grand les portes de son atelier et de dévoiler comment il produit manuellement le corps sonore de l'œuvre. Cette invitation à percevoir la musique par l'association de la vue et de l'ouïe ajoute nécessairement de l'information, et donc du sens, pour celui qui assiste à la performance artistique.

D'autre part, François Nicolas fait bien ici la distinction entre concert et spectacle : le visuel n'est pas là afin de mettre en scène le son. Il *présente* une manière d'aborder l'œuvre sans la *représenter* ; le visuel est là afin de rendre l'œuvre plus intelligible, non pour surclasser l'exécution sonore. Et ce qu'il y a à voir dans le concert, c'est bel et bien le jeu instrumental.

⁵³ Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, tr. fr. Françoise Brun, Paris, Folio, 2004, rééd. 2006, p.38

⁵⁴ Alessandro Baricco, *Idem*, p. 43

⁵⁵ François Nicolas, « L'analyse musicale du concert : quelles catégories ? », in *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 37

b) L'incursion du visuel comme accroissement de l'intelligibilité du sonore et de la virtuosité

En situation de concert, l'interprète « donne à entendre » comme il « donne à voir » l'œuvre qu'il exécute ; il attribue une nouvelle dimension à l'écriture même de la pièce interprétée. Pour appuyer notre propos, prenons l'exemple de la 4^e variation de l'*Introduction et Variations sur un thème de Mozart* composée par Fernando Sor (1778-1839) : l'écriture met en jeu un dialogue permanent entre les tessitures graves et aiguës de la guitare dans un tempo particulièrement rapide. Cet effet musical ne prend véritablement tout son sens qu'à partir du moment où le spectateur voit les multiples démanchés du musicien engendrés par la succession des positions de main gauche (Fig. 1), preuve visuelle du « corps à corps entre le corps de l'instrumentiste et le corps de l'instrument »⁵⁶. En ce sens, donc, nous pouvons affirmer que l'incursion du visuel participe à l'intelligibilité de la musique.

Fig. 1 : extrait de la Variation IV
tirée d'*Introduction et variations sur un thème de Mozart*, Fernando Sor

Plus encore, lorsqu'un « auditeur expert » – pour reprendre une nouvelle fois une catégorie empruntée à Adorno – assiste à un concert instrumental, l'ajout de la vue est moindre dans l'appréhension de l'interprétation et de l'œuvre que pour un auditeur moins averti, qui, lui, obtiendra une « image sonore » de l'œuvre, qui lui était inconnue jusqu'ici.

⁵⁶ François Nicolas, op. cit., p.38

D'autre part, l'interprète peut jouer sur cette synchronisation image-son et rendre sa maîtrise technique et son jeu instrumental à la fois plus esthétiques et impressionnants. C'est le cas par exemple dans l'interprétation d'*Introduction et Caprice* de Giulio Regondi (1822-1872) par Gabriel Bianco. En effet, le guitariste français, afin d'enjoliver son déplacement main gauche dans les gammes chromatiques descendantes, accentuer l'effet de virtuosité et lier d'autant plus la courbe mélodique, choisit de les effectuer en glissant le 1^{er} doigt (*Fig. 2*) très rapidement et successivement sur toutes les cases.⁵⁷

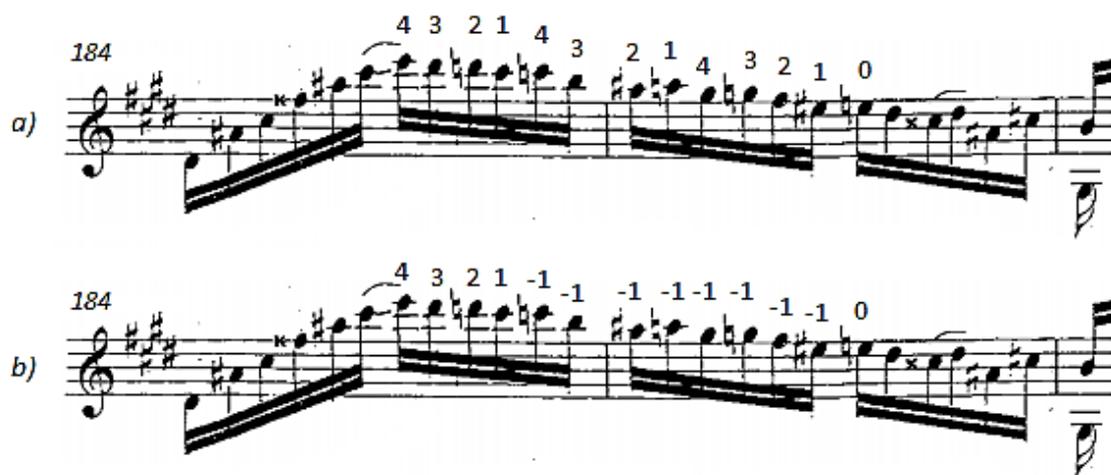


Fig. 2 : *Introduction et caprice* op.23, Giulio Regondi, Ed. Offenbach, mes. 184-185

a) Doigté main gauche « conventionnel » guitaristique

b) Doigté main droite exécuté par Gabriel Bianco

Après avoir mis en évidence les enjeux de l'interprétation musicale à travers le *donner-à-voir* et le *donner-à-entendre*, nous arrivons à présent au terme du premier axe de réflexion de ce mémoire. Il convient par conséquent de proposer une définition la plus complète et précise possible de cette catégorie du geste de l'interprète que nous avons nommée *geste musicien*.

⁵⁷ Vidéo youtube de l'interprétation de G. Bianco d'*Introduction et Caprice* de Regondi : https://www.youtube.com/watch?v=VD0g_cfyJlk. L'exécution des gammes chromatiques descendantes sur un seul doigt à la main gauche est particulièrement visible à 8'21 ou à 8'33''.

3) Synthèse : définition du geste musicien

Nous avons pu montrer que le *geste musicien* se manifestait à la fois de manière concrète, de par les mouvements corporels et digitaux requis par l'écriture de l'œuvre et conditionnés par le jeu instrumental, et de manière plus abstraite également, à travers toute l'intentionnalité et le sens insufflés par le musicien dans ce même geste – que nous avons d'ailleurs mis en relation avec la notion de pensée motrice. De plus, le *geste musicien* manifeste un *donner-à-entendre* et un *donner-à-voir* au destinataire de la performance artistique, lequel offre davantage d'intelligibilité à l'œuvre et accentue l'effet de virtuose. Signalons enfin que la *présence musicale* est décelable à la fois dans le corps sonore de l'œuvre et dans l'image musicale qu'il offre à l'auditeur à travers son jeu instrumental. Pour autant, toute cette subjectivité injectée dans l'œuvre est nécessairement réappropriée – en partie – par ce dernier, car toute réception peut être considérée, en un sens, comme une réinterprétation.

CHAPITRE 2 :

Du geste musicologique

« Le temps musical est si profondément lié au temps de la perception, et donc au temps de la vie, que l'emprise corporelle et mentale qui en résulte peut atteindre l'envoûtement. Le corps apparaît comme le lien entre le jeu et l'écoute : soit il produit la musique, soit il se soumet aux emprises qui le règlent et le dérèglent. »⁵⁸

Cécile Lartigau

1. L'interprète et l'œuvre

1) De la nécessité de redéfinir le travail et les cercles de l'interprète moderne

a) L'interprète et le musicologue : un rapprochement en faveur de l'édification d'un profil d'« exécutant-herméneute »

Dans son ouvrage *Les voix d'un renouveau*, le musicologue états-unien Harry Heskell présente l'immédiate après Seconde Guerre Mondiale comme le point de départ d'un important rapprochement entre musicologues et musiciens.⁵⁹ Loin d'être anodin dans l'histoire de la musique savante – rappelons en effet la distinction entre le *musicus* (le théoricien de la musique) et le *cantor* (l'interprète, le praticien) au Moyen-Âge – ce recoupement des disciplines pratiques et théoriques est motivé principalement sinon essentiellement par la redécouverte du répertoire de musique ancienne dans les années 1920. Celui-ci engendra la formation d'une Ecole d'interprétation à proprement parler revendiquant un historicisme musical. Signalons cependant que l'objet de notre étude n'est ni d'affirmer ni d'infirmer les positions de cette dernière ; par conséquent, nous nous refuserons ici de polémiquer sur la notion d'*authenticité* de l'interprétation musicale, qui ne saurait déboucher, à notre humble avis, que sur un débat sans fin. Néanmoins, mettre en évidence ce rapprochement entre musiciens et musicologues au milieu du XX^e siècle a au moins le mérite de nous permettre de saisir l'évolution de posture de l'interprète moderne, lequel se doit de réaliser un travail minutieux *sur* et *autour* de l'œuvre, d'une part dans le but d'élargir la vision qu'il peut

⁵⁸ Cécile Lartigau, « Compte rendu journée avec Bernard Sève. Mercredi 27 Mars 2013. », p. 3, http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Voir-et-Entendre/pdf/CR-Cecile_Lartigau.pdf

⁵⁹ Harry Heskell, « Le rapprochement des artistes et des chercheurs après la guerre », dans *Les voix d'un renouveau*, Villeneuve-D'Ascq, Actes sud, 2013, pp. 253-257

en avoir au premier abord, mais également afin de justifier d'autre part son geste musicien au travers d'une réelle conscience intellectuelle et musicale.

Ainsi, à travers l'étude du *geste musicologique*, il s'agit de présenter l'interprète non comme un simple « exécutant » mais comme un « praticien-chercheur », un « exécutant-herméneute »⁶⁰. Cette conciliation de l'acte pratique de réaliser l'œuvre instrumentalement et de l'acte plus analytique consistant à l'interpréter grâce à la discipline musicologique⁶¹ va de pair avec la complémentarité des deux dimensions du geste que nous développons dans ce mémoire. Et pour cause, si le travail de « chercheur » effectué par l'interprète se manifeste à travers la quête de perfection technique liée à son geste musicien (recherche de différentes sonorités, de doigtés plus appropriés afin de réaliser au mieux l'ensemble des paramètres musicaux écrits sur la partition, exprimer sa *présence musicienne* et son imaginaire musical au sein du monde sonore proposé à l'auditeur...), celui-ci s'exprime également via l'ensemble du travail de recherche musicologique réalisé sur l'œuvre – c'est-à-dire l'étude de son *contenu* et de ses *contours*. En somme, la mission de l'interprète moderne peut se résumer à une volonté d'abolir la distinction – héritée de l'Antiquité et malgré cela encore usitée, comme le prouve l'acceptation actuelle du terme « musicologie »⁶² – entre *musica practica* et *musica speculativa*.

b) L'interprète et le compositeur : un rapprochement en faveur d'une construction à la fois commune et multiple de l'œuvre musicale

Notons qu'à partir du XX^e siècle et encore davantage aujourd'hui, la relation entre le compositeur et l'interprète s'intensifie elle aussi considérablement – l'interprète cherchant de son côté des œuvres nouvelles à présenter à son public quand le compositeur sera en quête, pour sa part, d'une personnalité musicale avec qui il pourra collaborer et échanger à la fois humainement et artistiquement le temps d'une ou de plusieurs créations. Nous concevons aisément qu'un dialogue entre ces deux artistes

⁶⁰ Nous empruntons ici le terme d'« exécutant-herméneute » à Joël Jeillon, lequel l'a employé durant son séminaire de Master à l'Université de Paris VIII (2nd semestre 2013-2014) intitulé « L'interprétation »

⁶¹ Précisons que nous entendons ici le terme « musicologie » au sens strict, c'est-à-dire en tant que musicologie historique et analytique.

⁶² « On désigne sous le nom de musicologie toute recherche scientifique effectuée sur l'art des sons, opposant ainsi la tâche du musicologue, qui pense la musique, à celle du compositeur ou de l'interprète, qui la font naître ou renaître », voir Danièle Pistone, « Musicologie », in *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, p. 735

permet de se forger une réflexion plus profonde sur l'œuvre, tant dans sa conception originelle que dans sa réalisation instrumentale ; car même en admettant que l'œuvre *n'appartient plus* véritablement à son compositeur, et ce dès l'instant où celle-ci est transmise à un interprète, connaître la pensée de son créateur fournit indéniablement au musicien une source d'information supplémentaire sur l'œuvre – que le musicien peut prendre en compte et s'approprier, ou au contraire choisir d'ignorer.

A ce sujet, nous pouvons apprécier l'échange entre Ivan Fedele, compositeur, et Mario Caroli, flûtiste, lors d'une émission radiophonique enregistrée en 2010 et ayant justement pour thème la relation entre compositeur et interprète. Tous deux insistent sur la nécessité d'entretenir au sein de ce tandem artistique une relation humaine saine, ouverte au dialogue mais dans laquelle chacun préserve néanmoins sa place d'artiste à part entière et n'empiète pas sur l'espace de création de l'autre. Le flûtiste italien, dédicataire d'*Apostrofe* et de *Dedica*, écrites toutes deux en 2000, nous dit ainsi :

Je n'interviens jamais quand les compositeurs écrivent pour moi, à moins bien sûr qu'ils me posent une question d'ordre extrêmement technique. Mais alors je réponds toujours de manière extrêmement froide et neutre pour ne pas qu'il fasse ce que je veux. Car je pense que les artistes comme les interprètes ou les compositeurs sont les seuls êtres humains qui sont véritablement libres, et c'est cette liberté qu'il faut absolument garder.⁶³

Cependant, nous comprenons aisément que cette froideur n'est qu'apparente ; en effet, chacun des deux protagonistes sait qu'il a tout à gagner dans ce partenariat artistique. Ivan Fedele concède d'ailleurs volontiers :

Personnellement, je suis très à l'écoute des interprètes comme des chefs d'orchestre, j'ai beaucoup appris et je continue à apprendre grâce à eux, parfois ce sont des détails, mais parfois ce sont également des choses substantielles. [...] On ne naît pas compositeur, on meurt compositeur. C'est une trajectoire, un parcours qui tend à une optimisation de notre travail. [...] Le compositeur doit considérer le moment de la création et du concert comme une étape à part entière dans l'évolution de sa pièce car la perfection, cela n'existe pas.⁶⁴

Enfin, dans la mesure où cette réflexion apporte des informations, je me permettrai ici de retranscrire la note indicative que le compositeur et interprète français

⁶³ *La relation compositeur/interprète par Ivan Fedele, Mario Caroli*, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, enregistré en 2010, disponible via : <http://www.cdmc.asso.fr/fr/content/la-relation-compositeurinterprete-par-ivan-fedele-mario-caroli>

⁶⁴ *La relation compositeur/interprète par Ivan Fedele, Mario Caroli*, op. cit.

Mathias Duplessy m'avait adressée lorsque je souhaitais travailler ses *Deux Nocturnes pour guitare* :

Sur ces deux pièces (et dans mon travail en général), n'hésitez pas à accentuer les nuances, j'aime quand la guitare est jouée très doucement (à peine audible) avec juste la pulpe dans les pianissimos et bien rentrer dans les cordes au moment des rares forte notés !!

Sur le *Nocturne n°2* particulièrement, prenez des initiatives et des partis pris forts dans l'interprétation car elle est faite pour cela !

Si vous avez des questions, je suis là. Bon travail !

Ainsi, grâce à cette courte notice, je n'ai pas perdu mais au contraire gagné en liberté pour mon interprétation de l'œuvre. De surcroît, recevoir des conseils du compositeur est toujours instructif, et lire cette note m'a certainement permis de mieux appréhender l'ambiance intimiste de la pièce et motivé pour apporter un soin particulier au son dans les nuances piano ainsi que dans l'attaque des cordes dans les basses.

2) Interpréter le contenu

a) Une plongée à l'intérieur du texte musical : l'analyse créatrice chez Pierre Boulez

« Voici venu le temps des Assassins »⁶⁵ écrivait Rimbaud, « [v]oici venu le temps des Analystes »⁶⁶ ironise aujourd'hui Molino. Afin de remettre les mots du sémiologue et anthropologue français dans leur contexte, signalons que cette comparaison pour le moins caustique fait précisément écho aux nombreuses critiques adressées au corps de musicologues spécialisés dans l'analyse musicale – dans le niveau dit *neutre* de l'œuvre –, lesquels reçoivent fréquemment le reproche d'être déconnectés de la *réalité musicale* sous prétexte que leur champ d'étude de la musique s'éloigne d'une certaine manière du domaine du sonore. Dans notre étude focalisée sur le travail de recherche effectué par l'interprète, il s'agit non pas de considérer l'analyse comme une fin mais comme un moyen de mieux saisir l'œuvre en appréhendant l'ensemble de ses dimensions et en appliquant directement l'interprétation du texte et de son contexte au geste instrumental à venir.

⁶⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.131

⁶⁶ Jean Molino, *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 205

L'étude du contenu de l'œuvre évoque la plongée de l'interprète à l'intérieur du texte laissé par le compositeur (ou l'arrangeur, d'ailleurs). Le *contenu*, quant à lui, est associé à la partition, l'ensemble des éléments musicaux, lesquels entretiennent entre eux des rapports dynamiques pour s'organiser d'abord spatialement sur la feuille de papier puis tant temporellement que spatialement dans le monde sonore qu'appelle cette partition. L'analyse concrétise, en somme, la confrontation d'un texte qui attend son interprète afin d'être reformulé, compris, assimilé et performé. Et si, comme a pu l'écrire Pierre Boulez, le texte musical ne doit pas être considéré comme « une suite logique d'opérations, mais une suite logique d'opérations illogiques »⁶⁷ effectuées par son auteur, la légitimité du travail d'analyse n'en est pas pour autant altérée, bien au contraire. En effet, Boulez introduit dans *Jalons* une notion particulièrement intéressante : l'*analyse productive* (également nommée par l'intéressé *analyse créatrice*). C'est grâce à celle-ci que tout compositeur doit se nourrir et s'approprier les différents mécanismes liés à l'écriture musicale afin de se construire un style personnel et de produire des œuvres à la fois uniques et qui lui ressemblent. De plus, remarquons que cette analyse se situe, selon ses dires, bien loin des carcans académiques, et n'a lieu d'être que par rapport au geste compositionnel à venir, c'est pourquoi il ajoute :

L'analyse productive est probablement, dans le cas le plus désinvolte, l'analyse fautive, trouvant dans l'œuvre non pas une vérité générale, mais une vérité particulière, transitoire, et greffant sa propre imagination du compositeur analysé. Cette rencontre analytique, cette détonation soudaine, pour subjective qu'elle soit, n'en est pas moins la seule créatrice.⁶⁸

Or si l'analyse productive chez Pierre Boulez s'applique exclusivement au métier de compositeur, il est tout à fait aisé d'effectuer un transfert sur celui d'interprète, car :

[e]n fin de compte, la démarche d'un interprète rejoint celle du compositeur ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre, d'assurer une continuité mais, en même temps, d'assumer les aléas de la composition ou du jeu.⁶⁹

Ainsi, à travers l'analyse textuelle comprise en tant qu'analyse créatrice, l'interprète consciencieux effectue en amont de son geste musicien un travail préparatoire qui nourrit son expérience musicale, développe son sens critique et stimule son imaginaire.

