

L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale

Résumé

Les œuvres picturales ou architecturales nous sont données immédiatement. En musique, en revanche, pour expérimenter l'œuvre originale, il faut qu'elle soit jouée de façon authentique, c'est-à-dire en respectant les instructions du compositeur telles qu'exposées sur la partition. Cependant, la recherche de l'authenticité dans l'interprétation musicale pose de nombreux problèmes tant d'ordre technique qu'esthétique. De surcroît, on peut se demander si, en s'efforçant de respecter à la lettre les instructions des compositeurs ainsi que les conditions générales d'exécution des œuvres du passé, on ne trahit pas des principes plus fondamentaux de l'art musical.

| 173

Abstract

Whereas pictorial or architectural works can be directly perceived, pieces of music must be played in order to be experienced. And to be fully appreciated, it is commonly believed that they must be performed in an authentic way. Yet, the desire to play music authentically meets many obstacles, both technical and aesthetic. Furthermore, there are reasons to believe that the quest for authenticity in musical performance leads to violations of more fundamental aesthetic and musical norms.

L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale

*Chez ma mère charmante et divinement bonne,
Votre génie improvisait au piano,
Et c'était tout autour comme un brûlant anneau
De sympathie et d'aise aimable qui rayonne.*

— Verlaine, À Emmanuel Chabrier

Introduction

La question de l'authenticité de l'œuvre ne se pose pas en architecture ou en peinture, puisque nous avons alors un accès immédiat à l'objet en question : il suffit en effet de se rendre Via Garibaldi à Rome pour être devant le *Tempietto* de Bramante, ou bien au 5757 S. Woodlawn Avenue à Chicago pour découvrir la *Robie House* de Frank Lloyd Wright, ou encore dans la salle 56 du Musée du Prado pour contempler le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Et, même si l'œuvre a été déplacée, dégradée ou modifiée, c'est bien la chose en question qui est sous nos yeux, dans sa fragile réalité¹. En musique, en revanche, nous n'avons accès à l'œuvre originale que par l'écoute d'une interprétation de celle-ci. Pour que nous soyons authentiquement devant une œuvre musicale, il faut qu'une action particulière ait lieu, c'est-à-dire qu'on la joue. Et, pour cela, une norme semble, à première vue, s'imposer : il faut être fidèle aux instructions de l'auteur telles qu'exposées sur la partition. Mais, cela suffit-il ? Ne faut-il pas aussi adopter l'instrumentation, le diapason et le style d'interprétation de l'époque ? Plus loin, ne faut-il pas, aussi, essayer de penser et de ressentir comme le compositeur ? N'est-il pas indispensable, en outre, de reproduire tous les éléments qui ont constitué le spectacle musical ? La tâche semble être sans fin. D'un autre côté, on peut s'interroger sur la nécessité de rechercher l'authenticité dans l'interprétation musicale : reconstituer le contexte esthétique de l'époque, retrouver le cheminement mental et artistique de l'auteur, respecter les conditions historiques d'interprétation et, même, être en tous points fidèle à la partition sont-ils, au fond, des buts souhaitables ? Ne peut-on pas même, au contraire, envisager que la recherche de l'authenticité, loin d'être une norme, puisse être une contre-valeur esthétique, qui violerait des principes plus profonds de l'art musical et, donc, des normes supérieures ? Nous tâcherons de répondre à ces questions².

1. Dutton, 2003 : 264.

2. Nous n'aborderons bien évidemment pas ici l'ensemble des questions concernant la notion d'authenticité en musique. Nous ne nous demanderons pas, par exemple, ce que peut être en

Le mouvement en faveur de la musique ancienne

Le désir de restituer de façon à peu près exacte les œuvres musicales du passé est un phénomène récent. Tout d'abord parce que, longtemps, l'on ne joua de façon régulière que de la musique de l'époque. Ensuite, parce qu'une fois le goût pour la musique du passé installé, on ne prit conscience que lentement de l'écart existant entre les conditions d'exécution musicale de son temps et celles des périodes précédentes. Cependant, une fois que le mouvement en faveur d'une interprétation authentique de la musique ancienne eût pris, il eut des effets spectaculaires : l'on revint aux instruments anciens ; l'on diminua la taille des orchestres et l'on serra le texte musical original au plus près, en rejetant les additions, les transcriptions et les arrangements postérieurs. Par là, une nouvelle esthétique musicale se développa, avec ses sonorités nouvelles et son jeu instrumental plus sobre et plus égal, empreint de moins de pathos et de virtuosité (Thom : 99). Une véritable idéologie même de l'interprétation se répandit, bâtie sur le désir de rester « pur », en prenant le moins de risques possibles sur les *vibratos*, les *rubatos* et les *portamentos*, en limitant la variabilité de la dynamique et des *tempi* et, enfin, en bannissant toute personnalisation de l'interprétation, afin de faire entendre avant tout l'œuvre et non pas les interprètes³.