⁶⁷ Pierre Boulez, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 66

⁶⁸ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgeois, 1989, p. 37

⁶⁹ Pierre Boulez, « La partition transmise », op. cit., p. 66

b) En route « vers l’orient » du texte : l’analyse structurale chez Paul Ricœur

Dans son Essai d’herméneutique *Du texte à l’action*, le philosophe français Paul Ricœur associe toute interprétation de texte à son analyse structurale⁷⁰ :

Interpréter, avons-nous dit, c’est nous approprier *hic et nunc* l’intention du texte. [...] Ce que veut le texte, c’est nous mettre dans son sens, c’est-à-dire – selon une autre acceptation du mot « sens » – dans la même direction. Si donc l’intention est l’intention du texte, et si cette intention est la direction qu’elle ouvre pour la pensée, il faut comprendre la sémantique profonde en un sens foncièrement dynamique ; je dirai alors ceci : expliquer, c’est dégager la structure, c’est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte ; interpréter, c’est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l’*orient* du texte.⁷¹

Par ces mots, Ricœur invite le lecteur – pour nous l’interprète, qui en quelque sorte *lit* la musique – à « dégager la structure » du texte musical avant toute chose, afin de comprendre l’intention du texte et se l’approprier. Arrêtons-nous cependant sur la notion de *structure musicale*, qu’il convient d’éclaircir pour continuer notre argumentation. Dans cette optique, présentons sans plus attendre les propos de Gabriel Sargent, lequel définit de façon pertinente le terme de *structure* :

[L]a notion de structure à long terme d’un morceau de musique peut faire référence à plusieurs objets. Elle reste cependant constituée d’une séquence d’entités que l’on désigne de manière générique par *segments structurels*. Ceux-ci durent en général plus de 10 secondes, et leur contenu est caractérisé par une étiquette. On peut observer l’existence de plusieurs types d’étiquettes : les étiquettes fonctionnelles [...], les étiquettes acoustiques, relatives à certaines propriétés du contenu musical, ou des étiquettes relatives à une tradition d’écriture [...]⁷²

Par conséquent, en allant plus loin dans notre réflexion, nous sommes à présent à même de concevoir l’idée selon laquelle à travers l’analyse de la macro et de la microstructure, l’interprète s’approprie intellectuellement et sensitivement l’intention du texte musical. Il recrée ainsi un découpage, une organisation des éléments, auxquels il accole des étiquettes sémantiques qu’il s’agira de reproduire instrumentalement et de charger d’intentionnalité au moment de sa performance musicale. A titre d’exemple,

⁷⁰ Ricœur écrit à propos d’un texte littéraire, certes, mais appliquer cette notion au domaine musical est aisé grâce à la définition que celui-ci nous livre : « Appelons texte tout discours fixé par l’écriture ». Voir Paul Ricœur, *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 154

⁷¹ Paul Ricœur, op. cit., pp. 174-175

⁷² Gabriel Sargent, *Estimation de la structure des morceaux de musique par analyse multicritère et contrainte de régularité*, Thèse de doctorat en Informatique et systèmes aléatoires (mention traitement du signal), sous la direction de Frédéric Bimbot, Rennes, Université de Rennes 1, 2013, p. 12

mentionnons la forme sonate : l'interprète qui analysera la partition et aura qui plus est en mémoire l'organisation classique de cette dernière saura mettre en relief les différents segments structurels, à savoir les deux thèmes entrecoupés du pont modulant puis la phase cadentielle dans l'exposition ; les rapports de dominante à tonique seront également mis en valeur dans les cadences conclusives et les thèmes dont les caractères seront intériorisés, assimilés, et donc d'autant plus contrastés auditivement parlant.

3) Interpréter les *contours*

Précisons que nous entendons ici par *contours* l'ensemble des éléments historiques directement ou indirectement liés à l'œuvre musicale et que l'interprète, dans sa recherche d'informations la concernant afin de donner davantage de sens à sa performance artistique, doit saisir et s'appropriier au même titre que le *contenu*.

Tout d'abord, notons que c'est grâce à cette recherche que l'exécutant-herméneute averti sera à même de choisir notamment l'édition de la partition qu'il jouera – soit parce que celle-ci est la plus proche de la version manuscrite, soit parce que les doigtés sont particulièrement pertinents par rapport au jeu instrumental, etc. Ce paramètre est très important à prendre en compte, et en particulier pour le répertoire de guitare classique. En effet, une grande partie de son répertoire constitué au XXe siècle a été dédiée à l'illustre interprète espagnol Andrés Segovia, lequel n'a pas hésité à adapter – tacitement – la plupart de ces pièces à sa technique et à ses goûts (en modifiant des notes, des rythmes, parfois même des sections entières). Citons en exemple ci-après les mesures de la « Muñeira », sixième et ultime mouvement de la *Suite compostelana* de Federico Mompou, dans lesquelles nous pouvons remarquer – entre autres – la suppression de la voix aiguë aux mes. 125-126, la réduction de la texture sonore par la disparition des rasguados à six cordes mes. 126 à 134 et le changement d'harmonisation de la ligne mélodique mes. 137-138. Nous concevons donc aisément ici que l'étude des contours de l'œuvre est directement liée à celle de son contenu et, par voie de conséquence, au geste instrumental et au monde sonore en devenir :

D'autre part, et il s'agit presque d'une évidence, l'étude du contexte de composition de l'œuvre permet de mieux comprendre l'intention de son auteur. Présentons en effet le cas du guitariste, compositeur et pédagogue Fernando Sor qui, à l'aube du XIX^e siècle, refusait l'utilisation des ongles longs à la main droite pour attaquer les cordes, au profit de la pulpe seule. Le guitariste moderne qui souhaitera privilégier une esthétique historisante devra donc préconiser un jeu de main droite monopolisant le maximum de pulpe pour obtenir, même en ayant des ongles longs, un son le plus chaud possible pour jouer ses œuvres – à part, bien sûr, lorsque des indications de timbre sont notées par le compositeur et l'incitent à modifier l'angle ou la zone d'attaque (près de la touche ou au contraire près du chevalet).

En outre, les dimensions esthétiques et esthésiques sont également importantes à prendre en compte dans l'appréhension des *contours* de l'œuvre, et ce peut-être encore davantage aujourd'hui à l'heure d'Internet, qui offre à l'interprète la possibilité d'écouter d'innombrables enregistrements audio ou vidéo de la pièce qu'il étudie. Et pour cause, écouter une autre exécution de l'œuvre, se confronter à une autre *présence musicienne*, alimente nécessairement l'expérience et l'imaginaire de l'interprète en lui proposant d'arpenter des versions et des visions différentes de la sienne – en terme de technique pure (doigté, articulation) et également d'esthétique.

Au terme de cette première partie de notre chapitre consacré au geste musicologique, nous sommes à présent à même de constater un changement de statut de l'interprète depuis le milieu du XX^e siècle, qui demande un travail différent sur et autour de l'œuvre que celui-ci étudie pour une performance artistique à venir. Ce véritable exécutant-herméneute, comme nous nous plaisons maintenant à l'appeler, se doit d'effectuer des recherches en profondeur sur le *contenu* et les *contours* de l'œuvre, ceci dans le but de légitimer son geste musicien ultérieur et de se mettre « dans le sens » de cette œuvre.

2. Transcription et arrangement : le geste musicologique par excellence ?

1) Transcription et arrangement : quoi, pourquoi, pour quoi, pour qui

a) Définitions et problématisation

Nous souhaitons à présent nous intéresser aux cas de l'arrangement et de la transcription musicale, qui apparaissent comme des actes de recherche tout à fait intéressants à étudier dans le cadre du geste musicologique. Afin de développer au mieux notre argumentation, il convient mettre en évidence tout d'abord la distinction entre ces deux termes :

En musique, le mot « arrangement » est employé d'une manière vague pour désigner toutes les adaptations possibles d'une œuvre. Le plus souvent, cette adaptation est destinée à faciliter l'exécution, en transcrivant l'œuvre soit pour un nombre d'instruments plus restreint, soit pour des instruments usuels. Dans certains cas, l'arrangement aboutit à une véritable caricature du texte original sous prétexte de le rendre plus facile et plus attrayant, généralement dans un but commercial. Il n'est donc pas étonnant qu'une connotation plutôt péjorative soit attachée au mot « arrangement ». Cependant, il arrive aussi que l'œuvre originale ne soit pas simplifiée, mais au contraire rendue plus riche et plus complexe. Il existe donc de multiples formes d'arrangement, chacune pouvant être désignée par un terme plus explicite mais plus restreint : réduction, orchestration, transcription, paraphrase, etc.⁷⁵

Comprenons bien, donc, que la transcription musicale est une forme spécifique que peut prendre l'arrangement. Le transpositeur qui se présentera comme tel sera donc animé par des préoccupations d'ordres esthétiques et techniques particulières :

[L]a transcription souhaite privilégier l'esprit musical. L'objectif est de transporter la musique dans une autre formation en plaçant l'esprit de l'œuvre au centre de la préoccupation du transpositeur. Il porte une attention première sur la matière sonore comme élément principal de son projet. De ce fait, l'instrument est considéré comme un moyen de faire de la musique.⁷⁶

Quoi qu'il en soit, l'arrangement et la transcription posent un problème musicologique pertinent à étudier, en ce sens où ils *ne sont pas* véritablement l'œuvre originale écrite par le compositeur, mais *se présentent* néanmoins comme telle. Il s'agit par conséquent d'exposer les différents enjeux pouvant expliquer en quoi l'arrangement et la transcription peuvent avoir une réelle légitimité à la fois vis-à-vis de l'arrangeur, du compositeur, de l'interprète et de l'œuvre originale.

⁷⁵ Michel Philippot, « Arrangement, musique », consultable via : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arrangement-musique/>

⁷⁶ Jonathan Vinolo, *La transcription : un acte volontairement musical*, Mémoire de Formation à l'enseignement spécialisé de la musique (Diplôme d'Etat, spécialité saxophone), sous la direction de Gildas Harnois, Nantes, CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire, 2010, p. 8

b) L'âge d'or de l'arrangement et de la transcription musicale

Notons que c'est essentiellement à partir du XIX^e siècle que l'arrangement et la transcription prennent une place très importante au sein la production musicale. Nous pouvons illustrer ce point au travers de différents facteurs. Pour commencer, remarquons que cette époque s'inscrit dans un contexte particulier, marqué par une nouvelle domination sociale, économique et culturelle de la bourgeoisie, laquelle souhaite pouvoir jouer chez elle les opéras et les symphonies entendues à la salle de concert, mais dans des formations instrumentales réduites et avec des difficultés techniques bien évidemment amoindries par rapport à l'œuvre originale. Cet intérêt accru pour l'Art et la musique va de pair avec une très forte croissance de la pratique musicale amateur (essentiellement au sein de la bourgeoisie, par ailleurs) dès le début du siècle :

Or si le public du XIXe siècle était avide d'arrangements d'opéras, de transcriptions de mélodies, de quatuors ou de symphonies, il demandait une littérature facile, sur le plan digital, et de la compréhension aisée.⁷⁷

La production de nombreuses transcriptions, afin de répondre à la demande croissante de la classe sociale dominante (réductions d'orchestre pour piano ou quatuors à cordes majoritairement), tout comme les arrangements à visée pédagogique, peut donc tout à fait s'expliquer de prime abord en regard des paramètres socioculturels du XIX^e siècle – ajoutons d'ailleurs que la création de la SACEM en 1851 protégera juridiquement les transpositeurs et arrangeurs, et amplifiera d'autant plus ce phénomène.

Parallèlement, l'aspect économique doit également être pris en compte, en particulier pour le programmateur, car programmer un grand ensemble est très coûteux ; c'est pourquoi présenter au public un duo piano et violon, ou appeler un pianiste soliste reconnu qui pourra jouer des réductions d'orchestre virtuoses, permettra à la salle de concert – et aux musiciens ! – de réaliser bien plus de bénéfices. D'autre part, la transcription est sans doute le moyen de diffusion de la musique le plus efficace avant l'arrivée des médias de masse tels que la radio ou le disque ; c'est pourquoi de grands interprètes (comme Franz Liszt par exemple) s'y adonneront également :

Publier les réductions de piano des grandes pièces leur promettait ainsi une plus large diffusion au sein même des foyers que ne pouvait leur [les interprètes, ndlr] offrir le concert [...]. [C'est à] cette époque [que] la production de piano s'est industrialisée.⁷⁸

⁷⁷ Bruno Moysan, *Liszt*, Paris, Editions Gisserot, 1999, p. 10

c) La transcription musicale comme enrichissement du répertoire instrumental

Après avoir mis en évidence les facteurs socioculturels et économiques qui ont favorisé l'accroissement de la production d'arrangements et de transcriptions à partir du XIX^e siècle, nous pouvons maintenant aborder un tout autre enjeu les concernant : l'enrichissement du répertoire instrumental destinataire. Quel clarinettiste n'a pas un jour exprimé le regret que Jean-Sébastien Bach n'ait rien écrit pour son instrument ? Quel guitariste ne s'est pas plaint un jour que Mozart n'ait pas contribué à l'enrichissement de son répertoire ? Avançons ainsi dès à présent l'idée que l'arrangement et la transcription fournissent et fournissent encore aujourd'hui une solution aux musiciens pour jouer des œuvres de compositeurs qu'ils n'auraient sinon pas l'occasion de présenter à leur public. Dans la même optique, Michel Philippot étayera ainsi notre propos :

[P]arfois, des arrangements furent faits, sans aucune préoccupation économique, mais semble-t-il, seulement avec l'intention de rendre exécutables, sous un habillement acoustique différent, des œuvres admirées.⁷⁹

Nous pouvons d'ailleurs aisément appuyer cette idée en citant en exemples quelques-unes des très nombreuses adaptations de la « Chaconne » extraite de la 2nde *partita pour violon* de Jean-Sébastien Bach : Ferrucci Busoni pour piano, Andrés Segovia pour guitare, John Gibson pour clarinette, Hideo Saito pour orchestre ou encore Pavel Taborsky pour flûte traversière...

Ajoutons d'ailleurs que précisément dans le cas de la guitare classique, la transcription a un rôle primordial. En effet, il s'agit d'un instrument dont la majeure partie de son répertoire s'est formée à partir de la fin de XVIII^e siècle. Ainsi, afin de pouvoir présenter à l'auditeur un panorama le plus large possible de l'Histoire de la Musique depuis la Renaissance, la transcription s'avère nécessaire. Le guitariste français Gabriel Bianco, vainqueur du prestigieux concours international de la Guitar Foundation of America en 2008, confirmera d'ailleurs cette thèse lors d'une émission télévisée enregistrée en Février 2013 :

Une part de notre répertoire est formée de transcriptions. Pour guitare seule, on va transcrire des œuvres pour piano, pour violon, pour violoncelle parfois, et notamment chez Bach puisque la guitare classique telle que nous la connaissons n'existait pas à cette époque-là.⁸⁰

⁷⁸ Blaise Christen, *Liszt et la transcription*, <http://musique.barmin.ch/textes/Liszt.pdf>, 2009, p. 2

⁷⁹ Michel Philippot, « Arrangement », dans *Dictionnaire des Musiques*, op. cit., p. 116

2) Traduire c'est trahir, transcrire, est-ce trahir ?

a) Préambule

Mais que diray-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés Traditeurs, que Traducteurs ? Veu qu'ilz trahissent Ceux, qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, & par mesme moyen séduysent les Lecteurs ignorans, leur montrant le blanc pour le noyr [...]»⁸¹

S'il est habituel de dire, à l'instar de Du Bellay, que traduire revient d'une certaine manière à trahir le texte et son auteur, la même idée se retrouve également en musique, et ce de manière récurrente. En effet, citons en exemples les mots de Michel Philippot, qui n'hésite pas à désigner l'acte de transcription, « [...] par sa nature, [comme] une traduction-trahison de l'œuvre originale. »⁸² ou encore le titre même – bien qu'étant certes sur le ton de l'ironie – d'une émission diffusée sur France Inter en septembre 2011 ayant pour thème la transcription musicale : « La transcription, c'est l'œuvre originale mais en moins bien ! »⁸³

Néanmoins, doit-on nécessairement considérer que la modification de certains paramètres textuels du *princeps* originel, due à la nécessité d'adaptation de l'œuvre pour un autre instrument – car un jeu instrumental particulier appelle lui-même forcément une technique d'écriture spécifique – engendre une trahison ?

b) Considérations esthétiques

Concernant la traduction langagière, le traducteur Pierre Leyris nous répondra a contrario que « [t]raduire, c'est avoir l'honnêteté de s'en tenir à une imperfection allusive »⁸⁴. Ce dernier, en introduisant ici la notion d'honnêteté, prend ainsi totalement à contre-pied l'idée de trahison. Et de la même façon en musique, ne pouvons-nous pas affirmer que même si la transcription, vue sous l'angle de la traduction – en admettant

⁸⁰ Propos transcrits d'après l'entretien enregistré lors de l'émission télévisée « Des mots de minuit » sur France 3 en Février 2013, visionnée sur youtube via : <https://www.youtube.com/watch?v=O6aArfGfQgI>

⁸¹ Joachim Du Bellay, *La défense, et illustration de la langue françoise*, Chapitre VI, Imprimé à Paris, 1549, texte original consultable via : http://www.bvh.univ-tours.fr/Epistemon/B751131015_X1888.pdf, p. 13

⁸² Michel Philippot, « Arrangement », *Dictionnaire des Musiques*, op. cit., p. 119

⁸³ Voir enregistrement de l'émission radiophonique, consultable via : <http://www.franceinter.fr/emission-c-est-du-classique-mais-c-est-pas-grave-la-transcription-c-est-l-oeuvre-originale-mais-en-m>

⁸⁴ Voir journal quotidien *Le Monde*, 12 juillet 1974

la pertinence de la comparaison entre musique et langage, elle-même sujette à débat – n'est pas parfaite du point de vue du respect textuel, sa légitimité n'en est pas nécessairement altérée ? Le compositeur et arrangeur Alain Romagnoli, lors de l'entretien qu'il nous a accordé⁸⁵ en vue de l'élaboration de ce mémoire de recherche, répliquera que bien au contraire, une bonne transcription enrichit l'œuvre en lui offrant la possibilité d'être redécouverte d'une manière différente.

D'un point de vue historique, il est vrai que jusqu'au XIXe siècle, une grande partie du monde musical considère l'œuvre comme étant quasi-intouchable – à ce propos, nous pouvons tout à fait établir un lien de causalité entre cette conception de l'œuvre et l'idée très importante à l'époque du « génie créateur », ou, dans le cas de la musique, du « génie compositeur ». La transcription ne serait donc pas perçue comme un geste noble, pour une partie des musiciens et critiques tout du moins, et ferait même perdre à l'œuvre la puissance expressive et la portée symbolique de la musique originale pensée par son créateur.

Avec le XXe siècle et la redécouverte de la musique baroque, la notion d'authenticité de l'œuvre d'art est peut-être encore davantage sujette à controverse. Ce regain d'intérêt pour ces musiques du passé va de pair avec une volonté de rejouer sur instruments d'époque, ou d'essayer tout du moins de retrouver des sonorités comparables grâce à des fac-similés. La transcription, au même titre que l'interprétation musicale, est donc également un terrain de clivages, où partisans des Ecoles historicisante et romantique avancent tous deux des arguments opposés. Harnoncourt, un des représentants de la première esthétique, écrit ainsi :

La volonté du compositeur est [...] l'autorité suprême, nous voyons la musique ancienne en tant que telle, dans sa propre époque, et nous devons nous efforcer de la restituer authentiquement, non pas pour des raisons d'historicité, mais parce que cela nous paraît aujourd'hui la seule voie juste.⁸⁶

Or, la transcription modifie inmanquablement certains paramètres de l'œuvre : l'instrumentation de base (par définition), les hauteurs (dans le cas d'une transposition d'une tonalité vers une autre), quelquefois l'harmonie, les textures également, etc. Et si Harnoncourt considère que la transcription n'est pas un rendu authentique de l'œuvre originale car le texte n'est pas respecté stricto sensu, René Leibowitz, quant à lui,

⁸⁵ Voir annexe n°9

⁸⁶ Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16

rétorquera qu'une *bonne* transcription telle qu'il la conçoit a tout à fait lieu d'exister et d'être jouée, dans la mesure où cette dernière participe précisément à :

un effort de radicalisme tel qu'il transcende même l'idée de la paraphrase au sens étroit du terme [...] et qu'un pareil approfondissement de la matière traitée justifie toutes les libertés que l'on s'autorise à prendre avec elle.⁸⁷

D'autres comme Webern ou Stravinsky iront même plus loin et ne se soucieront guère de la notion d'authenticité, à la faveur d'un acte de transcription comme un « acte créateur à part entière »⁸⁸ ; en témoignent notamment les transcriptions de *Petrouchka* réalisées par Stravinsky lui-même, pour orchestre réduit ou encore pour piano seul.

Par conséquent, même si le respect de la partition originale semble assurément primordial afin de transcrire au mieux une œuvre musicale, il ne s'agit pas de l'unique paramètre permettant d'évaluer la qualité de cette transcription. Ferruccio Busoni, auteur d'une fameuse transcription pour piano de la célèbre de la « Chaconne » de Bach déjà citée plus avant, ira également en ce sens en soutenant, très justement d'ailleurs, que la notation musicale elle-même « est déjà transcription d'une idée abstraite. »⁸⁹ Mais alors, sinon de la proximité textuelle avec l'œuvre originale, à quoi tient une bonne transcription ? Alain Romagnoli, dans sa transcription personnelle du thème du « Cygne » extrait du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, adaptera l'œuvre exclusivement en tremolo afin de donner l'illusion d'un son tenu – non réalisable à la guitare – et qui pourtant n'apparaît pas dans la partition originale. Pour lui, une bonne transcription ne réside donc pas dans sa proximité avec le texte originel ; elle sera avant tout la mieux adaptée à la technique instrumentale de l'instrument destinataire.