Ce mouvement en faveur de la musique ancienne eut, bien sûr, des résultats bénéfiques. Non seulement il fit découvrir, à la fois aux musiciens et au grand public, que la musique pouvait sonner très différemment de ce dont on avait l'habitude mais, surtout, il révéla des qualités esthétiques insoupçonnées dans les pièces qui furent jouées de cette nouvelle manière. Ainsi par exemple, Wanda Landowska, en jouant Bach au clavecin avec un touché net et une parfaite égalité de jeu dans toutes les parties, révéla un musicien plus ferme, plus mordant, plus géométrique que beaucoup ne l'imaginaient. Et, le succès du mouvement fut tel que, petit à petit, on en vint à vouloir jouer aussi de façon authentique les œuvres des répertoires classique et romantique. De la sorte, à partir des années 1980, l'*Academy of Ancient Music* de Christopher Hogwood commença d'enregistrer l'intégrale des symphonies de Mozart puis celles de Beethoven sur des instruments historiques ; de même, on commença à jouer Chopin sur des pianos et fortepianos des années 1840 (Pleyel, Hammerflügel, Ducommun Girard), etc. L'authenticité devint ainsi, petit à petit, pour beaucoup de musiciens, de critiques musicaux, et une partie de plus en plus importante du public, un critère central de qualité. Pour Stephen Davies par exemple, toutes choses égales par ailleurs, plus une exécution musicale

musique un style, une expression ou un engagement artistique authentique. De même, nous ne nous interrogerons pas sur la question de savoir s'il existe des écoutes ou des pratiques musicales qui sont plus authentiques que d'autres et qui auraient, de ce fait, plus de valeur. Tous ces problèmes sont passionnants mais vont, bien sûr, très au-delà du but que nous nous sommes assigné, qui est de traiter uniquement de l'authenticité comme option d'interprétation lors de l'exécution d'une œuvre musicale, au sens d'une fidélité totale aux intentions du compositeur.

3. Novembre, 2011 : 7.

est fidèle par rapport à la conception musicale du compositeur telle que présentée sur la partition, plus elle est réussie⁴.

L'authenticité totale

Cependant, la recherche d'une authenticité *totale*, c'est-à-dire la reproduction la plus exacte possible du son qu'entendirent les spectateurs dans le contexte où les œuvres furent jouées pour la première fois, s'avéra vite être une chimère. Pour jouer aujourd'hui, par exemple, les *Concertos pour clavecin* de Bach tels qu'ils furent exécutés à l'origine, il faut en effet non seulement avoir à sa disposition des instruments anciens restaurés dans leur condition d'origine (ou bien posséder des répliques possédant les mêmes qualités sonores, ce qui est loin d'être aisé) mais il faut également des musiciens sachant jouer de ces instruments tombés en désuétude (avec, parfois, très peu d'informations précises sur la manière dont l'on jouait autrefois de ces instruments). Outre cela, il faut reproduire dans une salle d'orchestre contemporaine les conditions acoustiques d'une salle de musique du 18^{ème} siècle comme celle du Café Zimmermann à Leipzig, avec ses murs lambrissés et son auditoire réduit. Tout cela est possible, bien sûr, mais difficile à obtenir.

Plus loin, s'il s'agit de jouer dans une salle de concert moderne des œuvres écrites pour des lieux spécifiques – comme par exemple les symphonies sacrées de Giovanni Gabrieli, qui ont été composées expressément pour la Basilique de Saint Marc à Venise afin d'en exploiter les effets d'écho liés à ses particularités architecturales –, il faut à la fois modifier fortement l'acoustique du lieu mais également, ce qui est peut-être encore plus dur, s'efforcer de reproduire la qualité sonore des chœurs séparés (*cori spezzati*) avec lesquels Gabrieli travaillait. Le désir d'authenticité dans l'interprétation devient même – cela va sans dire – une gageure, s'il s'agit à présent de faire jouer par des castrats de la musique écrite pour eux, comme par exemple les opéras de Haendel composés pour Caffarelli ou Gioacchino Conti ou l'opéra de Gluck, *Orphée et Eurydice*, composé pour le castrat Gaetano Guadagni.

Ce n'est pas tout. Si l'on vise l'authenticité totale, il faut encore – ce qui devient, bien évidemment, absurde – que la musique soit jouée par de moins bons musiciens que ceux de notre époque. Les instrumentistes des temps passés étaient en effet moins habiles, en général, que les musiciens actuels. Ils faisaient beaucoup plus de fausses notes et beaucoup plus fréquemment rataient leur départ ou se décalaient de pupitre à pupitre⁵. Semblablement, ils répétaient peu (et parfois, même, pas du tout) et simplifiaient donc souvent à vue leur partition lors de l'exécution de l'œuvre, quand ils ne s'arrêtaient pas de jouer en plein concert lorsqu'ils étaient perdus. Plus grave encore, leur comportement était parfois anti-musical, selon les normes actuelles. Ainsi, à l'époque de Lully, il arrivait encore aux musiciens de l'Académie Royale de Musique de quitter leur place, de converser avec le public du parterre, de se moucher ou même de manifester leur opinion sur l'œuvre et les

4. Davies, 2003 : 91.

5. Tomes, 2010 : 37-38.

autres interprètes pendant la représentation, au point que Lully dut explicitement leur interdire cela dans le règlement⁶.