Ainsi, il serait plus judicieux, plutôt que de parler de « trahison » de l'œuvre originale, d'employer les termes d'« adaptation » ou d'« ajustement », à la faveur d'une redécouverte de l'œuvre pour l'auditeur, servant également la musique en général, en enrichissant le répertoire de l'instrument destinataire.

⁸⁷ René Leibowitz, op. cit., pp. 122-123

⁸⁸ Harry Heskell, op. cit., p. 141

⁸⁹ Ferruccio Busoni, « Valore della trascrizione », dans *Lo sguardo lieto*, Editions Fedele d'Amico, Milan, 1957, p. 87

3) Etude de cas : réalisation d'une transcription de la *Sonate en ré majeur* K.178 de Domenico Scarlatti

a) Comparaison des transcriptions de Leo Brouwer, Claudio Giuliani et David Russell

Dans ce point de ce chapitre, consacré à l'arrangement et à la transcription comme gestes musicologiques, il s'agit maintenant d'éprouver l'hypothèse selon laquelle cet acte technique et esthétique sert éminemment l'interprète dans le cas où lui-même le réalise en vue d'une performance instrumentale ultérieure. Pour ce faire, nous avons réalisé nous-même une transcription pour guitare classique de la *Sonate en ré majeur* K. 178 de Domenico Scarlatti, originellement écrite pour clavecin.⁹⁰

Nous nous sommes tout d'abord attelés à un travail préparatoire, consistant à comparer le texte original et trois transcriptions préexistantes pour guitare seule, effectuées respectivement par le compositeur et guitariste cubain Leo Brouwer, le guitariste italien Claudio Giuliani et l'interprète écossais David Russell. Cette comparaison a pour objectif de noter toutes les différences entre la partition originale et les diverses transcriptions qui sont toutes trois fréquemment jouées par les concertistes. Grâce à ce travail, nous pouvons observer en outre les priorités esthétiques et techniques de ces trois musiciens. Seront ainsi notées ci-après les modifications effectuées par les trois arrangeurs en prenant en exemple – par souci de concision – les mesures 14 à 24 de ladite sonate.

The image displays a musical score comparison for measures 14 to 24 of Domenico Scarlatti's *Sonata en ré majeur*, K.178. It features four staves:

- Tr. Leo Brouwer (6e corde en ré):** The first staff, with blue circles highlighting specific rhythmic patterns and a blue oval indicating a change in articulation.
- Tr. Claudio Giuliani (6e corde en ré):** The second staff, with an orange oval highlighting a different phrasing approach.
- Tr. David Russell (6e corde en ré):** The third staff, with a green oval highlighting yet another phrasing variation.
- Partition originale pour clavecin:** The fourth staff, showing the original harpsichord score for comparison.

The score is in 3/8 time, D major, and measures 14 to 24 are indicated at the beginning of the first staff.

⁹⁰ Voir annexe n° 10

Partition comparée des transcriptions de Brouwer, Giuliani et Russell
avec la partition originale pour clavecin. Mesures 14 à 24.

Chez Leo Brouwer⁹¹, tout d'abord, la volonté d'arranger l'œuvre de Domenico Scarlatti en l'adaptant le plus possible à la technique instrumentale de la guitare classique est clairement affichée. La transcription se veut guitaristique et il semble évident que pour celui-ci, la qualité de la transcription ne dépend pas en premier lieu du respect pur et simple de la partition originale. Pour cette raison, c'est dans cette transcription que nous noterons le plus de différences et de modifications :

Ajout	<ul style="list-style-type: none"> - Liés mes. 15-16-17, qui plus est sur la partie faible du temps ou de la mesure (déséquilibrant ostensiblement la dynamique rythmique lors de l'interprétation) - Piqués mes. 18
Suppression	<ul style="list-style-type: none"> - Les sauts d'octaves mes. 15-16-17 deviennent un <i>ré</i> grave fixe. A noter cependant que les trois sauts d'octaves au clavecin ne sont pas réalisables <i>organologiquement</i> à la guitare.
Modification / Simplification	<ul style="list-style-type: none"> - Simplification de la partie de basse mes. 14 (suppression de l'ornement sur le <i>sol</i> ainsi que du contrechant par mouvements contraires)

⁹¹ Voir Leo Brouwer, « Sonata in D major L. 162 / K. 178 », dans D. Scarlatti. *12 Sonatas transcribed for guitar*. Tokyo, Gendai guitar, 1983

	<ul style="list-style-type: none"> - Rythme de la basse mes. 18, originalement une noire suivie d'un demi-soupir, qui devient ici une noire pointée (et qui va donc vraisemblablement sonner au-delà de la mesure 18). - Modification importante de l'écriture à partir de la mesure 20 : la pédale de <i>mi</i> à la basse (degré V de V en ré majeur) reste, mais les autres voix sont fortement remaniées, avec la perte du contrepoint effectuée par la voix d'alto ou encore des renversements d'accords et des sauts d'octaves pour rendre ce passage plus aisé à réaliser par l'interprète.
--	--

A contrario, nous pouvons observer une volonté chez Claudio Giuliani⁹² de rester le plus fidèle possible vis-à-vis de la partition originale pour clavecin, en reléguant au second plan la qualité d'adaptation à la technique guitaristique. Signalons quelques points intéressants :

Modification	<ul style="list-style-type: none"> - Une autre solution pour effectuer les sauts d'octave à la basse mes. 15-16-17 est trouvée ici. Deux sauts d'octave sur trois sont ainsi effectués. - Modification (ou oubli ?) du demi-soupir à la basse mes. 18, transformant là aussi le rythme de noire en celui d'une noire pointée qui résonnera vraisemblablement encore mesure 19.
Sauvegarde malaisée	<ul style="list-style-type: none"> - Mordant sur la basse <i>sol</i> mes. 14, très difficile voire impossible à réaliser instrumentalement suivant le tempo pris par l'interprète guitariste.

Enfin, nous pouvons remarquer que David Russell⁹³ réalise une transcription assez proche de celle de Claudio Giuliani, manifestant une volonté de rester au plus près de l'œuvre pour clavecin, avec deux différences importantes à signaler néanmoins :

Suppression	La suppression de l'ornement sur le <i>sol</i> à la basse mes. 14, davantage guitaristique sans doute.
Modification / Simplification	La modification surprenante de l'harmonie mes. 23 : l'accord de 9 ^e mineure et 7 ^e diminuée devient un accord de 7 ^e diminué.

⁹² Claudio Giuliani, « Sonata K 178 L 162 in D major », dans *Domenico Scarlatti. 82 Sonate*, vol. 1, Roma, Berben

⁹³ David Russell, « Sonate K 178 L 162 », dans *Domenico Scarlatti. Six sonatas*, Saint-Nicolas, Doberman

b) La transcription de la sonate de Scarlatti : une œuvre guitaristique ? Une œuvre musicale ?

Suite à ce travail préparatoire, il a été intéressant de se renseigner sur le contexte de composition des sonates de Scarlatti et le rapport entre le compositeur et la guitare en Espagne au XVIII^e siècle. Ainsi, même s'il n'y a pas de trace écrite de sa rencontre avec l'instrument, il semble aujourd'hui évident que le compositeur italien a été fréquemment en contact avec la guitare pendant son long séjour espagnol, d'abord en 1729 à Séville, berceau du flamenco, puis à Madrid. En effet, la guitare est présente en Espagne depuis le Xe siècle tout comme de nombreux instruments de la même famille tels que la guiterne, le luth ou encore le oud.

D'autre part, notons que la tessiture utilisée par Scarlatti est – à de rares exceptions près – similaire à celle de la guitare. Des passages en arpèges font également penser à des techniques d'écriture tout à fait guitaristiques même si l'ajout de liés peut être pertinent afin de pouvoir exécuter cette sonate dans un tempo vif.

Notons également que la réalisation de notre transcription personnelle s'est faite non pas directement et uniquement sur papier mais avec la guitare à portée de main, afin de bien saisir ce qui était réalisable ou non (par exemple, certains ornements, conservés pourtant par Claudio Giuliani, semblent irréalisables à la guitare suivant le tempo pris par l'interprète), mais également pour adapter la transcription aux différents doigtés possibles et de relier ainsi intimement l'acte transcripteur à l'acte pratique, instrumental.

Nous sommes à présent tout à fait en mesure de confirmer que l'acte de transcription sert éminemment à la fois le geste musicien et le geste musicologique pour l'interprète qui aura lui-même cherché ses doigtés directement à partir de l'œuvre originale, laquelle aura pu être analysée, irons-nous même jusqu'à dire « disséquée ». Celle-ci aura été à la fois adaptée à son instrument, mais également à sa propre technique digitale et à sa conscience musicale. L'appropriation de la sonate de Scarlatti aura donc déjà commencé avant même qu'on la travaille instrumentalement.

3. L'association *geste musicologique* – *geste musicien* : dans la *conscience imageante* de l'interprète

1) La *conscience imageante*, de Sartre à Leibowitz

Dans *Le compositeur et son double*, René Leibowitz base une partie de sa théorie de l'interprétation sur le concept de *conscience imageante*, qu'il emprunte à Jean-Paul Sartre dans son *Imaginaire* publié quarante ans plus tôt. Nous souhaitons à présent nous intéresser à cette notion, déterminante pour lier les deux dimensions du geste que nous mettons en exergue au sein de ce mémoire de recherche. Par conséquent, il s'agit tout d'abord de présenter la conscience imageante sartrienne avant d'aborder son application dans le domaine musical chez Leibowitz. C'est ainsi que nous serons en mesure, à terme, de mettre en évidence l'existence d'un véritable trait d'union entre geste musicien et geste musicologique.

a) La conscience imageante sartrienne

Avant toute chose, il convient d'explicitier le terme d'« image ». Etymologiquement, ce dernier provient du latin *imago*, qui désigne « le trait de ressemblance qui marque une représentation et le relie à son modèle (*imago* a la même racine qu'*imitator*) »⁹⁴. Dans *L'imaginaire*, le philosophe français Jean-Paul Sartre définit la notion d'*image* de la manière suivante :

Le mot image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet.⁹⁵

L'image désigne donc une fonction de la pensée, une action de la conscience pour se représenter une chose, un concept. Elle n'est pas l'objet réel mais une représentation, nécessairement subjective de cet objet ; c'est une *quasi-observation*, car « [a]voir conscience d'une image, c'est avoir conscience d'une image vague. »⁹⁶

⁹⁴ Voir « Image, une notion à revisiter », consultable via : <http://www.inrp.fr/Tecne/histimage/SoTeintro.htm>

⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 17

⁹⁶ Jean-Paul Sartre, op.cit., p. 28

Nous en arrivons donc à présent au concept de *conscience imageante*, que Sartre expose en ces termes :

Cette conscience imageante peut être dite représentative en ce sens qu'elle va chercher son objet sur le terrain de la perception et qu'elle vise les éléments sensibles qui le constituent. En même temps, elle s'oriente par rapport à lui comme la conscience perceptive par rapport à l'objet perçu. D'autre part, elle est spontanée et créatrice ; elle soutient, maintient par une création continuée les qualités sensibles de son objet. Dans la perception, l'élément proprement représentatif correspond à une passivité de la conscience. Dans l'image, cet élément, en ce qu'il a de premier et d'incommunicable, est le produit d'une activité consciente, est traversé de part en part d'un courant de volonté créatrice. Il s'ensuit nécessairement que l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a.⁹⁷

Plusieurs points au cœur de ce texte semblent intéressants à étudier. Tout d'abord, Sartre distingue clairement *conscience perceptive* et *conscience imageante*. Cette dernière est qualifiée de créatrice, et fait donc appel à un imaginaire. Pour autant, il ne s'agit pas d'une imagination reproductive et statique, mais bel et bien d'une imagination créatrice et chargée d'une volonté, d'une intentionnalité que le penseur français juge incommunicable – dirons-nous plutôt *non verbalisable*. D'autre part, Sartre insiste sur le fait que l'image n'est aucunement l'objet lui-même mais uniquement la conscience que l'individu en a. Celui-ci aura ainsi conscientisé l'« image vague » d'un objet dont il n'aura retenu que les caractéristiques qui auront simulé son intellect et son imaginaire, c'est pourquoi un même objet acceptera autant de consciences imageantes que d'observateurs.

b) Réflexions autour de la *conscience imageante* appliquée à la musique chez Leibowitz

René Leibowitz, quant à lui, réutilise le concept de conscience imageante et l'applique au domaine musical afin de discuter de la notion d'authenticité en matière d'interprétation :

L'œuvre est un *imaginaire* : si je dois l'interpréter, ma prise de contact avec elle, le fait que je la saisis, l'appréhende, la comprends, tout cela ne peut se réaliser qu'au travers de ma *conscience imageante*. Cela signifie-t-il que l'œuvre est ce que *j'imagine* ? Oui et non. Elle ne l'est pas pour autant qu'il ne m'est permis d'imaginer *n'importe quoi*, puisqu'elle possède sa forme, sa

⁹⁷ Jean-Paul Sartre, Idem, p. 27

structure, ses nuances, sa durée, ses indications de tempo, etc. [...] Mais elle est tout de même ce que j'imagine en tant qu'elle est *l'objet visé intentionnellement par ma conscience imageante*.⁹⁸

Remarquons que le musicologue français met ici sur le même plan l'œuvre et l'imaginaire qu'elle suscite dans l'esprit de l'interprète : sa proposition sonore ultérieure sera à la fois l'une et l'autre. Mieux encore, celle-ci délivre à l'auditeur un sens possible de l'œuvre autant qu'elle « révèle simultanément l'interprète lui-même »⁹⁹, son expérience musicale et artistique, ses convictions esthétiques et ses goûts. Le non-respect du texte et la prise de libertés ne sera pas, selon lui, une trahison de l'œuvre et de son compositeur, mais offrira seulement une vision de la pièce *non authentique*.

D'autre part, arrêtons-nous un instant sur les caractéristiques que Leibowitz accole à l'œuvre musicale et qui selon lui empêchent d'une certaine manière l'interprète d'imaginer « n'importe quoi », à savoir la forme, la structure, les nuances, la durée, le tempo. Permettons-nous de nuancer ici ses propos, car un tempo, qu'il soit noté qualitativement (ex. *Allegro moderato*, *Andante cantabile*, etc.) ou quantitativement (ex. 126 à la noire), ne sera (oserons-nous le dire) *jamais* respecté stricto sensu. Ce sera davantage le caractère, vif ou allant, le souvenir – vague – du tempo pris généralement lors de l'exécution de la première phrase musicale avant de débiter la performance qui dominera, dans l'esprit du musicien, tout du moins, l'indication écrite par le compositeur. En témoigne la différence significative de tempo prise par Paco de Lucia¹⁰⁰ et Pepe Romero¹⁰¹ dans leurs interprétations respectives de l'« Adagio » du *Concerto d'Aranjuez* de Joaquín Rodrigo : si le compositeur a bel et bien noté sur la partition l'indication « Adagio (♩ = 44) », le premier musicien est proche d'un tempo à 35-36 et le second de 50. Cette hétérogénéité manifeste ainsi une dissemblance dans la conscience imageante du chef d'orchestre et des deux solistes et n'empêche pourtant aucunement l'œuvre de livrer une expressivité indéniable. De la même manière, les nuances, qu'elles soient notées ou non sur la partition, sont tout autant sujettes à être conscientisées de façons très diverses selon l'interprète, le type d'instrument, la sonorisation de la salle, etc. Et quand bien même nous saurions à combien de décibels équivalent un *mezzo forte*, faudrait-il s'efforcer de s'en approcher pour viser une quelconque idée d'authenticité ? Enfin, admettons également que dans un grand nombre d'œuvres musicales, la structure et la forme – certes davantage à partir du XXe siècle –

⁹⁸ René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, op. cit., p. 27

⁹⁹ René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, op. cit., p. 28

¹⁰⁰ Consultable via : <https://www.youtube.com/watch?v=e9RS4biqyAc>

¹⁰¹ Consultable via : <https://www.youtube.com/watch?v=ye-FvKCZp3s>

sont également interprétables de différentes manières, de même que les *étiquettes structurelles* stimuleront la conscience imageante de l'interprète de diverses manières.

Pour terminer, reprenons les mots de Jean-Paul Sartre, lequel jugeait la conscience imageante « incommunicable » – nous avons alors préféré le terme *non verbalisable*. Et pour cause, le transfert du concept de conscience imageante dans le domaine musical par René Leibowitz nous permet de conclure en ces termes : la *conscience imageante* représente, dans l'esprit de l'interprète, une image, une vision éminemment subjective et nécessairement restreinte de l'œuvre. Ajoutons qu'il existe autant de *consciencences imageantes* possibles – et légitimes – de cette œuvre qu'il existe d'interprètes, et que si cette *conscientisation* n'est pas verbalisable de manière claire et aboutie, elle trouve néanmoins un moyen d'être extériorisée, précisément à travers le monde sonore résultant de la performance instrumentale (ou vocale) offerte à l'auditeur par le musicien.

2) La conscience imageante, trait d'union entre geste musicologique et geste musicien ?

Après avoir explicité le concept de conscience imageante et l'avoir appliqué au domaine de l'interprétation musicale, il convient à présent de nous interroger sur la relation entre geste musicologique et geste musicien.

Rappelons qu'au cours du premier axe de notre mémoire de recherche, nous avons caractérisé le geste musicien comme étant l'acte conscientisé, à la fois intellectuel et physique, de l'interprète, lequel réalise l'ensemble des mouvements corporels et digitaux nécessaires à la réalisation instrumentale de l'œuvre. Dans ce contexte, la conscience imageante peut être présentée comme le lien, le trait d'union entre geste musicologique et geste musicien en ce qu'elle concilie l'acte technique à l'acte intellectuel et sensitif. Le geste musicien se veut le plus perfectionné possible afin de donner au geste musicologique le meilleur transport possible à sa *présence musicienne* immiscée dans l'œuvre musicale. C'est peut-être en ce sens, d'ailleurs, que nous devons prendre les mots du philosophe français Henri Wallon : « toute perception tend à se réaliser sur le plan moteur. »¹⁰² Le geste musicien apparaît donc comme une dimension du geste inhérente aux perceptions psychologiques et cognitives que l'interprète a assimilées au cours de sa recherche de sens à donner à l'œuvre musicale.

¹⁰² Henri Wallon, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1942, rééd. 1970, p. 154

Enfin, arrêtons-nous sur les propos de Michel Imberty, qui met en évidence l'importance de la *proto-narrativité* dans l'interprétation musicale, qu'il définit « comme une temporalité orientée qui organise les états émotionnels et cognitifs, et la musique peut alors apparaître comme la forme privilégiée de cette mise en temps des « éprouver » rapportés à la conscience-noyau de soi. »¹⁰³ Selon Imberty, la capacité qu'a l'interprète à orienter son discours musical en gestes corporels chargés d'intention et de sens, ayant un commencement et une fin, est intimement liée à cette proto-narrativité, temporalité perçue intérieurement et garantissant au musicien une conscience de soi pendant l'acte de la performance artistique et créatrice.

En somme, nous pouvons maintenant tout à fait lier geste musicologique et geste musicien autour de la conscience imageante de l'interprète. Cette dernière lui permet de charger son jeu instrumental à la fois de son expérience, du savoir qu'il a accumulé sur et autour de l'œuvre et enfin de ses convictions artistiques et esthétiques.