D'autres raisons, encore, nous poussent à penser qu'une représentation totalement authentique d'une œuvre musicale du passé serait un désastre pour nos oreilles puisque, par exemple, pour retrouver les conditions exactes d'exécution des œuvres du passé, il faudrait – ce qui est, là encore, paradoxal – que soient utilisés des instruments de musique de bien moins bonne qualité que ceux d'aujourd'hui. Les instruments du passé étaient, en effet, non seulement plus faibles que les nôtres du point de vue sonore mais ils étaient aussi moins homogènes en timbre et plus restreints en tessiture. Outre cela, ils modulaient moins facilement dans les différentes tonalités et gardaient moins bien l'accord que les instruments modernes. Enfin, l'on n'en prenait pas soin comme de nos jours. Dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article « Orchestre », Rousseau dit des instruments de l'orchestre de l'Opéra de Paris qu'ils étaient « mauvais », parce qu'ils étaient laissés sur place dans la salle après un concert et non pas rangés dans un endroit qui aurait pu les protéger⁷. Et, de fait, ils étaient fréquemment mal accordés et grinçaient ou craquaient. Il n'était pas rare, non plus, que des cordes se cassassent pendant un concert⁸.

En outre, les œuvres étaient souvent tronquées. Par exemple, après 1815, les symphonies de Haydn étaient encore souvent jouées à Paris en omettant certaines parties⁹. De même, l'on n'écoutait pas dans le passé la musique dans le silence absolu, y compris dans les salles les plus prestigieuses : comme chacun sait, Jean-Baptiste Lully dirigeait l'orchestre de l'Académie Royale de Musique en battant une canne sur le sol, bruit qui s'entendait jusque dans les coulisses et que dénoncera encore, un siècle plus tard, Rousseau : ce « bruit insupportable », qui « couvre et amortit tout l'effet de la symphonie »¹⁰. Cette pratique ne disparut que lentement, puisqu'au milieu du XIX^e siècle encore, à l'Opéra de Paris, on frappait le premier temps de chaque mesure sur l'habitable du souffleur. Semblablement, les auditeurs étaient beaucoup moins silencieux qu'aujourd'hui. En 1815, la Comtesse de Boigne témoigne qu'au Grand Théâtre de Turin : « on bavardait comme dans la rue ; le parterre, debout, se promenait lorsqu'il n'était pas trop pressé »¹¹. Berlioz lui-même, lorsqu'il était spectateur, applaudissait pendant l'exécution d'une œuvre orchestrale lorsqu'un passage lui plaisait particulièrement. Tout cela serait insupportable de nos jours.

D'autres difficultés, s'il en était besoin, nous attendent encore, si nous voulons respecter totalement les conditions d'interprétation des œuvres telle qu'elles existèrent dans le passé. Tout d'abord, la recherche de l'authenticité n'a pas de limites. S'il s'agit en effet de retrouver ce à quoi le compositeur s'attendait lorsqu'il écrivit l'œuvre au départ, il faut restituer non seulement l'ambiance sonore

6. Terrier, 2003 : 27, 145.

7. Rousseau, 1768 : 355.

8. Tomes, 2010 : 37-38.

9. Dratwicky, 2005 : 103.

10. Rousseau, 1768 : 355.

11. De Boigne, 1971 : 292.

mais également l'ensemble du spectacle. Imaginons, à ce propos, qu'un musicien ait composé un morceau de telle sorte que les différents pupitres de cordes adoptent tous en même temps un mouvement particulier, donnant ainsi, à la fois, un aspect sonore et chorégraphique à la représentation. Ne faudrait-il pas respecter aussi cela ? On pourra penser que cette suggestion est tirée par les cheveux. Or, il s'avère que Jean-Baptiste Lully imposait quelque chose d'assez proche (quoique pour des raisons différentes) à l'ensemble des cordes de l'orchestre de l'Opéra de Paris : il exigeait, en effet, qu'ils *tirassent* tous la première note de chaque mesure, afin que le même mouvement soit observé par tous les archets et cela, de sorte que les danseurs et chanteurs sur scène puissent repérer le début de chaque nouvelle mesure¹². On répliquera que ne pas faire cela ne changerait rien au son entendu. Mais, ce n'est pas sûr. Les différents éléments environnant l'exécution d'une pièce de musique sont, en effet, rarement sans importance pour notre réception de celle-ci : par exemple, les autres ouvrages joués lors du programme influencent notre audition, puisque l'on n'écoute pas, lors d'un concert, un morceau de musique de la même manière selon ce qui a été entendu avant ; de même, le prix des places a son importance, puisqu'on n'a pas la même réceptivité par rapport à la musique lors d'un concert gratuit et lors d'un concert payant ; de même, encore, la qualité particulière du public joue un rôle lors d'une représentation musicale, puisque les réactions des auditeurs peuvent faire réagir, en retour, les interprètes de toutes sortes de manières. Si l'on vise l'authenticité, il faut par conséquent intégrer une quantité considérable d'éléments divers dans une représentation musicale, ce qui rend la tâche quasiment impossible à réaliser.