3) Synthèse : définition du *geste musicologique*

Au terme de ce second axe de recherche, nous pouvons considérer le *geste musicologique* comme étant une dimension à part entière de la gestic (dans son sens à la fois concret et métaphorique) de l'interprète musical. Il désigne le travail de recherche sur et autour de l'œuvre qu'il souhaite présenter à terme à l'auditeur, au cours duquel il réunit un ensemble d'informations qu'il doit trier, assimiler et s'approprier afin de conscientiser cette œuvre et se former une image subjective de cette dernière, qui représente à la fois l'œuvre elle-même et la vision qu'il en a. La conscience imageante qui résulte de cette opération intellectuelle et sensitive devient alors son passeport pour présenter à l'auditeur un objet musical véritablement unique. Le geste musicologique est intimement lié au geste musicien puisque ce dernier est le moyen d'extérioriser sa conscience imageante de l'œuvre ; plus il sera perfectionné et précis, plus son geste musicologique sera fidèlement retransmis lors de la performance musicale.

¹⁰³ Michel Imberty, « Introduction : du geste temporel au sens », dans *Temps, geste et musicalité*, dir. M. Imberty et M. Gratier, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 30

CHAPITRE 3 :

Application pratique de la gestique de l'interprète

2nd mouvement « Dark » d'All in Twilight,

Tōru Takemitsu

« Composition gives proper meaning to the natural streams
of sound that penetrate the world. »

Tōru Takemitsu

Dans cet ultime chapitre de notre mémoire de recherche, il s'agit d'explorer la pertinence des principes théoriques qui nous ont permis de présenter les notions de geste musicien et de geste musicologique, en les appliquant à un cas particulier : « Dark », second mouvement d'*All in Twilight – Four pieces pour guitar* de Tōru Takemitsu.

Cependant, si nous avons auparavant exposé les deux dimensions de la gestique de l'interprète au sein de deux axes de rédactions bien distincts par souci de clarté et de méthodologie, cela n'aurait de sens d'agir de la même manière ici. En effet, nous pouvons aisément concevoir – et la finalité de notre étude est aussi de défendre cette idée – que la réalité du travail du musicien ne sépare pas ses recherches théoriques et pratiques, mais au contraire les unit.

Par conséquent, nous tâcherons dans ce troisième axe de proposer un travail préparatoire en vue d'une performance artistique à venir, à travers une proposition d'analyse des contours et du contenu de l'œuvre. Celle-ci visera à alimenter la conscience imageante de l'interprète, de même que nous prendrons le soin d'émettre des hypothèses quant au possible geste musicien ultérieur. Précisons enfin que ces considérations seront – en partie, tout du moins – subjectives ; elles auront en tout cas le mérite de nourrir notre propre geste musicien et la performance musicale enregistrée sur le support vidéo annexé à ce mémoire.

1. Etude des contours de l'œuvre

1) Tōru Takemitsu (1930-1996) et *All in Twilight* : brève présentation du compositeur et de l'œuvre

Il importe de préciser que notre intention dans le paragraphe qui suit n'est pas de présenter une biographie exhaustive de Tōru Takemitsu, mais d'exposer uniquement des éléments pertinents à mettre en relation avec l'œuvre sur laquelle nous souhaitons nous pencher.

D'après certains témoignages, Takemitsu s'est plu à affirmer tout au long de sa vie que sa carrière était le résultat de deux grands chocs musicaux auxquels il a été confronté. Le premier, en 1944, correspond au moment où celui-ci prit conscience qu'il souhaitait dédier sa vie à la musique, lorsqu'il entend à la radio – alors qu'il se trouve dans une base militaire – la chanson française *Parlez-moi d'amour*. Le second choc correspond quant à lui au jour où le compositeur japonais assista à un spectacle de marionnettes japonaises (*bunraku*), ce qui révéla chez lui une volonté, qu'il pensait d'ailleurs éteinte, d'étudier et de s'appropriier la culture traditionnelle de son pays natal. A ce propos, Takemitsu écrit :

J'ai eu un grand choc en assistant au *bunraku*. Cela faisait environ dix ans que j'avais commencé la musique. C'était la première fois que je prenais conscience du Japon. [...] Désormais j'ai commencé à étudier activement la musique traditionnelle japonaise.¹⁰⁴

Ces deux fragments de vie sont particulièrement symboliques pour comprendre l'œuvre et le style de Takemitsu, lequel cherche notamment à établir – de diverses manières, comme nous le verrons plus après – un lien intime entre Orient et Occident.

D'autre part, il paraît important de signaler qu'*All in Twilight* ne constitue ni la première ni la dernière œuvre que Takemitsu ait écrite pour guitare. Citons en effet, parmi huit autres œuvres pour guitare seule, *Folios* (1974), *Equinox* (1993) et *In the woods* (1995), ou encore les trois pièces de musique de chambre avec guitare, *Ring* (1961) pour trois guitares, flûte et harpe, *Valeria* (1965) pour violon, violoncelle, guitare, orgue électrique et deux piccolos, et *Toward the sea* (1981) pour flûte alto et guitare, et, enfin, sa célèbre pièce pour guitare et orchestre, *To the Edge of Dream* (1983).

En outre, ajoutons que le geste compositionnel de Takemitsu dans *All in Twilight* est inspiré par l'œuvre picturale du même nom signée du peintre allemand Paul Klee. Nous pouvons d'ailleurs percevoir ici la conception, chère à Takemitsu, d'une œuvre d'Art en tant que transversalité – en témoignent d'ailleurs les nombreuses collaborations de ce dernier tout au long de sa vie, tant avec des cinéastes, des plasticiens qu'avec des poètes.

¹⁰⁴ Toru Takemitsu, *Chosakushu* [Textes choisis], Tome I, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 244-245, tr. fr. Wataru Miyakawa, dans *Toru Takemitsu. Situation, héritage, culture.*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 26

2) Éléments stylistiques généraux

a) Le langage de Takemitsu, entre Orient et Occident

Au sortir de la guerre, Takemitsu suit une formation musicale quasi-autodidacte. Il étudie quelques années la composition avec le compositeur japonais Kiyose, et se passionne pour la musique occidentale, en particulier la musique française de Claude Debussy et d'Olivier Messiaen. C'est à partir de 1952 et de son « choc du *bunraku* » que Takemitsu intègre des éléments stylistiques issus de la musique traditionnelle japonaise dans son propre langage. L'élaboration progressive de son style poussera les musicologues à parler, à partir des années 1970, d'un « Takemitsu sound », présenté comme une tendance stylistique généralisée dans ses compositions, marquée par une irisation tonale perçue à l'écoute mais n'utilisant pas réellement de rapports de tonique et de dominante. Il s'agit d'une ambiguïté permanente entre modalité, tonalité, et atonalité ; une synthèse de diverses influences, en somme. Le compositeur japonais décrit sa propre position de la manière suivante :

Etant un japonais qui fait de la musique européenne [...] [d]e la même façon que j'aime ma propre tradition, je ressens un grand respect et un amour profond à l'égard de la tradition de la musique européenne. En apprenant la musique européenne je veux relativiser la tradition de mon propre pays. Et, dans la musique que je compose, je veux exploiter l'essence de la musique traditionnelle japonaise et non l'utiliser en tant que matériau superficiel. C'est la recherche de la couleur, de la particularité de la forme et de la structure temporelle.¹⁰⁵

Parallèlement, notons que la fascination de Takemitsu pour le langage d'Olivier Messiaen et l'utilisation des modes à transposition limitée va de pair avec un certain mysticisme autour du nombre :

Par la totale simplicité des nombres, je cherche à clarifier la complexité du rêve. Je ne suis pas mathématicien et c'est tout à fait instinctivement que je réagis aux nombres, mais je pense que lorsqu'on les saisit instinctivement, les nombres deviennent davantage cosmologiques.¹⁰⁶

Pour autant, il ne s'agit pas de comprendre le nombre comme la base de lois strictes d'écriture musicale, mais plutôt comme un moyen parmi d'autres de stimuler la créativité du compositeur, car la finalité de l'œuvre d'Art est, selon ses dires, uniquement liée au monde sonore qui résulte de cette écriture :

¹⁰⁵ Toru Takemitsu, « Musiques en créations », dans *Festival d'Automne*, Paris, Contre-champs, 1989, p.

64

¹⁰⁶ Tōru Takemitsu, *Confronting silence. Selected Writings*. Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 102

J'aimerais libérer les sons des règles communes à la musique, règles étouffées à leur tour sous des formules et des calculs. Je veux donner au son la liberté de respirer.¹⁰⁷

b) La recherche timbrale au cœur de l'esthétique de Takemitsu

Une caractéristique essentielle de l'écriture de Takemitsu réside dans le soin porté à la *couleur* du son, c'est-à-dire la recherche de textures, de spatialisation, de richesse de timbres, d'effets instrumentaux volontairement grotesques par moments, également. Notons, en outre, que cette considération du timbre n'échappe pas non plus à la volonté du compositeur de concilier des éléments apparentés traditionnellement à la fois aux cultures artistiques et musicales orientales et occidentales.

On reliera sans peine cette idée avec l'utilisation récurrente de la guitare classique dans les œuvres du compositeur japonais, tant en solo qu'en musique de chambre. Celle-ci est d'ailleurs justifiée par Alain Poirier par le fait qu'il s'agit de « l'instrument à cordes pincées le plus voisin [... du] *koto* ». ¹⁰⁸ L'utilisation des « bruits » est également intéressante à saisir, des glissements de doigts sur les cordes jusqu'à la respiration de l'instrumentiste. Ziad Kreidy, dans son ouvrage consacré à Takemitsu, synthétise cette conception particulière du timbre et de l'ensemble des composantes du jeu instrumental pour parvenir à son enrichissement :

Les glissandos exagérés, l'hétérophonie du gagaku, les « bruits » du biwa, la respiration et la sonorité « sombre » du shakuhachi, l'intensité du silence du ma et du drame du nô ainsi que les longues tenues d'accords envoûtant du shô sont les éléments de la musique traditionnelle utilisés par Takemitsu. ¹⁰⁹

c) Déambulation au cœur du jardin japonais : une conception particulière de la forme chez Takemitsu

L'esthétique musicale de Takemitsu est intimement liée à la relation harmonieuse qu'entretient l'Homme avec la nature qui l'entoure, dans la conception extrême-orientale. La forme, notamment, peut s'apparenter de façon régulière dans ses œuvres à une déambulation d'un promeneur au cœur d'un jardin japonais. Ce dernier contemple

¹⁰⁷ Toru Takemitsu, *Confronting silence*, op. cit., p. 4

¹⁰⁸ Alain Poirier, *Tōru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1996, p. 95

¹⁰⁹ Ziad Kreidy, *Tōru Takemitsu. A l'écoute de l'inaudible.*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 32

une reconstitution volontairement minimaliste de la nature, où il ne distingue ni l'entièreté de la surface, ni la fin du sentier.

De même en musique, les formes utilisées par Takemitsu sont, dans l'immense majorité des cas, volontairement non classées. Cependant, on retrouve de façon quasi-permanente des formes cycliques ou tout du moins des réapparitions de certaines sections, *vues* sous un autre angle. Ainsi l'auditeur, comme le promeneur, a le sentiment de repasser au même endroit. Or, cet endroit aura nécessairement changé après la première écoute, d'une part car il l'a déjà observé, d'autre part car l'éclairage n'est plus exactement le même qu'auparavant...

3) Julian Bream, commanditaire et dédicataire d'*All in Twilight*

S'intéresser à l'œuvre, c'est également s'intéresser à son commanditaire et à son dédicataire, bien sûr, lorsqu'il y en a un. Or, il est intéressant de noter que dans le cas d'*All in Twilight*, il s'agit d'une seule et même personne : Julian Bream (n. 1933).

Nous pouvons aisément considérer le guitariste international anglais comme le successeur d'Andrés Segovia (1893-1987) dans le sens où tous deux ont permis – l'un dans la première moitié du XX^e siècle, l'autre dans la seconde – de donner un nouveau souffle au répertoire pour guitare classique et ont contribué à démocratiser leur instrument.

Remarquons que l'influence de Julian Bream a largement dépassé le milieu de la guitare et lui a permis d'acquérir une véritable place dans le milieu de la musique classique en général. Cette aura, engendrée par un style d'interprétation très personnel, avec une palette de timbres qui reste peut-être encore à l'heure actuelle inégalée, a motivé un très grand nombre de compositeurs non guitaristes pour écrire pour cet instrument. Nous pourrions citer en exemple des compatriotes anglais, bien sûr, tels que Benjamin Britten et son *Nocturnal after John Dowland*, Alan Rawsthorne et son *Elegy* (que Bream a d'ailleurs dû achever lui-même à la mort du compositeur en 1971), William Walton et ses *Five Bagatelles*, Malcolm Arnold et sa *Fantasy for guitar*, mais également des compositeurs étrangers, européens (Frank Martin, Hans Werner Henze, ...) et extra-européens comme le cubain Leo Brouwer ou, justement, le japonais Tōru Takemitsu.

Une écoute attentive voire même analytique de Julian Bream, au travers d'enregistrements, d'entretiens, de master classes, semble importante pour l'interprète qui souhaite se plonger dans *All in Twilight*. Car signalons en effet que Takemitsu lui-même insistera sur le lien intime existant entre son geste compositionnel et la relation qu'il entretient avec les dédicataires de ses pièces :

J'écris pour des personnes qui comprennent bien ma musique. [...] Lorsque j'écris pour une petite formation comme la musique de chambre, je reste très proche des musiciens au point d'avoir toujours en tête leur visage. J'écris pour eux comme une sorte de cadeau personnel. Je n'interviens pas dans l'interprétation de ces personnes, car ils me comprennent même mieux que moi-même.¹¹⁰

Signalons enfin que Bream a réalisé la première mondiale d'*All in Twilight* le 9 Octobre 1988 au Alice Tully Hall de New York¹¹¹ et a effectué un enregistrement en studio en 1993 sous le label EMI Classics¹¹².

2. Etude du contenu de l'œuvre

Il convient à présent de nous pencher sur l'analyse du contenu. Nous pouvons présenter ce second mouvement d'*All in Twilight* comme une pièce composée de trois parties et d'une coda ; aussi, sa forme peut être synthétisée de la manière suivante : A B A' Coda. Il nous paraît pertinent ici de ne pas présenter une analyse textuelle selon un plan thématique, mais plutôt selon un plan chronologique. Nous pourrions ainsi étudier le discours musical de Takemitsu et son évolution à la manière du promeneur qui déambulerait dans un jardin japonais, ou d'un auditeur dont les sens se promèneraient au fil de l'avancée du monde sonore de l'œuvre.

1) Une première partie A, célébration du principe de *jo-ha-kyu*

Tout d'abord, remarquons qu'il est aisé d'effectuer un premier découpage de cette partie A, ceci en trois sections {a} (mes. 1 et 2), {b} – elle-même divisé en {b1} (mes. 3 à 6) et {b2} (7 à 10) – et {c} (mes. 11 à 15).

¹¹⁰ Tōru Takemitsu, *Chosakushu*, tome III, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 306, tr. fr. dans Wataru Miyakawa, *Tōru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 36

¹¹¹ James Siddons, *Tōru Takemitsu. A bio-bibliography*. Westport, Greenwood Press, 2001, p. 32

¹¹² Julian Bream, *Nocturnal*, Emi Records Ltd., 1993

a **b1**

A ⑤ = G

ca. 68 ~ Dark

(2-3)

mf *p*

pp poco cresc.

b2

Art. Harm. α' CV

c

poco stretto C IX α''

mf *cresc.*

in tempo C I (3+2) *mf* *p* *poco mf*

poco riten.

in tempo C I (2+3) *p* C VII

The image shows a musical score for Part A, measures 1 to 15. It is divided into several sections: 'a' (measures 1-3), 'b1' (measures 4-6), 'b2' (measures 7-9), 'c' (measures 10-12), and a final section (measures 13-15). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *cresc.*, and *poco mf*. It also features performance instructions like 'ca. 68 ~ Dark', 'Art. Harm.', 'poco stretto', 'poco riten.', and 'in tempo'. Fingerings and breathings are indicated with numbers and symbols like α , α' , and α'' . The score is written in treble and bass clefs with a 3/8 time signature.

Partie A : mes. 1 à 15

- a) Section {a} : une introduction qui pose déjà les bases d'une association musicale et esthétique entre Orient et Occident

Les deux premières mesures, qui peuvent être considérées comme une courte introduction, font entendre deux accords arpégés qui se répondent comme en écho (le premier *mezzo forte* et le second *piano*). Nous pouvons ainsi d'ores et déjà noter une volonté chez Takemitsu de spatialiser le son, même au sein d'une œuvre pour soliste.

D'autre part, ces deux accords ont également pour fonction d'introduire et d'asseoir dès les premières mesures la lenteur du tempo qui va caractériser le mouvement dans sa globalité. Cette esthétique de la lenteur est d'ailleurs commentée par Ziad Kreidy en ces termes :

Takemitsu considère que, dans le *nô*, afin d'exprimer la vitesse, on utilise un mouvement lent, presque imperceptible. [...] Cette tendance, qui lui est très personnelle, est aussi une caractéristique constante de son art. Sa musique donne une impression continue de lenteur, de suspension rythmique infinie. Ainsi dans la légende de ses partitions, il exige fréquemment un tempo lent, voire une lenteur maximale.¹¹³

De plus, notons que ces accords font entendre – presque paradoxalement, d'ailleurs – une couleur de sol mineur. Pour autant, ces derniers sont en fait fondés sur un empilement de trois quarts successives dont une augmentée (mib – la), rappelant au passage le langage stylistique d'Olivier Messiaen que Takemitsu affectionnait particulièrement.

En outre, nous pouvons également remarquer que le fait que ces accords – qui donnent la couleur de ce début de mouvement – soient arpégés, n'est pas anodin. En effet, ceci peut tout à fait nous renvoyer au jeu instrumental du biwa et plus particulièrement à la technique de *kakisukashi*¹¹⁴, consistant à réaliser un arpège rapide de trois ou quatre notes, du grave vers l'aigu et incluant deux notes à l'unisson (ici, les deux notes *la* ne sont pas à l'unisson mais à l'octave). En reliant directement cette ébauche d'analyse et de geste musicologique avec un geste musicien ultérieur, nous pourrions ainsi concevoir que l'interprète souhaite, afin de renforcer ce parallélisme entre ces deux jeux instrumentaux, effectuer ces deux accords avec un seul doigt (plus précisément avec un seul ongle) de même que le joueur de biwa les jouerait avec son plectre.

b) Section {b} : Enrichissement des timbres, enrichissement des modes...
Un monde sonore déjà proche de la rupture

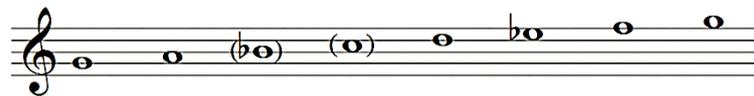
Par la suite, nous pouvons tout d'abord observer à la fois un ostinato rythmique installant, de ce fait, un certain statisme et confirmant le caractère lancinant de ce début de mouvement, mais également un extrême dénuement mélodique au regard de la nature

¹¹³ Ziad Kreidy, op. cit., p. 55

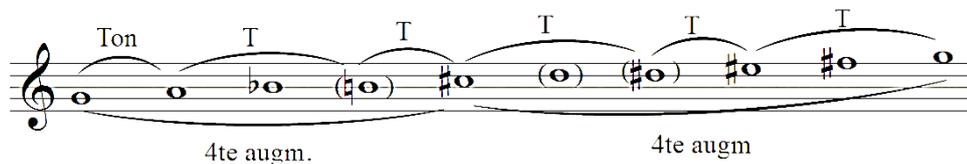
¹¹⁴ Voir <https://ccrma.stanford.edu/groups/gagaku/strings/biwa-fr.html>

du motif α (simple intervalle de tierce, ascendant puis descendant). Il est intéressant de noter, par ailleurs, que Shin-Ichi Fukuda, dans son enregistrement de la pièce sous le label Naxos, décale systématiquement les basses des aigus dans toute cette section, certainement dans le but de prolonger le caractère de l'introduction et accentuer du même coup cette ambiance lancinante.

Cependant, cette pauvreté mélodico-rythmique n'est qu'apparente, et Takemitsu va progressivement enrichir le milieu harmonique. Aussi, si la première phrase {b1} persiste dans la couleur de sol introduite dans la section {a} au travers d'un mode de sol éolien, le compositeur se sert de la seconde phrase {b2} pour varier une première fois le motif α et de l'harmoniser avec l'échelle nonatonique (ou 3^e mode à transposition limitée) défective sur sol. Cette dernière lui permet de mettre une nouvelle fois en valeur l'intervalle de triton (sol – do#) tout en faisant entendre la couleur de la gamme par ton.