Enfin, si l'on est logique, la recherche d'une totale authenticité dans l'exécution d'un morceau de musique devrait nous conduire à reproduire non seulement les sons entendus à l'époque mais, de la même manière, les *expériences* auditives que connurent les auditeurs de musique ancienne lorsque c'était de la musique contemporaine¹³. Or, cette re-création est impossible. La musique de Beethoven en son temps était nouvelle, originale, choquante et difficile à jouer, ce qui ne peut plus être le cas à l'époque présente, puisque nous ne pouvons pas, en allant au concert, faire abstraction de toute la musique que nous avons entendue depuis le début du XIX^e siècle. Cela serait comme de juger aujourd'hui les films de Louis Feuillade ou de D. W. Griffith comme étant aussi captivants, trépidants et modernes qu'ils le furent pour le public des années 1910. Or, nous ne pouvons pas oublier que leur montage est rudimentaire, que le jeu des acteurs y est exagéré, que les situations décrites sont maintenant des clichés et que les plans fixes ou les *travelings* y sont interminables, selon les normes actuelles. Ces films, certes, nous intéressent encore pour des raisons documentaires ou esthétiques, mais ils ne peuvent plus nous subjuguier ou nous divertir, au premier degré, comme ils subjuguèrent et divertissaient nos (arrière-)grands-parents. De la même manière,

12. Terrier, 2003 : 21-22.

13. Young, 2001 : 505.

Beethoven ne peut plus nous apparaître comme étant un musicien révolutionnaire, surprenant et difficile, à la façon dont il le fut il y a deux siècles¹⁴.

L'authenticité partielle

Reproduire l'expérience auditive originale des premiers auditeurs de l'œuvre est donc impossible. L'idéal d'authenticité totale est inatteignable. On doit par conséquent se contenter d'essayer de recréer *le son* d'époque, c'est-à-dire essentiellement (i) de jouer avec des instruments historiques et (ii) de lire la partition d'origine, en adoptant le style interprétatif du temps. Cependant, même en réduisant ainsi ses ambitions, l'on n'est pas devant une tâche facile. Tout d'abord, parce que l'ensemble de notes qui constitue l'œuvre à restituer n'est pas toujours parfaitement spécifiable. Sans même remonter jusqu'au Moyen Âge (où les neumes, signes de la notation musicale de l'époque, n'indiquaient ni une hauteur de son précise, ni un rythme particulier), à l'époque baroque l'imprécision reste grande : il n'y a pas – ou peu – d'indications de phrasés ou de dynamique sur les partitions, la durée des notes en musique chantée n'est pas toujours fixée à sa vraie valeur, les altérations chromatiques sont souvent manquantes et l'instrumentation est fréquemment vague (par exemple, Bach indique seulement dans la dédicace des ses *Concertos brandebourgeois* que ce sont des « concerts avec plusieurs instruments »). Par conséquent, si l'on veut respecter les intentions réelles d'un compositeur de cette époque, il faut aller au-delà de la partition originale et connaître les coutumes et pratiques qui gouvernaient alors l'exécution des œuvres, afin de retrouver ces éléments essentiels que sont les articulations, les différences d'amplitude sonore, les timbres et la texture, éléments qui faisaient partie de la composition mais qui n'avaient pas besoin d'être décrits autrefois parce qu'ils étaient sous-entendus¹⁵. Il serait en effet aberrant de jouer sans liaisons et sans détachés, sans accents ou sans changements ponctuels de dynamique, la musique du passé¹⁶.

Mais, ce n'est pas tout. Parce que les partitions étaient beaucoup moins précises qu'aujourd'hui, il faut aussi connaître les usages particuliers de l'époque concernant les altérations accidentelles (qui, en *musica ficta*, par exemple, n'étaient pas en général indiquées), les ornements ou les notes pointées ou doublement pointées. Jouer la musique du passé de façon authentique exige par conséquent l'aide de musicologues. Ce n'est donc pas un hasard si le mouvement en faveur de l'authenticité dans l'interprétation de la musique ancienne ne se développa qu'à la suite de l'immense travail d'archivage et de codicologie fait à partir de la fin du XIX^e siècle en vue de l'authentification des œuvres et de la constitution d'éditions faisant autorité¹⁷.

14. Sans compter que pour sentir l'impact qu'un ouvrage musical a pu avoir dans le passé, il faudrait sans doute aussi retrouver le contexte social et culturel et, même les croyances générales de l'époque : comment en effet apprécier, par exemple, comme le firent les auditeurs du XV^e siècle un requiem d'Ockeghem, si l'on n'a pas leur conception de la mort ?

15. Thom, 2011 : 94.

16. Kivy, 2001 : 16.

17. London, 2011 : 497.

Or, cette recherche des pratiques musicales et des habitudes de lecture des partitions d'époque s'est révélée être très compliquée, soit par manque de sources, soit parce que celles-ci sont incomplètes ou ambiguës, ce qui a entraîné de nombreuses situations d'indécidabilité. On ne sait toujours pas, par exemple, quelle est l'instrumentation exacte qu'il faut adopter vis-à-vis d'une œuvre aussi connue que le *Clavier bien tempéré* de Bach. Pour Ralph Kirkpatrick, on ne peut pas affirmer de façon irréfutable si cette œuvre a été écrite pour le clavecin, pour le clavicorde ou pour l'orgue : « Les données historiques et stylistiques se prêtent à diverses argumentations, dont aucune n'est définitive »¹⁸. Également, le choix du diapason à adopter pour jouer de la musique baroque est à peu près impossible à faire. Il n'y avait en effet au XVIII^e siècle, ni uniformité ni même cohérence. La hauteur pouvait varier à la fois en fonction de l'époque, du genre de musique et du lieu : il pouvait même changer d'une ville à l'autre, voire de paroisse à paroisse. Il est donc impossible de fixer la hauteur du diapason pour un morceau particulier s'il a été composé en un endroit, puis joué pour la première fois dans un autre et, enfin, joué régulièrement en un troisième, et si tous ces lieux avaient à l'époque un diapason différent¹⁹.

Semblablement, on n'en sait parfois littéralement pas quelle note jouer. Ainsi, par exemple, dans l'édition Bach-Gesellschaft de la première *Suite pour Violoncelle* de Bach, un bémol a été placé entre parenthèses sur le deuxième si de la mesure 26, parce que l'on ignore s'il y a eu, ou non, une erreur de la part des copistes qui ont produit les deux manuscrits dont nous disposons – aucun n'étant de Bach lui-même – et à partir desquels l'urtext a été établi : on peut donc jouer, indifféremment, si bémol ou si bécarre²⁰. Plus grave encore, il est parfois impossible de savoir qui est l'auteur, dans le détail, d'une partition, y compris pour des œuvres récentes et célèbres comme le *Requiem* de Fauré. La version symphonique de cet ouvrage, qui fait autorité depuis 1901, a en effet été précédée d'une première version datant de 1893, à l'orchestration plus légère, mais qui fut refusée à l'époque par l'éditeur de Fauré, Hamelle, précisément parce que sa configuration orchestrale était, selon lui, trop peu « conforme aux usages du temps »²¹. Cette version ne fut donc que très peu jouée et tomba dans l'oubli le plus total après 1900, jusqu'à ce que le musicologue Jean-Michel Nectoux la reconstitue patiemment à partir du début des années 1970²². Cette première version, nous en sommes sûrs, est de la main de Fauré. En revanche, nul ne sait, aujourd'hui encore, si la deuxième version, celle qui a été jouée exclusivement de 1900 à 1988 – et qui est encore de nos jours considérée comme la version « standard » –, est ou non de la plume de Fauré²³.

Plus délicat encore, il existe de nombreuses interrogations qui restent sans réponse à propos de la force normative des instructions sur les partitions. Il est

18. Kirkpatrick, 1985 : 29.

19. Nguyen, 2011 : s.p.

20. Ziff, 1973 : 715.

21. Houziaux, 2000 : 37.

22. Nectoux, 2000 : ii-iv.

23. Houziaux, 2000 : 57-64.

souvent difficile, par exemple, de savoir si les indications de tempo, de doigtés, de dynamique ou de phrasé sur les partitions sont des prescriptions ou, seulement, des recommandations²⁴. Stephen Davies dit, par exemple, que les indications de métronome sur une partition ne sont jamais impératives mais seulement suggestives²⁵. On peut toutefois en douter. Quant aux conventions gouvernant les ornements, la basse figurée ou les altérations accidentelles, elles ne sont souvent pas très précises ou bien varient d'une région à l'autre, sans que l'on sache très bien si le compositeur était au courant ou non de ces variations, ce qui fait que, là encore, il est impossible de savoir ce qu'il a écrit.

L'étude des sources est donc longue et complexe et les musicologues ne peuvent pas répondre à toutes les questions que l'on peut se poser devant une partition de musique ancienne. Sans compter que l'histoire revient souvent sur ses conclusions, ce qui fait que les questions historiques ne sont, de fait, jamais complètement tranchées, en musicologie comme ailleurs, et qu'il est, donc, impossible d'être certain d'avoir reproduit les caractéristiques sonores qu'un ouvrage musical possédait lorsqu'il fut joué pour la première fois.

L'authenticité n'est pas souhaitable

En outre, indépendamment de ces questions de musicologie, on peut se demander si l'authenticité en matière d'interprétation est souhaitable. Pour Stephen Davies, nous l'avons vu, l'inauthenticité est toujours un handicap, même lorsqu'une interprétation est de haut ou, même, de très haut niveau²⁶. On peut cependant ne pas être d'accord avec lui. Tout d'abord, parce qu'essayer de présenter de façon authentique de la musique ancienne peut être source de distractions qui sont préjudiciables à une appréciation appropriée des œuvres. Ainsi, l'emploi du diapason à 415 Hz, par exemple, c'est-à-dire accordé sur la note de la bémol actuel plutôt que sur le la, peut gêner celui ou celle qui a l'oreille absolue et est habitué au diapason standard à 440 Hz. La tonalité de la bémol a, en effet, des connotations affectives différentes de celles liées à la tonalité de la, étant souvent associée (dans le répertoire classique ou romantique, par exemple) à des musiques plus introverties et moins éclatantes. Outre cela, en changeant le diapason, on peut créer chez l'auditeur un sentiment de désuétude et d'obsolescence qui est, lui aussi, distrayant. Enfin, si le diapason n'est situé ni sur le la bémol à 415 Hz, ni sur le la à 440 Hz, mais entre les deux, par exemple à 421 Hz ou à 422,5 Hz, une oreille absolue et habituée au diapason actuel pourra avoir une impression de notes instables ou décalées, voire fausses.