Mode de sol éolien, base harmonique de {b1}



Echelle nonatonique (avec enharmonies), base harmonique de {b2}

A noter également que {b2} introduit une richesse de textures et de timbres particulièrement intéressante : le do# est d'abord exécuté par deux fois en harmonique puis en son naturel – et mettant encore davantage l'intervalle de triton en valeur. L'interprète pourra apporter un soin particulier au timbre de cette troisième apparition du do# en variant le mode d'attaque de l'ongle sur la troisième corde.

Nous pouvons remarquer d'ailleurs que cette ambiguïté modale ressentie au sein de ces premières mesures est liée au contexte musical dans lequel s'inscrit *All in Twilight*. Alain Poirier fait remarquer à ce sujet la chose suivante :

Entre modalité et dodécaphonisme, l'écriture de Takemitsu s'est progressivement inscrite dans le post-modernisme ambiant des années 80', en multipliant les ambiguïtés tonales [...]¹¹⁵

¹¹⁵ Alain Poirier, op. cit., p. 106

D'autre part, l'écriture des sections {b1} et {b2} se réfère directement à l'écriture traditionnelle de la musique *gagaku*, dont « la structure entière [...] vit de la superposition de faisceaux sonores, en un sens encadrés par les pédales de basses du *biwa* et aiguës du *sho*. »¹¹⁶. Notons d'ailleurs que l'enregistrement réalisé par Julian Bream montre la volonté de l'interprète de caractériser au maximum le timbre des quatre voix avec des attaques de cordes très distinctes. Cependant, il est intéressant de remarquer que Takemitsu cherche à brouiller l'écoute de ces quatre strates mélodiques en réalisant un port de voix (grâce au glissando mes. 6) entre alto et soprano.

En somme, Takemitsu semble asseoir une dynamique de la lenteur et du statisme tant mélodique que rythmique dans un premier temps, mais brise rapidement ce dénuement apparent par le biais de ports de voix introduisant des fausses relations à l'écoute et des enrichissements de modes et des textures.

c) Section {c} : une plongée rapide vers le chaos

Si les phrases {b1} et {b2} maintenaient encore une certaine stabilité, elles le devaient quasi-exclusivement à l'invariabilité de leur rythmique. Or c'est au cœur de la troisième section {c} que cette stabilité et ce statisme ambiant s'écroule à grande vitesse.

Cette instabilité se manifeste premièrement à travers une première irrégularité de carrure. En effet, l'élément {a} était composé de 2 mesures, {b} de 2 fois 4 mesures, alors que {c}, quant à lui, peut être divisé en 3 plus 2 mesures. Cette irrégularité transparait également dans la rythmique, elle-même mouvante : premièrement un 5/8 décomposé en 3+2, enchaîné à une mesure de 6/8, puis à nouveau un 5/8 durant deux mesures. Il est à noter que cette variabilité de la rythmique va de pair avec la fluctuation du tempo souhaitée par Takemitsu qui incite l'interprète à presser subitement le mouvement (mes. 11 à 13 : *poco stretto*), avant d'opérer un ralentissement soudain (mes. 14 : *in tempo*) puis progressif (mes. 15 : *poco ritenuto*).

D'autre part, cette plongée dans le chaos est provoquée aussi par l'évolution de l'harmonie, de plus en plus anarchique : Takemitsu introduit pour la première fois un

¹¹⁶ Luciana Galliano, *L'usage du matériau et des concepts de la musique gagaku dans l'œuvre de Yoritsuné Matsudaira*, dans « Intemporel. Bulletin de la société nationale de musique », n°19 (Avril-Juin 1996), tr. fr. Bernard Desgraupes, consultable via : <http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR18GAL.html>

accord classé de 7^e d'espèce majeure (mes. 11) pour aboutir finalement à deux accords-agrégats non classés et très dissonants pour clore cette partie A (mes. 14-15). De même, remarquons qu'une ultime variation du motif α (mes. 11 à 13) fait entendre une couleur nette de gamme par ton (la – si – do# – ré# – fa) ; pour autant, le milieu harmonique est tellement enrichi de notes étrangères qu'il est impossible de parler véritablement de mode qui caractériserait ce passage. Ce « manque de rigueur »¹¹⁷ au niveau de l'utilisation des modes à transposition limitée est d'ailleurs décelable dans l'ensemble de l'œuvre de Takemitsu. Ce sont, par conséquent, davantage des couleurs d'échelles et des modes défectifs que nous pouvons observer la plupart du temps dans cette pièce.

d) Synthèse

Nous pouvons, au terme de cette première partie d'analyse, mettre en évidence une caractérisation de la partie A. Tout d'abord, notons que la confrontation, ou plutôt la coprésence, d'ailleurs, entre Orient et Occident est omniprésente, que ce soit aussi bien dans l'esthétique contemplative opérée par le tempo lent et le rythme lancinant, le mode de jeu proche du biwa dans l'introduction, que dans les nombreux empilements de quarts et l'utilisation récurrente (bien que non systématique) de modes à transposition limitée (ou, tout du moins, leurs « couleurs »).

Ajoutons à cela que la partie A semble être organisée autour du principe d'écriture traditionnel dans la musique japonaise du *jo-ha-kyu*, petite forme tripartite signifiant littéralement « introduction – briser – se presser ».¹¹⁸ Et pour cause, remarquons que cette première partie débute par une introduction lente, non mesurée sur le plan syntagmatique, puis fait entendre un thème qui se brise peu à peu de lui-même par son enrichissement continu et semble avancer indubitablement vers le chaos, tant au niveau de l'harmonie (mode éolien, puis échelle nonatonique pour aboutir à un milieu de plus en plus chromatique jusqu'à aboutir aux accords-agrégats mesures 14-15), qu'au niveau de la forme (les carrures deviennent progressivement irrégulières). Ajoutons qu'il en va de même au niveau purement mélodique, à travers la variation du motif α , d'abord caractérisé par un intervalle de tierce (mes. 3-4), puis de quinte (α' mes. 7-8) et enfin de sixte (α'' mes. 12) avant de se resserrer à nouveau et aboutir à un unisson

¹¹⁷ Wataru Miyakawa, op. cit., p. 82

¹¹⁸ Wataru Miyakawa, op. cit., p. 211

(mes. 14). Enfin, la fluctuation du tempo notée par Takemitsu incite l'interprète à se presser au sens littéral (*poco stretto*) avant le ralentissement et le *decrecendo* terminal.

Signalons également que ce chaos conduit au silence à la fin de la mesure 15. Aussi, l'interprète pourra vouloir mettre en relief cette fin de partie et cette avancée chaotique en effectuant une respiration (non notée par le compositeur) entre les mesures 15 et 16.

2) La seconde partie B, ou l'envers de A

La partie B, quant à elle, peut être découpée en deux sections {a'} (mes. 16 à 27) et {b'} (mes. 28 à 35). Cependant, il semble à la fois plus aisé et plus pertinent de ne pas opérer le même découpage au sein de notre analyse textuelle et de traiter ces deux sections conjointement.

Pour commencer, notons que {a'} commence avec un enrichissement de la tête de {b} et débouche sur l'apparition d'un second motif mélodique que nous nommerons β . Ce dernier, apparenté d'ailleurs au motif α , est construit sur la cellule rythmique « quart de soupir – cinq doubles croches » et est systématiquement placé sur le temps faible de la mesure à 3+2, accentuant encore davantage la sensation d'instabilité rythmique déjà amorcée dans la section {c} et pleinement assumée dès l'entame de cette seconde partie à travers les accents répétés à la mélodie, tantôt sur la dernière croche de la mesure, tantôt sur la partie faible du premier temps (mes. 16 et 21).

D'autre part, cette instabilité mélodico-rythmique peut également être mise en évidence au regard de l'évolution du motif β , lequel est varié à quatre reprises dans la section {a}, trois reprises dans la section {b}, et dont les résurgences se rapprochent progressivement jusqu'à être traitées en tuilage (la première fois mes. 26, la seconde mes. 34). De surcroît, nous pouvons observer que ce motif est transposé à différentes hauteurs et fait entendre la couleur de divers modes à transposition limitée. Néanmoins, il s'agit pour la plupart du temps soit de modes défectifs soit d'échelles non répertoriées tendant vers un quasi-total chromatique, illustrant l'enrichissement progressif du milieu harmonique qui atteint son paroxysme dans la section {e}.

Première apparition du motif β mes. 16-17

in tempo

Echelle nonatonique sur sol

1^{ère} variation du motif β mes. 20-21

Sixième mode à transposition limitée sur Sib

2^{nde} variation du motif β mes. 23-24

Echelle non répertoriée de 10 notes tendant vers un quasi-total chromatique

3^e, 4^e, 7^e et 8^e variations du motif β mes. 26 et 34

Echelle octotonique sur do#

6^e variation du motif β mes. 32-33

Echelle nonatonique sur sib

Il importe également de remarquer que si la section {a'} est caractérisée par des accents instables à la partie supérieure (mes. 16 et 21) et des glissandos exagérés (mes. 17 et 21), la section {b'}, quant à elle, est caractérisée par des appoggiatures exagérées et frappées à la main gauche — renvoyant une nouvelle fois au jeu instrumental du biwa —, ainsi que par une recrudescence de notations exigeant de l'interprète de constantes variations de modes de jeux. De la même manière, les variations du motif β , auparavant à la voix supérieure, se font, dans la seconde section, à l'octave inférieure et à la voix de basse.

Enfin, la partie B s'achève par un glissando de do# à ré posant à la fois un problème de notation et d'interprétation : en effet, l'instrumentiste doit-il glisser son doigt d'une case à l'autre comme le sous-entend le jeu instrumental guitaristique, ne faisant entendre que deux notes aux hauteurs bien distinctes, ou réaliser plutôt un « bend »¹¹⁹, quasi-inexistant dans le répertoire de guitare classique, ce afin de faire entendre l'ensemble des micro-intervalles qui séparent le do# du ré ? Nous pouvons néanmoins considérer que cette deuxième solution semble être la plus pertinente, car elle rappellerait une fois encore le jeu instrumental du biwa.

¹¹⁹ Le bend est « [L'] action de tirer une corde verticalement pour élever sensiblement la hauteur de la note jouée. On la symbolise [souvent] par une flèche en précisant parfois 1/2 (monter d'un demi-ton). » Voir <http://www.cnpmusic.com/plus/lexiqueB.php>

in tempo *poco riten.* **B** **a** **β**

CI (3+2) *mf* *p* *poco mf* *p* *mf* *f*

mf *p* α_2 *mf* *p* *f*

C VIII *mf* C IV *p* *mf* *poco riten.* *p* *mf* *p*

b

p *poco f* *mf* *p* *f*

Pont. *mf* Nat. *f* C VI *mf* *poco mf* C VI *f* *mf*

α_2'

C VI *p* *mf* **Partie B : mes. 16 à 35** (2+3) *mf* *p*

3) A' : Un nouvel éclairage

Survient par la suite une réapparition de la partie A que nous nommons A' ; aucune modification n'est notée sur la partition ; cependant, comme nous avons déjà pu l'affirmer dans la partie 3.1.2.c, l'interprète ne doit pas considérer cette partie comme une répétition de A, mais plutôt comme un nouvel éclairage, à la manière du jardin japonais. Takemitsu lui-même avouera, concernant la structure de certaines œuvres, s'inspirer « des jardins japonais conçus dans le style de la promenade circulaire : on suit un sentier, s'arrêtant çà et là pour contempler, et on finit par se retrouver à son point de départ ; pourtant, ce n'est plus le même point de départ. »¹²⁰

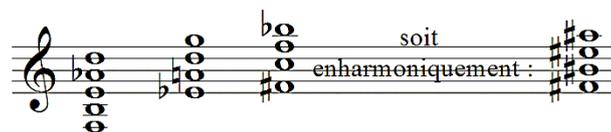
4) Coda : du côté de chez Berg

The image displays a musical score for a Coda section, annotated with various performance instructions and highlighted areas. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'in tempo' and 'poco riten.'. The dynamics range from *mf* to *pp*. The score includes several annotations: 'C I', 'C VI', 'Art. Harm.', 'Pont. Snap', 'Nat.', and 'as echo'. The score is divided into several measures, with some measures highlighted in colored boxes: a red box labeled 'a', a purple box labeled 'b', and a green box labeled 'c'. The score also includes a blue box labeled 'Coda' at the beginning of the section. The annotations and highlights suggest specific interpretive gestures and phrasing for the performer.

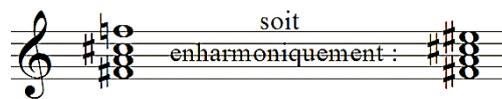
¹²⁰ Alain Poirier, op. cit., p. 79

En guise de clôture, une coda pouvant être décomposée en trois sections {a''} (mes. 36 à 39), {b''} (mes. 40 à 47) et {c''} (mes. 48-49) ramène ce mouvement dans son caractère sombre initial.

Celle-ci débute par des formules d'arpège successives et il semble important de remarquer que pour la première fois dans cette pièce et ceci à un moment stratégique, Takemitsu utilise les 12 sons chromatiques (mes. 36 à 39). L'enrichissement harmonique aboutit enfin et va de pair avec une grande richesse de timbres et d'effets (harmoniques, sons naturels, accents, « snap ») : le chemin arrive-t-il pour autant à sa fin ? Non, car une série d'accords arpégés en écho caractérisent la seconde section {b} et rappellent l'introduction de la partie A. Notons que ces accords sont formés une nouvelle fois d'empilements de quarts successives renversées, mettant également en valeur l'intervalle de triton, omniprésent (fa – si, lab – ré, mib – la, fa# – do) :



Enfin, le dernier accord de 7^e majeure et tierce mineure (mes. 48), en suspens, pourrait évoquer, après le total chromatique de la section {a}, le langage d'Alban Berg et la fin du 1^{er} mouvement de son *Concerto pour violon* « *A la mémoire d'un ange* », à moins qu'il s'agisse d'une stratégie d'écriture pour évoquer le crépuscule promis par le titre de l'œuvre ?



Alban Berg, *Concerto pour violon*, (réduction pour piano et violon) 1^{er} mouvement, mes. 253-257

3. Synthèse

Geste musicologique et geste musicien sont intimement liés et l'un nourrit indubitablement l'autre, c'est ce que nos deux premiers axes de rédaction ont cherché à démontrer de manière théorique. Dans cette troisième partie, nous avons tenté de vérifier cette idée à travers le cas particulier du 2nd mouvement d'*All in Twilight* de Tōru Takemitsu.

Ainsi, nous pouvons à présent affirmer que l'analyse du contenu et des contours nourrissent l'interprète qui souhaite se plonger dans l'étude de cette œuvre du compositeur japonais. Grâce à celle-ci, le musicien donne un sens réel à son travail digital et rend consciente l'œuvre musicale de manière imagée : les appoggiatures frappées à la main gauche dans la partie B trouvent une résonance dans les pièces pour biwa qu'il aura écoutées, de même que son ongle de l'index, dans les accords arpégés de l'introduction et de la coda devient, dans son esprit, semblable à un plectre. Les enregistrements – ou les concerts – de musique gagaku auxquels l'instrumentiste se sera confronté le motiveront pour analyser l'écriture « en strates » de la partie A de manière pertinente, tout comme l'écoute du disque de Julian Bream lui proposera comme solution de caractériser au maximum ses attaques d'ongles pour différencier les voix mélodiques. Là où l'interprète qui n'aura pas analysé la pièce ne verra qu'un simple empilement de quartes, l'« exécutant herméneute » verra quant à lui l'influence de Messiaen chez Takemitsu ; là où le musicien non averti ne verra qu'un simple accord de fin suspensif, le « musicien chercheur » verra pour sa part la référence à Alban Berg que Takemitsu a étudié dans sa jeunesse. La musique qu'il proposera à son auditoire ne sera pas une parodie de musique traditionnelle japonaise, elle ne sera pas non plus une musique à proprement parler occidentale, mais cherchera plutôt à être le fruit d'une diversité d'influences musicales, assimilées et réutilisées par son compositeur.

Conclusion

A travers l'élaboration de ce mémoire, nous avons cherché à démontrer en quoi le geste de l'interprète pouvait être qualifié de « multidimensionnel ». Par ce terme, nous entendons que le travail que doit effectuer le musicien en amont de la performance artistique possède de multiples facettes. Comme nous avons déjà pu le dire en introduction, nous souhaitons, au terme des deux années de Master, embrasser du mieux que possible l'ensemble des dimensions du geste chez l'interprète. Par conséquent, si dans ce premier volet il s'agissait de présenter deux premières catégories que nous avons choisi de nommer *geste musicien* et *geste musicologique*, nous désirons finaliser nos recherches en présentant, dans notre futur mémoire de Master 2, une troisième et ultime catégorie, à savoir le *geste esthétique*.

Afin d'alimenter notre réflexion et donner une réelle consistance à notre travail de recherche, nous avons appuyé notre propos sur un certain nombre d'écrits musicologiques et philosophiques ; ainsi, Sartre, Leibowitz ou encore Boulez ont constitué des apports considérables dans notre démarche. Une partie de notre travail a donc consisté en une recontextualisation de certaines idées empruntées à ces théoriciens et à les appliquer à notre sujet précis dans le but de suivre une véritable ligne directrice. Nous avons tout d'abord emprunté à Rudolf Laban et à Philippe Guisgand la notion d'état de corps, fondamentale dans le but de présenter une définition du jeu instrumental la plus exhaustive possible, et ayant la capacité de lier le geste purement technique, digital, à l'intellect et à l'intentionnalité de l'interprète. A André Souris, nous avons emprunté l'idée d'un *donner-à-entendre*, à Sartre puis à Leibowitz le concept de conscience imageante, puis nous nous sommes penchés sur la notion d'analyse structurelle chère à Paul Ricœur et sur l'analyse créatrice prônée par Pierre Boulez.

Nous l'avons vu, les progrès effectués par la musicologie – et l'ensemble des disciplines qui la constituent – tout comme l'évolution du contexte socioculturel dans lequel baigne toute création artistique et musicale, engendrent durant la seconde moitié du XX^e siècle un changement capital concernant le statut de l'interprète moderne, qui devient, motivé par un rapprochement nécessaire avec les compositeurs et les

musicologues, un véritable « praticien-chercheur » ou un « exécutant herméneute ». En effet, ce dernier se doit – davantage par souci de conscience musicale et intellectuelle que par souci d’authenticité, d’ailleurs – de faire preuve de pragmatisme et d’effectuer de véritables recherches afin de saisir et d’assimiler l’*expérience* dont regorgent les différentes states de signification associées au contenu et aux contours de l’œuvre musicale. La connaissance à la fois pratique (ou physique) et théorique (ou analytique) que l’interprète acquiert de l’œuvre oriente ainsi sa conscience imageante et se manifeste à travers l’idée d’un *donner-à-entendre* et d’un *donner-à-voir*. Si l’auditeur ne reçoit pas le monde sonore qui lui est adressé par l’interprète tel un message monosémique, mais qui demande au contraire d’être réinterprété en fonction de sa propre expérience culturelle et musicale, le musicien communique néanmoins une œuvre chargée de sens et qui « fait appel », car comme l’écrit Daniel Sibony, l’événement artistique « est la rencontre d’un réel qui se donne à lire, qui nous *lie* aussi, qui fait appel ». ¹²¹

Ce mémoire a également été l’occasion de réfléchir sur la notion de transcription musicale. Il s’agissait ainsi de définir les enjeux de cet acte relevant du geste musicologique et présenté à terme par l’interprète au sein de son geste musicien lors de la performance musicale adressée à son auditoire. Cet acte a pour but d’une part d’enrichir un nouveau répertoire instrumental et, d’autre part, de proposer un nouvel éclairage de l’œuvre à la lumière d’un jeu instrumental et d’un rendu acoustique différents, et qui modifient de ce fait – de façon assez paradoxale, d’ailleurs – les paramètres sonores de l’œuvre tout en sauvegardant (du moins pour une partie) l’imaginaire qu’elle suscite. Afin d’illustrer notre propos, référons-nous au critique musical français Bernard Gavoty, qui écrit à la sortie d’un concert donné par Andres Segovia ¹²² :

Parmi tant de soirs à écouter Segovia, il en est un dont je conserve le souvenir, vivant à jamais. Ce soir-là, le programme portait un titre qui fit sursauter les violonistes : *Chaconne* de Bach. O rage, ô horreur, la *Chaconne* pour violon seul, la *Chaconne* sacrée, on allait l’entendre – que dis-je, la subir – profanée par un guitariste ! [...] [I] est fort possible que Bach ait écrit sa *Chaconne* d’abord pour le luth, avant de la transcrire pour le violon. N’importe, les spécialistes assistèrent sans joie au prétendu massacre. Nous y primes, quant à nous, un plaisir sans

¹²¹ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p.61

¹²² Nous pouvons supposer, selon toute vraisemblance, qu’il s’agit de son concert donné à Paris le 4 juin 1935.

mélange. Quel soulagement d'entendre – enfin – des arpèges coulants et naturels [...] A la place des doubles cordes, toujours un peu chancelantes, [...] on nous servait des accords bien clairs, étagés sur des plans sonores bien distincts, une polyphonie où chacune des voix avait son individualité.¹²³

Nous percevons bien à travers les propos de l'auteur que la transcription musicale permet ici à l'auditeur d'entendre des éléments musicaux qu'il ne percevrait pas de la même manière dans l'œuvre originale : ici, l'intervention d'un autre jeu instrumental, en l'occurrence celui de la guitare classique, met davantage en relief le *princeps* originel du compositeur et, par voie de conséquence, l'idée musicale que ce dernier cherchait à coucher sur le papier.