De même, l'emploi d'instruments anciens peut dérouter. Jouer Haydn ou Mozart sur des pianofortes ou des forte-pianos d'époque peut donner à leur musique, si l'on en a déjà beaucoup entendu sur des instruments modernes, un aspect suranné qu'elle n'avait pas à l'époque de leur création. L'effet, bien sûr, joue moins avec

24. Thom, 2011 : 94.

25. Davies, 2003 : 86.

26. Davies, 2003 : 91.

des musiciens comme Marin Marais qui, lorsqu'ils furent sortis de l'oubli, furent directement joués sur des répliques d'instruments anciens : violes, théorbes, etc. Mais, même pour ces musiciens, le fait de les écouter sur des instruments anciens nous conduit à nous concentrer sur le caractère historiquement marqué de leur œuvre et non pas sur la musique en elle-même.

L'emploi d'instruments d'époque est plus troublant encore, lorsque la musique d'origine se voulait explicitement *moderne*. Ainsi, jouer par exemple le *Ballet mécanique* de George Antheil, de nos jours, avec des sonnettes électriques ou des sirènes d'usine des années 1920 pour rester dans l'authenticité, loin de représenter l'intrusion de la modernité et son cortège de nouveaux objets dans la musique – ce que voulait explicitement le compositeur –, fera daté. De même, Kurt Weill voulut frapper le monde de l'opéra en introduisant, pour la première fois, de la musique enregistrée sur scène dans son opéra-bouffe *Le tsar se fait photographe* : un gramophone devait y jouer un air de tango²⁷. Mais si, pour obéir à la norme de l'authenticité, l'on présente aujourd'hui sur la scène un tel instrument vieillot, non seulement on ne restituera pas l'effet voulu, c'est-à-dire représenter le choc de la nouveauté, mais on agira à rebours de l'intention du compositeur.

L'emploi d'instruments anciens peut donc distraire en transformant une représentation musicale en un objet documentaire, dont on ne peut pas se détacher suffisamment pour écouter de façon attentive la musique exécutée. L'auditeur, loin d'oublier alors son existence en plongeant dans le monde sonore qu'on lui propose, se retrouve au *centre* de la représentation. Or, il ne faut pas oublier que la gratification que nous trouvons dans une œuvre musicale tient, d'abord, au fait que celle-ci nous propose de nous placer dans un monde idéal, très éloigné de la réalité : en effet, la structuration des sons musicaux, en général, ne ressemble en rien aux bruits des objets ordinaires ; en outre, nous entendons les sons comme s'ils émanaient d'un espace *irréel* et non pas comme s'ils provenaient d'objets localisés dans l'espace public – les sons étant plus détachables des objets qui les ont produits que les couleurs, par exemple²⁸. Une bonne partie du plaisir que nous tirons de l'écoute de la musique tient, donc, au fait que nos capacités cognitives et affectives évoluent alors librement, sans contraintes, dans un univers abstrait. Mais, nous ne pouvons entrer dans ce monde idéal que si nous ne sommes pas forcés d'entendre les sons comme émanant d'instruments particuliers, ce qui est rendu difficile si notre attention est, précisément, conduite à nous intéresser à ces instruments et non pas exclusivement aux sons qui en sortent.

D'autres raisons encore – et qui sont plus importantes – nous conduisent à penser qu'une interprétation authentique peut être plus mauvaise qu'une autre, du fait même qu'elle vise l'authenticité. Stephen Davies lui-même nous fournit involontairement un bon argument à ce propos. Il nous dit, en effet, que dans l'orchestre gamelan, il faut parfois jouer des fausses notes afin que les dieux ne soient pas offensés par l'orgueil manifesté par les musiciens (qui prétendent, en

27. Rehding, 2006 : 59.

28. Goldman, 2011 : 162-163.

jouant, agir comme s'ils pouvaient atteindre la perfection). Les musiciens javanais ont donc, dans leurs traditions musicales, des conventions qui gouvernent quelles fausses notes doivent être jouées et sur quels instruments²⁹. Mais, cela signifie qu'une interprétation sans ces fausses notes sera moins authentique. Et, pourtant, elle sera meilleure que la version authentique puisque, précisément, sans fausses notes !

En outre, une restitution fidèle est souvent moins bonne qu'une interprétation plus libre parce que, tout simplement, les compositeurs ne font pas toujours des choix d'interprétation qui rendent maximales l'exécution de leurs ouvrages comme, par exemple, lorsque Spontini insista pour que son opéra *La Vestale* soit joué en entendant la battue de la canne du chef d'orchestre au premier temps de chaque mesure³⁰ ou lorsque Tchaïkovski voulut que son *Ouverture de 1812* soit jouée sur le parvis d'une église avec de vraies cloches et de vrais coups de canon³¹ ! Le jugement des compositeurs concernant l'interprétation de leur travail n'est donc pas toujours fiable.