Enfin, si les deux premiers axes de rédaction de ce mémoire ont eu pour but de présenter de manière théorique les deux premières dimensions de la gestique de l'interprète, les notions qui y ont été exposées ont trouvé leur valeur opératoire dans un travail précis au sein du troisième axe, consacré à l'analyse du second mouvement d'*All in Twilight – Four Pieces for guitar* de Tōru Takemitsu.

L'étude comportementale de l'interprète moderne nous apparaît fondamentale pour appréhender la question de l'œuvre musicale et sa transmission. Notre travail s'est donné ainsi pour but de définir l'interprète non comme un simple exécutant mais comme un être humain avant tout, qui se confronte à des problématiques d'ordre physique, technique, esthétique, psychologique, auxquelles il doit répondre afin de réaliser l'ensemble des potentiels de l'œuvre. Le musicien synthétise en ce sens des attentes multiples : celles du compositeur, de l'œuvre, de l'auditeur, mais également les siennes, à travers l'expression de sa *présence musicale*. Plus encore, l'élaboration de ce mémoire aura eu le mérite de nourrir notre désir de continuer nos recherches et constituera une base afin d'étudier une troisième dimension du geste en faisant intervenir la discipline esthétique. C'est en ce sens que nous pourrions « sortir de la solitude de l'expérience individuelle » et répondre « aux attentes croissantes d'interprétation, d'élucidation et de sens »¹²⁴.

¹²³ Bernard Gavoty, *Vingt grands interprètes*, Lausanne, Editions Rencontre, 1966, pp.114-115

¹²⁴ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Folio Essais, 1997 rééd. 2001, p.431

Références bibliographiques

Ouvrages généraux

AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Paris, Rivages, 2002

BARRICO Alessandro, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, tr. fr. Françoise Brun, Paris, Folio, 2004, rééd. 2006

COCTEAU Jean, *Portraits souvenirs*, Paris, Grasset, 1935, rééd. 2003

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994

NETTER Frank H., *Atlas d'anatomie humaine*, 4^e édition, Tr. Fr. Pierre Kamina, Paris, Masson, 2009

RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1998

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940

WALLON Henri, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1942, rééd. 1970

Ouvrages musicologiques

- ADORNO Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, Contrechamps, 1994
- BERLIOZ Hector, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris, Henry Lemoine, 1843, réed. 1993
- BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgeois, 1989
- BOULEZ Pierre, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986
- BRELET Gisèle, *L'interprétation créatrice : l'exécution et l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951
- BUSONI Ferruccio, « Valore della trascrizione », dans *Lo sguardo lieto*, Editions Fedele d'Amico, Milan, 1957
- CARDOSO Jorge, *Science et méthode de la technique guitaristique*, Les Editions et Productions Australes, 1981
- CARLEVARO Abel, *Cuaderno n°2*, Buenos Aires, Barry Editorial, 2005
- CARLEVARO Abel, *Cuaderno n°3*, Buenos Aires, Barry Editorial, 2008
- DUFOUR Eric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2005
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965
- ESCAL Françoise, *Espaces sociaux. Espaces musicaux.*, Paris, Payot, 1979
- ESCLAPEZ Christine, *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007
- GAVOTY Bernard, *Vingt grands interprètes*, Lausanne, Editions Rencontre, 1966
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 1984
- HEIDEGGER Martin, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, tr. fr. André Préau, Paris, Gallimard, 1958

- HESKEL Harry, *Les voix d'un renouveau*, Villeneuve-D'ascq, Actes sud, 2013
- IMBERTY Michel, « Introduction : du geste temporel au sens », dans *Temps, geste et musicalité*, dir. M. Imberty et M. Gratier, Paris, L'Harmattan, 2013
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Folios Essais, 1997 rééd. 2001
- KREIDY Ziad, *Tōru Takemitsu. A l'écoute de l'inaudible.*, Paris, L'Harmattan, 2013
- KOGLER Suzanne et OLIVE Jean-Paul, « Introduction » dans *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013
- LEIBOWITZ René, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1986
- MITERAN Alain, *Histoire de la guitare*, Orthez, Zurfluh, 2007
- MIYAKAWA Wataru Miyakawa, *Toru Takemitsu. Situation, héritage, culture.*, Paris, L'Harmattan, 2013
- MOLINO Jean, *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud, 2009
- MOYANO Daniel, « Prologue » dans Jorge Cardoso, *Science et méthode de la technique guitaristique*, Les Editions et Productions Australes, 1981
- MOYSAN Bruno, *Liszt*, Paris, Editions Gisserot, 1999
- NICOLAS François, « L'analyse musicale du concert : quelles catégories ? », dans *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2012
- PHILIPPOT Michel, « Arrangement », dans *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009
- PILON Jacqueline, « Interprétation », dans *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009
- PISTONE Danièle, « Musicologie », in *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009
- POIRIER Alain, *Tōru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1996
- SIDDONS James, *Tōru Takemitsu. A bio-bibliography*. Westport, Greenwood Press, 2001

TAKEMITSU Tōru Takemitsu, *Chosakushu* [Textes choisis], Tokyo, Shinchosha, 2000

TAKEMITSU Tōru, *Confronting silence. Selected Writings*. Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995

TAKEMITSU Tōru, « Musiques en créations », dans *Festival d'Automne*, Paris, Contrechamps, 1989

Revue

BREAM Julian, « How to write for the Guitar », *Score magazine*, Numéro 19, Londres, Mars 1957

CALBRIS Geneviève, « Geste et parole », dans *Langue française*, vol. 68, n° 1, Paris, Armand Colin, 1985

DELALANDE François, « Le geste, outil d'analyse. Quelques enseignements de recherche sur la gestique de Glenn Gould », in *Analyse musicale n°10. Geste et musique*, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 1988

MESNAGE Marcel, « Sur la modélisation des partitions musicales », *Analyse musicale n°22*, 1991

MEEUS Nicolas, « Apologie de la partition », *Analyse musicale n°24*, 1991

Travaux universitaires

SARGENT Gabriel, *Estimation de la structure des morceaux de musique par analyse multicritère et contrainte de régularité*, Thèse de doctorat en Informatique et systèmes aléatoires (mention traitement du signal), sous la direction de Frédéric Bimbot, Rennes, Université de Rennes 1, 2013

VINOLO Jonathan Vinolo, *La transcription : un acte volontairement musical*, Mémoire de Formation à l'enseignement spécialisé de la musique (Diplôme d'Etat, spécialité saxophone), sous la direction de Gildas Harnois, Nantes, CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire, 2010

Sites Internet

ANONYME, *Jeu instrumental*, [<http://www.medecine-des-arts.com/+-Jeu-instrumental-+.html>], consulté le 15 janvier 2014

ANONYME, *Sens du trajet des messages nerveux*, http://www.vandongenlagny.ac-creteil.fr/spip/IMG/pdf/Diaporama_Chapitre_2-2.pdf, consulté le 15 janvier 2014

BIANCO Gabriel, *Gabriel Bianco, Des Mots de Minuit*, vidéo via [<https://www.youtube.com/watch?v=O6aArfGfQgI>], mise en ligne le 12 mars 2013, consultée le 15 décembre 2013

BIANCO Gabriel, *Introduction & Caprice, Giulio Regondi - Gabriel Bianco, guitare*, vidéo via [https://www.youtube.com/watch?v=VD0g_cfyJlk], mise en ligne le 21 mai 2012, consultée le 30 mai 2014

BOUTILLIER Bertrand et OUTREQUIN Gérard, *Anatomie*, [<http://www.anatomie-humaine.com/Introduction.html>], consulté le 17 janvier 2014

CASTANET Pierre-Albert, « Le bruit, le son, la musique », dans *L'écoute* (Rencontre professionnelle du 23 janvier 2008 à Vandœuvre-lès-Nancy, p. 16, document téléchargeable via [http://www.onda.fr/_fichiers/documents/fichiers/fichier_34_fr.pdf], consulté le 30 mai 2014

CCRMA, *L'orchestration et le gagaku*, [<https://ccrma.stanford.edu/groups/gagaku/strings/biwa-fr.html>], mis en ligne en août 2013, consulté le 22 juin 2014

CDMC, *La relation compositeur/interprète par Ivan Fedele, Mario Caroli*, écoute de l'entretien enregistré en 2010 via : [<http://www.cdmc.asso.fr/fr/content/la-relation-compositeurinterprete-par-ivan-fedele-mario-caroli>], consulté le 3 juin 2014

CHRISTEN Blaise, *Liszt et la transcription* (2009), p. 2, document téléchargeable via [<http://musique.barmin.ch/textes/Liszt.pdf>], consulté le 23 juin 2014

CNPM, *Lexique*, [<http://www.cnpmusic.com/plus/lexiqueB.php>], consulté le 28 août 2014

COADOU François, *La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt*, [http://www.musicologie.org/publirem/coadou_02f.html], mis en ligne en 2004, consulté le 17 janvier 2014

DE LUCIA Paco, *Paco de Lucía Concierto Aranjuez – Adagio*, vidéo via [<https://www.youtube.com/watch?v=e9RS4biqyAc>], mise en ligne le 24 juillet 2011, consultée le 12 juillet 2014

DU BELLAY Joachim, *La défense, et illustration de la langue françoise*, Chapitre VI, Imprimé à Paris, 1549, texte original consultable via [http://www.bvh.univ-tours.fr/Epistemon/B751131015_X1888.pdf], p. 13, consulté le 25 juin 2014

FRANCE INTER, *La transcription, c'est l'œuvre originale mais en moins bien*, émission radiophonique en libre écoute via [<http://www.franceinter.fr/emission-c-est-du-classique-mais-c-est-pas-grave-la-transcription-c-est-l-oeuvre-originale-mais-en-m>], mise en ligne le 17 septembre 2011, consultée le 21 décembre 2013

GALLIANO Luciana, *L'usage du matériau et des concepts de la musique gagaku dans l'œuvre de Yoritsuné Matsudaira*, dans « Intemporel. Bulletin de la société nationale de musique », n°19 (Avril-Juin 1996), tr. fr. Bernard Desgraupes, consultable via [<http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR18GAL.html>], consulté le 21 juillet 2014

GOULD Glenn, *Glenn Gould-J.S. Bach-The Art of Fugue (HD)*, vidéo via [<http://www.youtube.com/watch?v=4uX-5HOx2Wc>], mise en ligne le 22 juin 2011, consultée le 14 mai 2014

GUISGAND Philippe, *A propos de la notion d'état de corps*, p.3, document téléchargeable via [http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/Etat%20de%20corps_Tag%20Cloud.pdf], consulté le 21 février 2014

GUISGAND Philippe, *Pollock ou les états de corps du peintre*, p.7, document téléchargeable via [<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>], consulté le 21 février 2014

HARVARD DE LA MONTAGNE Joachim, *Interprétation* (1990), [<http://www.musimem.com/interpretation.htm>], consulté le 25 mars 2014

INRP, *Image, une notion à revisiter*,
[<http://www.inrp.fr/Tecne/histimage/SoTeintro.htm>], consulté le 12 juillet 2014

LARTIGAU Cécile, *Compte rendu journée avec Bernard Sève. Mercredi 27 Mars 2013*, p. 3, document téléchargeable via
[http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Voir-et-Entendre/pdf/CR-Cecile_Lartigau.pdf], consulté le 2 juin 2014

LE LABORATOIRE DU GESTE (collectif), *Le geste comme médialité*,
[<http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article3>], consulté le 15 janvier 2014

LOIZON Denis, « Recherche et formation », *Deltand Muriel (2012) Musique de soi. Du sensible de soi au musicien révélé... vers un renouveau des formes de biographisation*, Université de Bourgogne, [<http://rechercheformation.revues.org/1999>]
mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 17 mars 2014

MARTIAL, *Causes et conséquences de la plasticité du cortex cérébral moteur*
http://martial.svt.free.fr/index_fichiers/cours-chap15-TS.pdf, consulté le 15 janvier 2014

PHILIPPOT Michel Philippot, *Arrangement, musique*, [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/arrangement-musique/>], consulté le 21 décembre 2013

ROMERO Pepe, © *Concerto de Aranjuez (1939) - Joaquín Rodrigo - DRSO - Pepe Romero - Rafael Frühbeck de Burgos*, vidéo via
[<https://www.youtube.com/watch?v=ye-FvKCZp3s>], mise en ligne le 1^{er} juillet 2013,
consultée le 12 juillet 2014

Références partitographiques

BERG, Alban, *Concerto pour violon* (arr. piano et violon), Vienne, Universal Edition, 1938

BROUWER Leo, « Sonata in D major L. 162 / K. 178 », dans *D. Scarlatti. 12 Sonatas transcribed for guitar*. Tokyo, Gendai guitar, 1983

CARLEVARO Abel, *Cuaderno n°2*, Buenos Aires, Barry Editorial, 2005

DYENS Roland, *Lulla by Melissa*, Paris, Henri Lemoine, 2005

GIULIANI Claudio, « Sonata K 178 L 162 in D major », dans *Domenico Scarlatti. 82 Sonate*, vol. 1, Roma, Berben

MOMPOU, Federico, *Suite compostelana*, Paris, Editions Salabert, 1964

MOMPOU, Federico, *Suite compostelana*, Rome, Berben, 1964

REGONDI Giulio, *Introduction et Caprice op. 23*, Londres, Boosey & Company, 1925

RUSSELL David, « Sonate K 178 L 162 », dans *Domenico Scarlatti. Six sonatas*, Saint-Nicolas, Doberman

SOR Fernando, *Introduction et Variations sur un Thème de Mozart*, Leipzig, C.F. Peters, 1924

TAKEMITSU Tōru, *All in Twilight – Four Pieces for guitar*, Tokyo, Schott, 1989

TARREGA Francisco, *Recuerdos de la Alhambra*, New York, Karl Sheit, 2009

Références discographiques

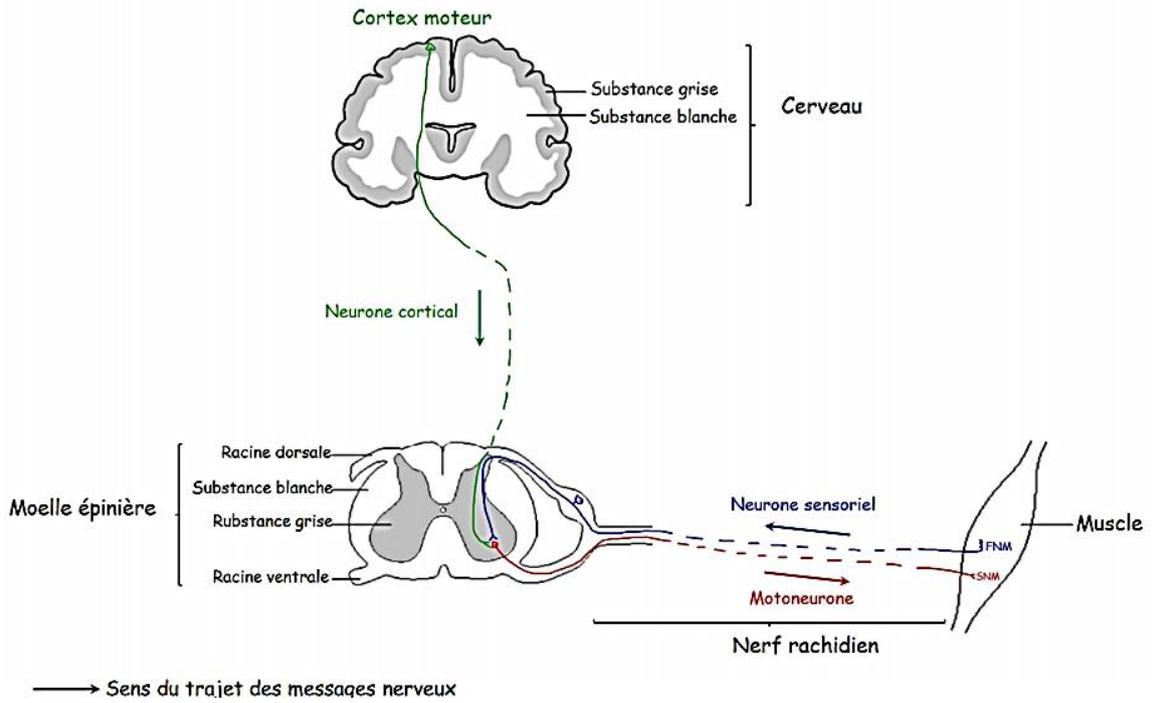
BREAM Julian, *Nocturnal*, EMI Records Ltd., 1993

FUKUDA Shin-Ichi, Naxos, 2014

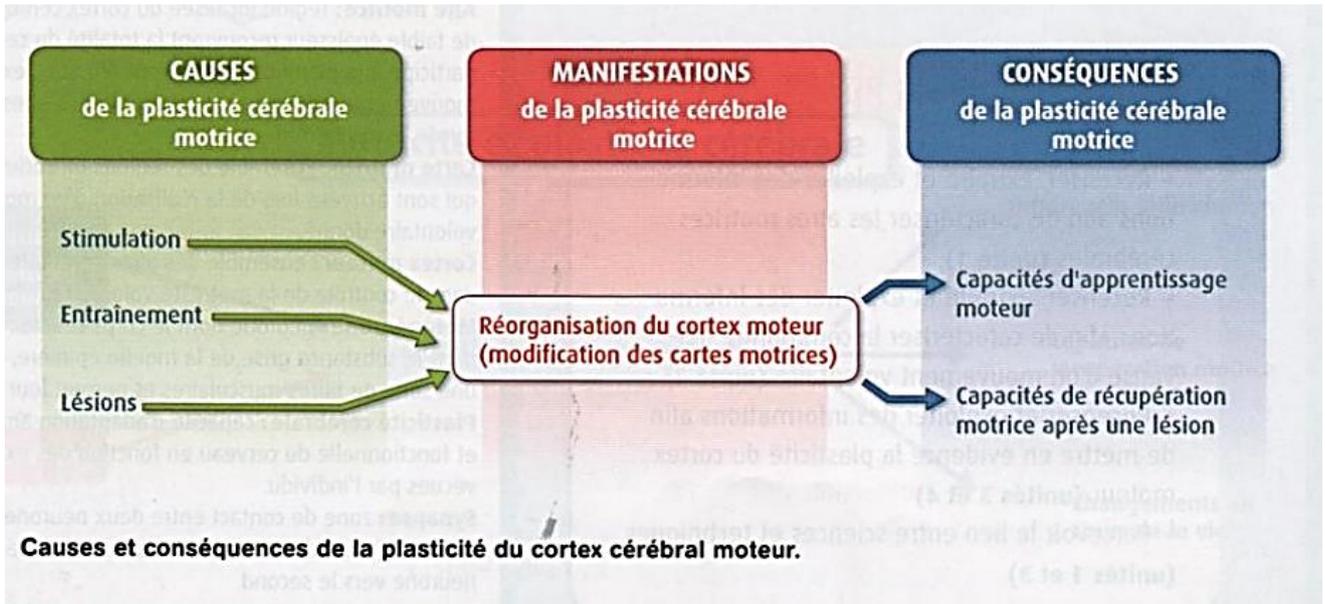
Tables des annexes

Annexe n°1 : Trajet des messages nerveux dans la commande des muscles	p.
Annexe n°2 : Causes et conséquences de la plasticité du cortex cérébral moteur	p.
Annexe n°3 : La commande volontaire du mouvement – Motricité et plasticité cérébrale	p.
Annexe n°4 : Insertions des muscles de l'avant-bras (vue antérieure)	p.
Annexe n°5 : Insertions des muscles de l'avant-bras (vue postérieure)	p.
Annexe n°6 : Muscles principaux requis par le jeu guitaristique – côté du manche	p.
Annexe n°7 : Muscles principaux requis par le jeu guitaristique – côté caisse de résonance	p.
Annexe n°8 : Lexique des signes solfégiques non conventionnels utilisés par Roland Dyens dans son Lulla by Melissa	p.
Annexe n°9 : Entretien avec Alain Romagnoli, compositeur, arrangeur et professeur de guitare classique au C.N.R.R. Toulon-Provence-Méditerranée (réalisé le 2 Novembre 2013 à Toulon)	p.
Annexe n°10 : <i>Sonate en ré majeur</i> K. 178, Domenico Scarlatti (transcription personnelle pour guitare solo)	p.
Annexe n°11 : <i>All in Twilight</i> , 2 nd mouvement « Dark », Tōru Takemitsu (partition originale : Tokyo, Schott, 1989)	p.