La question de l'instrumentation

Plus fondamentalement, les compositeurs du passé considéraient souvent les conditions de représentation musicale de leur temps comme laissant à désirer et l'on ne voit pas alors pourquoi il faudrait, aujourd'hui, jouer leurs ouvrages dans ces mêmes conditions. En particulier, beaucoup de compositeurs n'étaient pas satisfaits des instruments de leur temps et en souhaitaient de nouveaux, aux sonorités plus riches, au jeu plus facile, aux nuances plus nombreuses ou aux possibilités dynamiques plus grandes. Berlioz en est un exemple célèbre, qui défendit la trompette à pistons contre la trompette naturelle ou qui favorisa l'usage, dans l'orchestre, des saxophones, des cymbales ou du trombone basse. De la même manière, Bach s'intéressa toujours aux nouveaux instruments. Il conçut lui-même un clavecin-luth (*Lautenclavicymbel*) qui pouvait sonner soit comme un théorbe, soit comme un luth³². De même, il essaya dès 1736 les tout premiers pianos-forte construits par Gottfried Silbermann³³.

Les compositeurs n'ont donc pas des conceptions figées sur les outils mis à leur disposition, même s'il existe, pour de multiples raisons, un conservatisme naturel dans la communauté des musiciens, qui fait que l'introduction de nouveaux instruments a lieu la plupart du temps difficilement et lentement, quand bien même ces instruments n'apportent que des avantages par rapport aux anciens³⁴. Cette ouverture d'esprit des compositeurs en ce qui concerne l'instrumentation est confirmée par le fait qu'ils transcrivent ou arrangent souvent leurs propres œuvres pour d'autres instruments. Ainsi, pour ne prendre que quelques exemples parmi un

29. Davies, 2003 : 72.

30. Terrier : 134-5.

31. Juramie, 1970 : 67.

32. David, 1998 : 366.

33. *Ibid.* : 365.

34. Godlovitch, 1997 : 159-160.

très grand nombre, Mozart reprit un aria du *Mariage de Figaro*, le transcrivit pour ensemble à vent et le remplaça dans la dernière scène de *Don Giovanni*. Semblablement, Beethoven arrangea sa *Grosse Fuge* pour deux pianos et réécrivit son *Concerto pour violon* pour le piano. De même, Schumann transcrivit pour le violon ses *Fantasiestücke*, écrites primitivement pour la clarinette et Ravel, non seulement réalisa lui-même la réduction pour deux pianos de sa célèbre *Valse*, mais également arrangea pour grand orchestre nombre de ses compositions pour piano comme, par exemple, ses *Valses nobles et sentimentales* ou quatre des six mouvements du *Tombeau de Couperin*. L'instrumentation d'une œuvre n'est donc pas un élément à propos duquel il faut être particulièrement rigide.

De surcroît, il faut se rappeler que, s'il y a eu modification des instruments dans le passé – et, au vrai, de façon incessante – c'est parce que l'on considérait que le son en était rendu meilleur et non pas seulement différent. De la sorte, si la trompette chromatique remplaça la trompette naturelle, ce fut parce que les pistons permettaient de couvrir sans lacune toute la gamme des tons et demi-tons, avec une parfaite homogénéité de timbre. En outre, la trompette moderne autorisait une beaucoup plus grande virtuosité, puisqu'il n'était plus nécessaire de se servir de ses lèvres ou de sa main pour moduler ou bien de donner des coups de langue pour phraser. Certes, l'instrument nouveau avait au départ des défauts. Mais, ils furent corrigés, petit à petit.

De même, l'arrivée du piano a constitué un réel progrès par rapport au clavecin et aux autres instruments à cordes pincées, dont le son était plus métallique et plus enchevêtré et dont le mécanisme offrait moins de choix de toucher ou de dynamique. Surtout, on entendait en permanence des bruit de frottis ou de cliquetis des sautereaux (un peu comme, autrefois, on entendait au cinéma le bruit du projecteur dans la salle, ce qui n'était pas gênant à l'époque mais le serait de nos jours). Wanda Landowska reconnaît du reste qu'il y a des « bourdonnements », du « gazouillement » dans le clavecin ou des « bruits ardents de cigales ». Elle parle même du « ferraillement superbe des claviers accouplés », ce qu'elle considérait comme étant un avantage³⁵. On peut toutefois en douter. On dira certes que de nombreux compositeurs contemporains sont séduits, précisément, par les idiosyncrasies de ces instruments et composent pour eux : cela ne change rien au fait que ces bruits étaient souvent des handicaps.

D'une façon générale, tout instrument est perfectible. Il est de notoriété publique, par exemple, que le violon est un instrument difficile à maîtriser. Même les plus grands instrumentistes font de temps en temps une note imparfaite. « Tous les violonistes jouent faux mais il y en a qui exagèrent », disait Saint-Saëns. On ne voit pas, alors, pourquoi, si l'on inventait un jour un violon qui rendrait la tâche des musiciens beaucoup plus facile (sans leur enlever la part de créativité, indispensable dans leur jeu instrumental), il faudrait par souci d'authenticité interdire cet instrument. Pourquoi refuser un violon qui améliorerait considérablement les capacités des instrumentistes, leur donnant à tous la justesse de Sarasate, par

35. Eigeldinger, 2011 : 165.

exemple, ou l'émotion, la rapidité et la brillance de Jascha Heifetz, sans leur ôter leur capacité d'auto-expression sur l'instrument en question ?