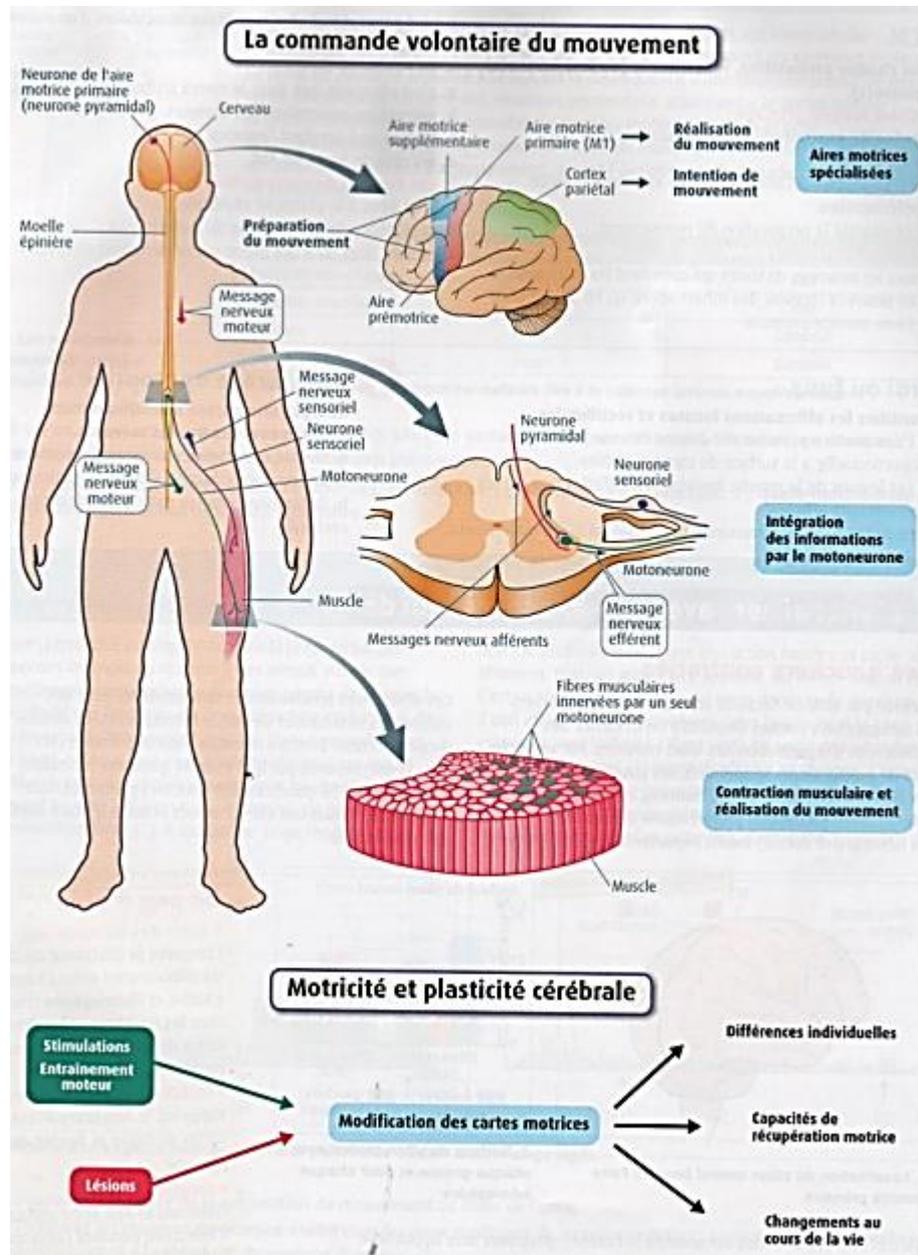
Annexe n°1 : Trajet des messages nerveux dans la commande des muscles¹²⁵



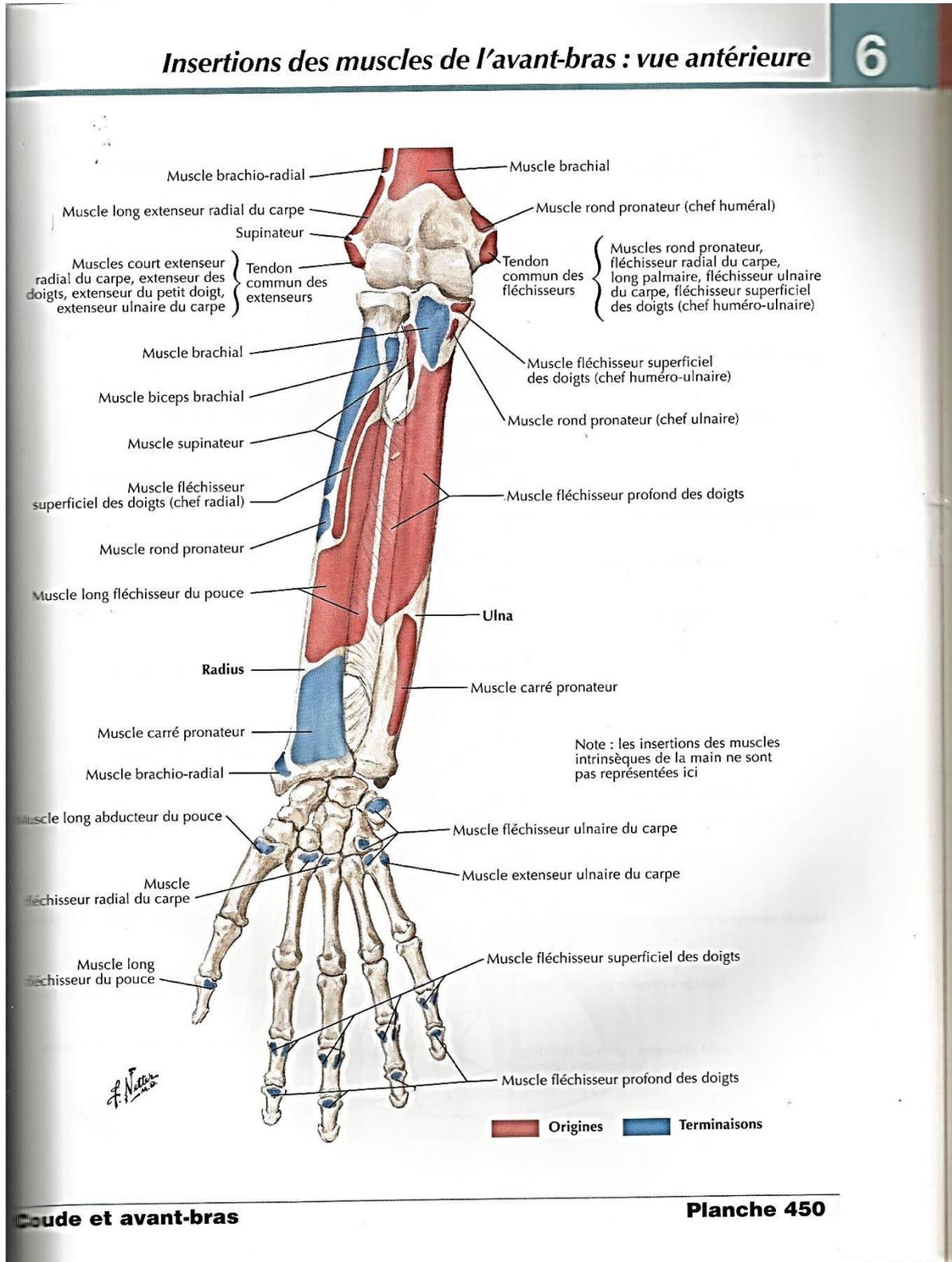
¹²⁵ Schéma consultable via : http://www.vandongenlagny.ac-creteil.fr/spip/IMG/pdf/Diaporama_Chapitre_2-2.pdf



¹²⁶ Schéma consultable via : http://martial.svt.free.fr/index_fichiers/cours-chap15-TS.pdf



¹²⁷ Schéma consultable via : http://martial.svt.free.fr/index_fichiers/cours-chap15-TS.pdf



¹²⁸ Frank H. Netter, *Atlas d'anatomie humaine*, 4^e édition, Tr. Fr. Pierre Kamina, Paris, Masson, 2009, p. 450

6

Insertions des muscles de l'avant-bras : vue postérieure

Note : les insertions des muscles intrinsèques de la main ne sont pas représentées ici

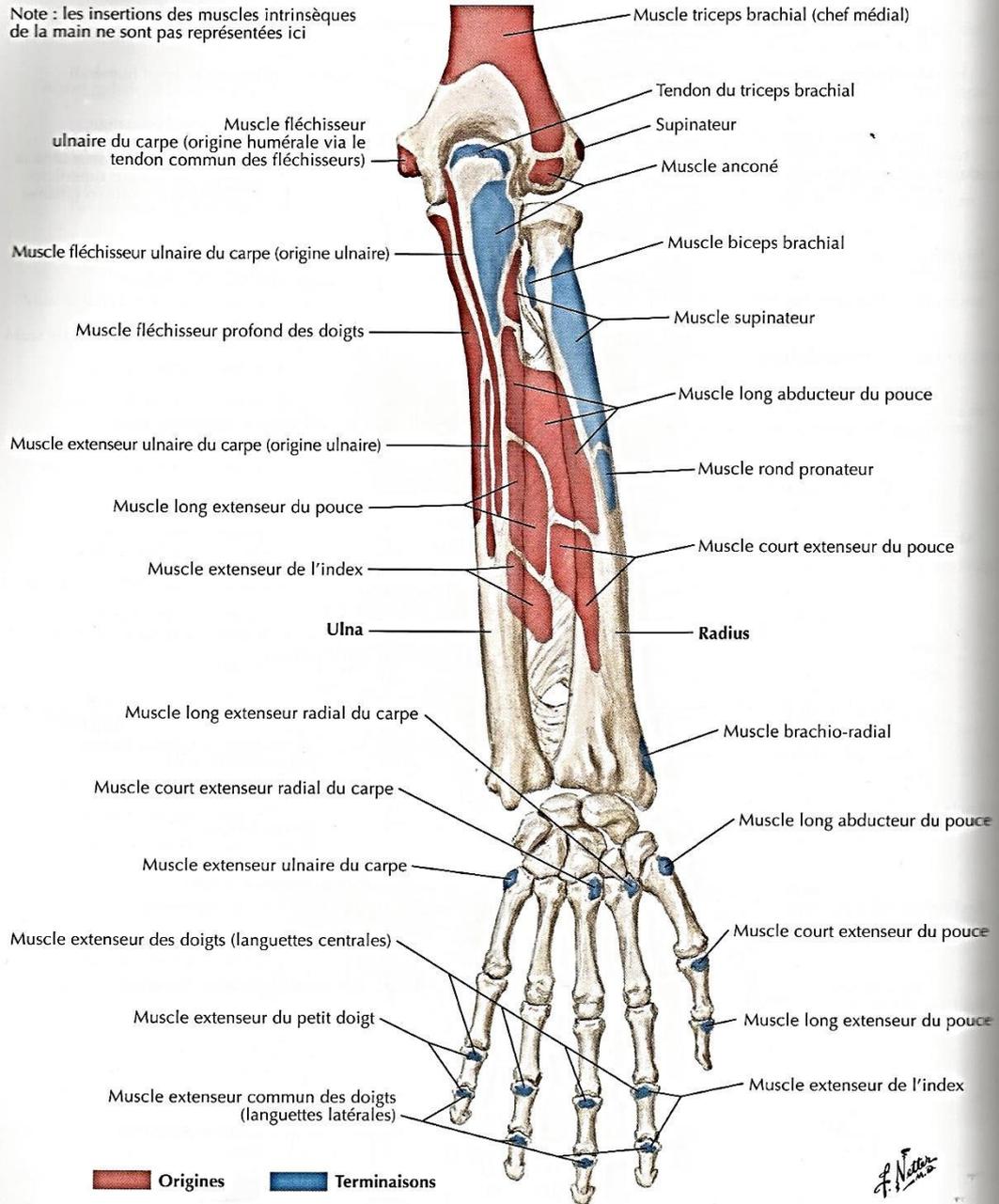
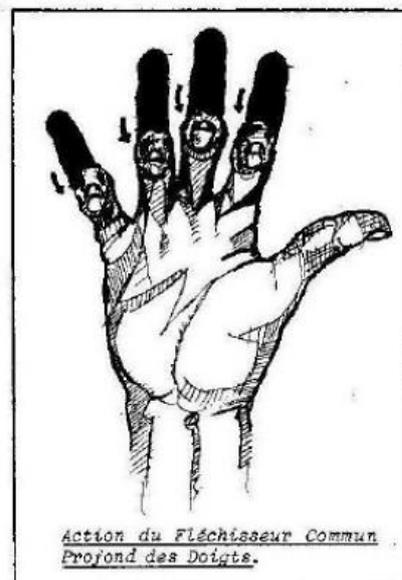
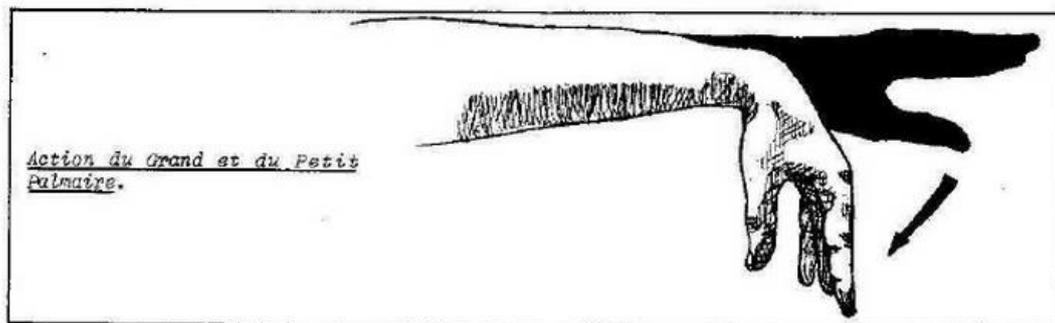
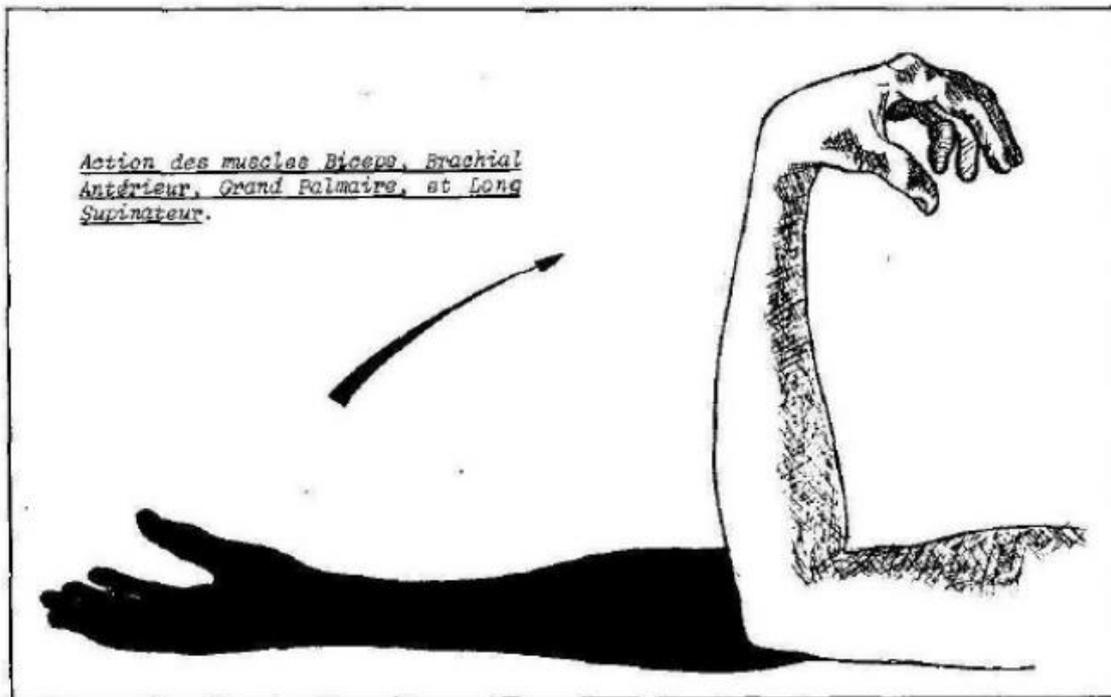


Planche 451

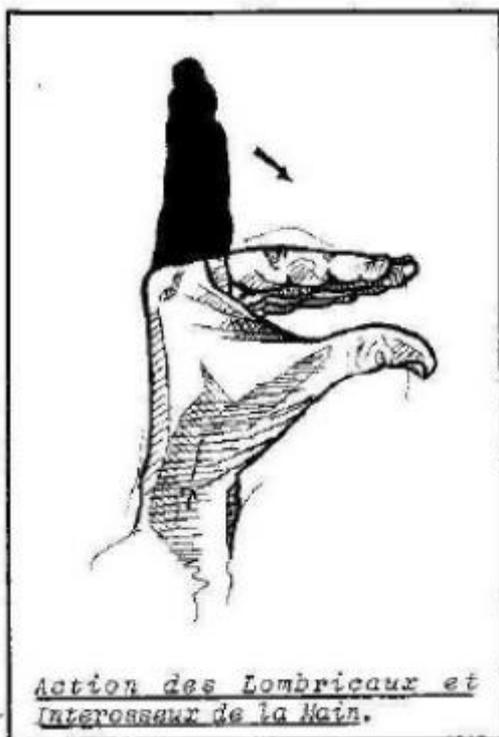
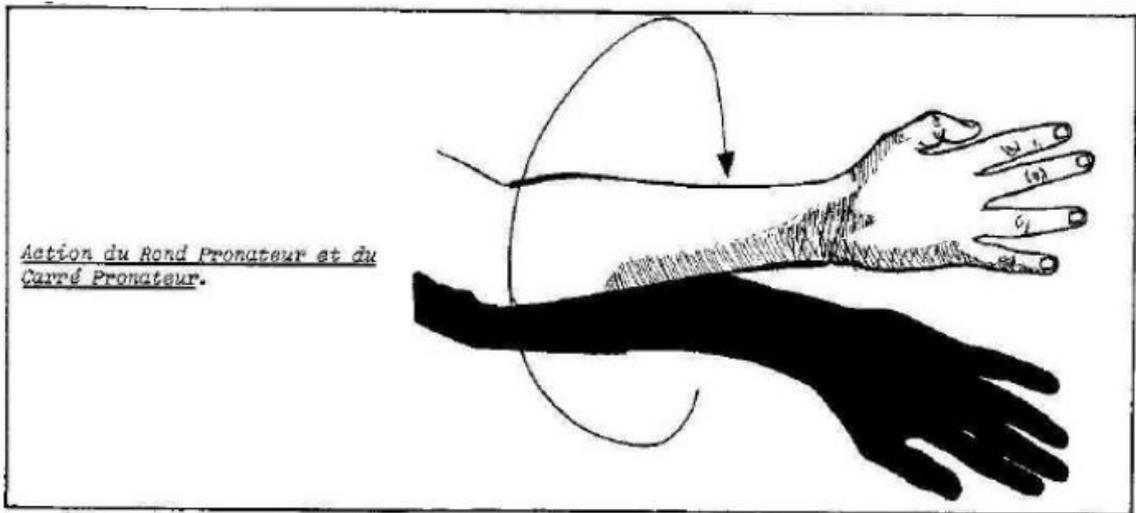
Membre supérieur

¹²⁹ Frank H. Netter, Idem, p. 451

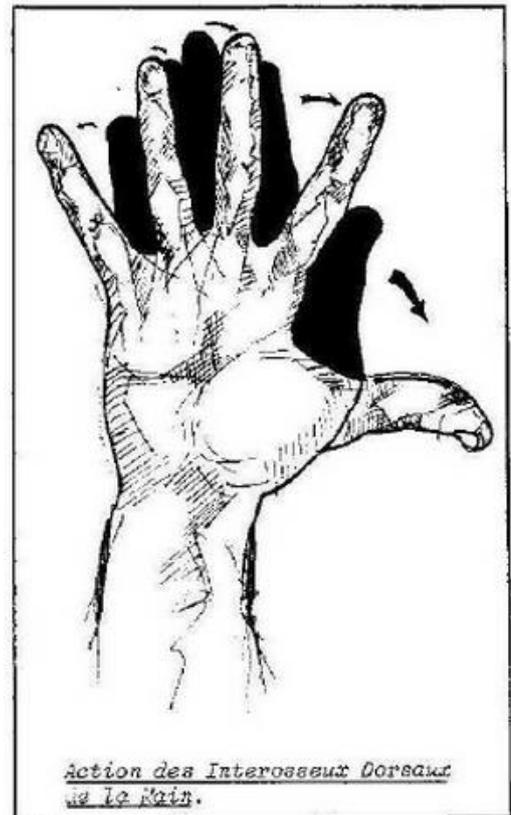
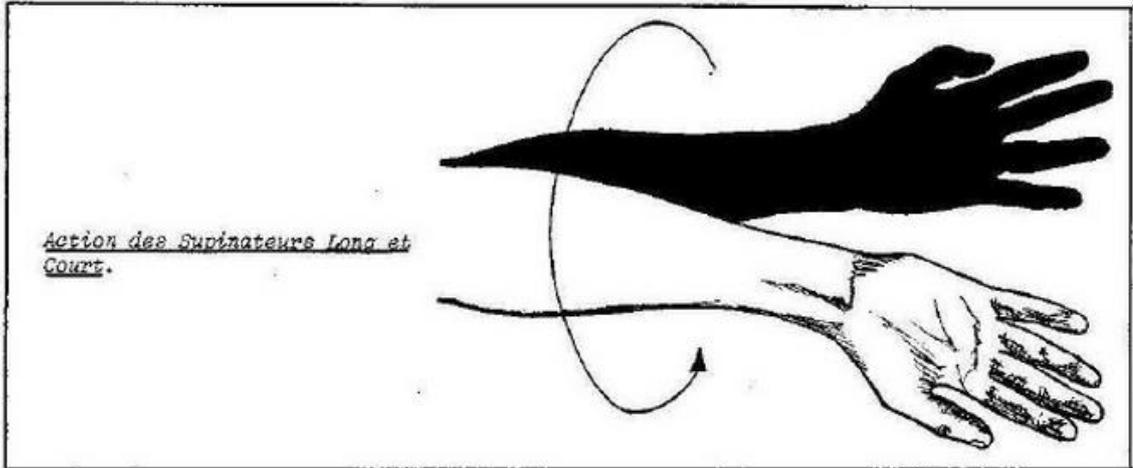
Annexe n°6 : Muscles principaux requis par le jeu guitaristique – côté du
manche¹³⁰



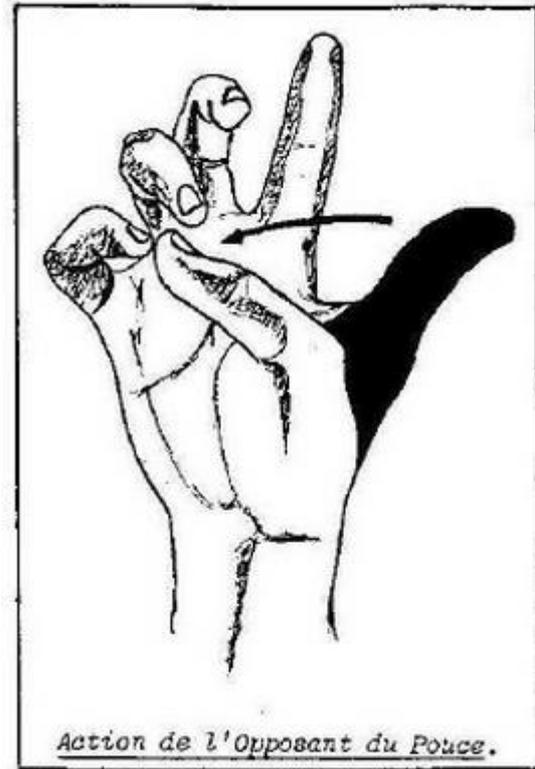
¹³⁰ Jorge Cardoso, Ibid, pp. 9-16



Annexe n°7 : Muscles principaux requis par le jeu guitaristique – côté caisse de résonance¹³¹

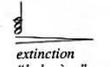


¹³¹ Jorge Cardoso, Ibid, pp. 9-16



Annexe n°8 : Lexique des signes solfégiques non conventionnels utilisés par

Roland Dyens dans son *Lulla by Melissa*¹³²

LEXIQUE	EXPLANATION OF SIGNS
<p>Les techniques généralement employées par le compositeur sont répertoriées ci-dessous avec les symboles graphiques correspondants que l'on peut rencontrer dans l'une ou l'autre de ses partitions. Cette liste, bien que n'étant pas exhaustive, prend en compte certaines techniques qui ne sont pas nécessaires pour la présente partition.</p>	<p>The techniques usually employed by the composer are listed below together with the corresponding graphic symbols used in their various scores. This list, though not exhaustive, includes some techniques that are not needed for the present score.</p>
<p>⑤ → * ⑥ → *</p>	<p>Damp the open string (even if it has not been plucked).</p>
	<p>The duration of the note should be strictly observed, and its vibrations should come to a halt exactly under the sign shown. This can be done with the thumbnail or, more effectively, with the side of the whole thumb.</p>
	<p>Hold down the note but don't play it so as to damp the resonance of the previous note.</p>
<p>T.R.</p>	<p>Damp all the previously sounding notes immediately with the outside of the thumb.</p>
<p>plp.</p>	<p>Flesh.</p>
<p>unghia</p>	<p>Nail.</p>
<p>ded.</p>	<p>Rapid up and down strokes across one or more strings, using the index or middle finger.</p>
	<p>Short acciaccaturas. to be played on the beat.</p>
<p>(*)</p>	<p>Repeat ad lib.</p>
	<p>Distorted note.</p>
	<p>Tap the strings with the right index finger.</p>
	<p>Play the strings with the right hand index finger (or thumb) near the head of the guitar.</p>
	<p>"Halogen" damping : a gradual damping of the sound by placing the side of the right hand on the "fore-edge" of the bridge and then laying it down very slowly on all six strings.</p>
	<p>Notes played by the left hand only.</p>
	<p>Bartok pizz.: pull the string with the thumb and index finger then release it abruptly, letting it slap <i>fff</i> against the fingerboard.</p>
	<p>Hold down the notes for as long as possible so as to give maximum resonance to the arpeggio or sequence of notes.</p>
	<p>Portamento: unlike a glissando, the second note should be plucked with the right hand. NB. the first and final notes of a portamento may be played by different fingers, or even on different strings (see ex.).</p>
	<p>Tie ad lib.</p>
	<p>Tap the soundboard with the right or left hand, or both together.</p>
	<p>Close your fist and strike the strings over the soundhole.</p>

¹³² Roland Dyens, *Lulla by Melissa*, Paris, Henri Lemoine, 2005

Annexe n°9 : Entretien avec Alain Romagnoli, compositeur, arrangeur
et professeur de guitare classique au C.N.R.R. Toulon-Provence-Méditerranée

Réalisé le 2 Novembre 2013 à Toulon

Question 1 : En littérature, on dit parfois « Traduire, c'est trahir ». Peut-on dire, selon vous, que « transcrire, c'est trahir » l'œuvre, le compositeur ou encore le contexte historique ?

Alain Romagnoli : Si le musicien qui réalise la transcription se contente de recopier la partition d'origine en ne s'intéressant pas véritablement aux techniques de jeu, aux sonorités, aux possibilités organologiques propres à l'instrument destinataire, alors oui, je pense qu'il trahit l'œuvre et son compositeur. Cependant, si l'arrangeur l'adapte réellement à l'instrument tout respectant la partition d'origine et son contexte, ce n'est pas une trahison, bien au contraire, mais plutôt un enrichissement de l'œuvre. Il lui donne une nouvelle manière d'exister.

Q2 : Pensez-vous qu'il y a des œuvres ou des compositeurs qu'il serait davantage légitime de transcrire pour la guitare classique ?

A.R. : Non, pas du tout. En ce qui me concerne, je pense que la musique, c'est avant tout la liberté. Il n'y a donc pas de légitimité à transcrire telle ou telle œuvre. Tout peut être arrangé lorsque l'on a les capacités, le génie, de transcrire. Il est vrai que parfois, une œuvre apparaît comme plus difficile, voire même impossible à être adaptée pour un autre instrument, mais l'on est jamais à l'abri – et heureusement ! – que quelqu'un ait une bonne idée à laquelle on n'avait pas encore pensé. Il n'y a qu'à écouter l'arrangement de *Night in Tunisia* de Baden Powell réalisé par Roland Dyens pour guitare seule ! Grâce à l'utilisation des percussions, du tapping, Roland Dyens parvient à surprendre l'auditeur et adapter une œuvre fascinante pour guitare classique. Et cela nous montre bien qu'en musique, il n'y a pas d'interdit, tout est réalisable et reste encore à réaliser.

Q3 : En 2012, vous avez réalisé une transcription du thème du « Cygne » extrait du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns pour guitare seule, en adoptant la technique très particulière du tremolo. Pourquoi avoir utilisé ce mode de jeu, qui n'est pas présent dans la partition originale pour orchestre ?

A.R. : J'ai choisi d'écrire cette pièce en tremolo pour une raison simple : il est difficile de faire tenir le son avec une guitare classique, qui plus est non amplifiée. Le tremolo permet de créer l'illusion d'un son tenu. De plus, c'est un mode de jeu particulièrement expressif.

Q4 : Diriez-vous que la transcription devrait être un acte de l'interprète, ou celui-ci peut-il se fier, un peu « aveuglément », à la transcription d'un autre musicien ?

A.R. : Tout s'apprend. Il en est de même pour transcrire ou arranger, ce n'est pas inné, et encore moins facile. A mon avis, si l'interprète n'a pas appris ou ne se sent pas capable, mieux vaut pour lui faire confiance à un autre musicien et à sa transcription. Après tout, un architecte n'est pas un maçon !

Q5 : Quelles similitudes ou quelles différences voyez-vous entre l'acte de transcrire et celui de composer ?

A.R. : Ce sont deux actes différents. Lorsque le musicien compose, c'est pour dire ce qu'il a dans la tête et dans le cœur, il ne rend de compte à personne. De l'autre côté, la transcription est une technique spécifique, qui s'apprend, et le musicien qui s'y adonne doit prendre en compte la partition, le contexte d'écriture, la volonté du compositeur... Il en est de même pour l'arrangement, que je considère personnellement comme encore plus complexe. Il y a un compositeur derrière l'œuvre, on ne peut pas faire n'importe quoi, si bien que lorsque cet exercice est mal fait, arranger peut vite devenir déranger !

Encore une fois, Roland Dyens est, pour moi, le plus doué des musiciens pour arranger, en tout cas pour guitare classique. Tout ce qu'il fait ou presque sonne si bien pour la guitare classique que l'on a l'impression que les œuvres qu'il arrange ont été composées pour cet instrument, et c'est certainement là que réside son génie. On redécouvre l'œuvre grâce à son travail d'arrangement.

Q6 : Pour finir, comment différencieriez-vous une bonne d'une mauvaise transcription ?

A.R. : La pire des transcriptions serait une transcription non adaptée à l'instrument destinataire. Il faut rester fidèle à l'œuvre originale, bien entendu, mais transcrire n'est pas reproduire la partition à l'identique pour un autre instrument. Sinon, c'est une perte de temps pour l'arrangeur et pour l'interprète qui jouera sa réalisation. Pourquoi avoir toujours peur de modifier ? Jean-Sébastien Bach, dont on prend très souvent les œuvres avec des pincettes, réadaptait pourtant complètement ses propres textes musicaux lorsqu'il arrangeait une œuvre d'un instrument vers un autre. On le retrouve par exemple dans la *3e suite pour luth*, composée à l'origine pour violoncelle, ou encore dans la Fugue de la *1^{ère} partita pour violon* transcrite par la suite pour luth : certaines entrées de voix sont totalement bouleversées, des harmonies modifiées, même le nombre de mesures n'est pas le même ! La noblesse de l'œuvre ne tient pas, à mon sens, à sa proximité textuelle vis-à-vis de la partition originale, mais avant tout à son niveau d'adaptation à l'instrument destinataire.

1/2BIII

1/2BV

41

47

BIV

53

BV

57

63

1/2BII

68

73

Annexe n°11 : *All in Twilight*, 2nd
 mouvement « Dark », Toru Takemitsu
 (partition originale : Tokyo, Schott, 1989)

II

⑤ = G
 ♩ = ca.68 ~ Dark

mf p pp poco cresc.

Art. Harm. Art. Harm. C V

poco stretto C IX mf cresc.

in tempo C I mf p poco mf

in tempo C I p

C IV mf C VII f

C VIII *mf* ② *p* C IV *p* *mf* *poco riten. in tempo* *p*

p *p* *poco f* Pont. *mf* Nat. *f*

Pont. *mf* Nat. *f* C VI *mf* C VI *poco mf*

C VI *p* *mf* (2+3) *mf* *p*

C I *pp* *poco cresc.*

Art. Harm. Art. Harm. CV

poco stretto
CIX
(3+2)
mf *cresc.*

in tempo *poco riten.* *in tempo* Art. Harm. Pont. Snap *poco* Art. Harm. Nat. *p*

CVI
f CI
f (3+2)
p

CI *f* as echo *pp*

(3+2) Art. Harm. *p*

Table des matières

REMERCIEMENTS

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

p.7

PREMIERE PARTIE – Du *geste musicien*

p.10

1. Jeu instrumental et rapport au corps

p.11

1) Préambule

p.11

2) Considérations physiologiques

p.12

a) Généralités

p.12

b) Particularités du jeu guitaristique

p.14

3) Le jeu instrumental entre concret et abstrait : notion d'état de corps
ou de pensée motrice

p.17

a) Définition générale

p.17

b) Application en musique

p.18

2. Musique et technique

p.21

1) Valorisation de la virtuosité et culte de l'interprète

p.21

2) Du signe au mouvement, du mouvement au *geste musicien*

p.23

a) Du signe au mouvement

p.23

b) Du mouvement au *geste musicien*

p.25

3) Technique de composition, technique instrumentale

p.27

3. Le tandem interprète – spectateur-auditeur : quels enjeux autour
du *geste musicien* ?

p.28

1) Le geste musicien pour « donner à entendre »

p.28

a) Considération étymologique : interpréter, entendre, comprendre

p.28

b) A propos de l'écoute musicale : pour une pluralité de réceptions
de l'œuvre. Réflexion à partir des propos d'Adorno, Eco, Escal
et Baricco

p.29

- 2) Le geste musicien pour « donner à voir » p.31
 - a) L'interprétation entre présentation et représentation
du jeu instrumental p.31
 - b) L'incursion du visuel comme accroissement de l'intelligibilité
du sonore et de la virtuosité p.32
- 3) Synthèse : définition du geste musicien p.34

DEUXIEME PARTIE – Du *geste musicologique* p.35

- 1. L'interprète et l'œuvre p.36
 - 1) De la nécessité de redéfinir le travail et les cercles
de l'interprète moderne p.36
 - a) L'interprète et le musicologue : un rapprochement en faveur
de l'édification d'un profil d'« exécutant-herméneute » p.36
 - b) L'interprète et le compositeur : un rapprochement en faveur
d'une construction à la fois commune et multiple de l'œuvre musicale p.37
 - 2) Interpréter le contenu p.39
 - a) Une plongée à *l'intérieur* du texte musical : l'analyse créatrice
chez Pierre Boulez p.39
 - b) En route « vers l'orient » du texte : l'analyse structurelle
chez Paul Ricœur p.41
 - 3) Interpréter les contours p.42
- 2. Transcription et arrangement : le geste musicologique par excellence ? p.44
 - 1) Transcription et arrangement : quoi, pourquoi, pour quoi, pour qui p.44
 - a) Définitions et problématisation p.45
 - b) L'âge d'or de l'arrangement et de la transcription musicale p.46
 - c) La transcription musicale comme enrichissement du répertoire
instrumental p.47
 - 2) Traduire c'est trahir, transcrire, est-ce trahir ? p.48
 - a) Préambule p.48
 - b) Considérations esthétiques p.48
 - 3) Etude de cas : réalisation d'une transcription de la Sonate en ré majeur
K.178 de Domenico Scarlatti p.51

a) Comparaison des transcriptions de Leo Brouwer, Claudio Giuliani et David Russell	p.51
b) La transcription de la sonate de Scarlatti : une œuvre guitaristique ? Une œuvre musicale ?	p.54
3. Le tandem geste musicologique – geste musicien : dans la conscience imageante de l'interprète	p.55
1) La conscience imageante, de Sartre à Leibowitz	p.55
a) La <i>conscience imageante</i> sartrienne	p.55
b) Réflexion autour de la <i>conscience imageante</i> appliquée à la musique chez Leibowitz	p.56
2) La conscience imageante, trait d'union entre geste musicologique et geste musicien ?	p.58
3) Synthèse : définition du geste musicologique	p.59

TROISIEME PARTIE - APPLICATION PRATIQUE DE LA GESTIQUE DE L'INTERPRETE :

2nd mouvement « Dark » d' <i>All in Twilight</i> , Tōru Takemitsu	p.60
1. Etude des contours de l'œuvre	p.61
1) Tōru Takemitsu (1930-1996) et <i>All in Twilight</i> : brève présentation du compositeur et de l'œuvre	p.61
2) Eléments stylistiques généraux	p.63
a) Le langage de Takemitsu, entre Orient et Occident	p.63
b) La recherche timbrale au cœur de l'esthétique de Takemitsu	p.64
c) Déambulation au cœur du <i>jardin japonais</i> : une conception particulière de la forme chez Takemitsu	p.64
3) Julian Bream, commanditaire et dédicataire d' <i>All in Twilight</i>	p.65
2. Etude du contenu de l'œuvre	p.66
1) Une première partie A ou la célébration du principe de <i>jo-ha-kyu</i>	p.66
a) Section {a} : une introduction qui pose déjà les bases d'une association musicale et esthétique entre Orient et Occident	p.67

b) Section {b} : enrichissement des timbres, enrichissement des modes... Un monde sonore déjà proche de la rupture	p.68
c) Section {c} : Une plongée rapide vers le chaos	p.70
d) Synthèse	p.71
2) Une seconde partie B ou l'envers de A	p.72
3) A' : un nouvel éclairage	p.76
4) Coda : du côté de chez Berg	p.76
3. Synthèse	p.78
CONCLUSION	p.79
BIBLIOGRAPHIE	p.82
TABLE DES ANNEXES	p.90
ANNEXES	p.91
TABLE DES MATIERES	p.109