Les compositeurs modifient leurs œuvres en fonction des circonstances

Une autre raison pour laquelle il est difficile d'affirmer que dans le passé les compositeurs voulaient voir leurs instructions systématiquement respectées est qu'ils acceptaient souvent de bon cœur, en fonction des réactions du public ou des interprètes, de modifier des éléments de la partition qu'ils avaient écrite. Rameau, par exemple, juste après avoir fait jouer son opéra *Hippolyte et Aricie*, au théâtre de M. de la Pouplinière, en modifia l'instrumentation lorsqu'il l'introduit à l'Opéra de Paris, soit pour surmonter les réticences de certains musiciens de l'orchestre, choqués par le caractère moderne de certains passages, soit pour s'adapter aux musiciens disponibles³⁶. De même, Aaron Copland enregistra le premier mouvement de son *Concerto pour Clarinette* deux fois plus lentement qu'indiqué sur la partition originale, à la suite des réactions négatives du public lors des premières représentations de l'œuvre, ainsi que pour satisfaire le soliste Benny Goodman, pour qui l'œuvre avait été écrite³⁷. Stravinsky enfin, quoique très pointilleux à propos de l'exécution de ses œuvres – il se plaignait très fréquemment de voir son travail déformé par les musiciens et, en particulier, par les chefs d'orchestre –, modifia ses partitions en fonction des critiques faites par ses interprètes. Ainsi, il s'exécuta docilement, lorsque dans une lettre du 30 mars 1913, Pierre Monteux lui proposa de faire quatre changements dans l'orchestration du *Sacre du printemps*, afin que certains instruments soient mieux entendus³⁸. Semblablement, il renonça en 1919 à sa première version des *Noces*, écrite pour quatre pianolas, un harmonium et diverses percussions, à la suite d'une lettre d'Ernest Ansermet lui apprenant qu'après avoir écouté la toute première interprétation de son *Etude pour Pianola*, il avait trouvé que cet instrument avait entre autres un volume sonore trop faible et était incapable d'accentuer des notes individuelles ou de conserver, sans l'aide d'un instrumentiste, un rythme parfaitement régulier³⁹.

Les compositeurs modifient donc souvent leurs œuvres, en fonction des réactions des interprètes, ce qui fait alors de la création musicale un processus ouvert : le compositeur met à l'essai devant l'orchestre ce qui a été composé sur le papier et, en fonction des premières répétitions ou des premières exécutions de l'œuvre, peut changer non seulement, comme nous venons de le voir, l'instrumentation, les *tempi* ou la dynamique mais également des éléments plus centraux comme le rythme ou la mélodie. C'est ainsi que, par exemple, Tchaïkovski révisa fortement, à deux reprises, son célèbre *Concerto pour piano n° 1 en si bémol mineur*, op. 23, sur des suggestions des pianistes Edward Dannreuther et Alexander Siloti⁴⁰. De la même

36. Terrier, 2003: 46.

37. Lebrecht, 2007 : 204.

38. Hill, 2000 : 29.

39. McFarland, 2011: 94-5, 97.

40. Il est fort probable, en particulier, que les célèbres accords exécutés au piano au début du concerto sont une idée de Siloti, les notes sur la première édition apparaissant sous la forme

manière, Debussy allongea, à la demande de Diaghilev, la fin de son ballet *Jeux* et fut agréablement surpris de l'amélioration que cela apportait à son ouvrage⁴¹. Semblablement, le célèbre *glissando* que l'on entend à la clarinette au début de *Rhapsody in Blue* a été proposé, d'abord, sous la forme d'une plaisanterie par Ross Gorman, le clarinettiste de l'orchestre de Paul Whiteman, lors d'une répétition : le compositeur en reprit, cependant, immédiatement l'idée⁴². De même encore, Janacek modifia son opéra *L'Affaire Makropoulos* de façon quasiment incessante lors des répétitions avant sa première représentation publique, y compris en ajoutant au tout dernier moment un nouveau solo pour le violoncelliste⁴³.

Les compositeurs, lorsqu'ils ont écrit la partition, proposent par conséquent non pas une norme, un point fixe indépassable mais plutôt un ensemble d'éléments qui peuvent être modifiés, parce qu'un auteur *apprend* de ses interprètes. Du reste, Stravinsky, lui-même si intransigeant avec ses interprètes, comme nous l'avons vu, et si sûr, par ailleurs, de ce qu'il voulait, avoua qu'en assistant au ballet monté par Balanchine à partir de ses *Mouvements pour piano et orchestre*, il découvrit des relations internes dans sa propre composition, qui lui étaient jusque-là restées cachées. Ce fut pour lui « comme de visiter une maison dont j'avais fait les plans mais dont je n'avais jamais complètement visité le résultat »⁴⁴. Or, si un chorégraphe peut montrer à un compositeur des vertus cachées dans son travail, cela signifie qu'un interprète peut en faire autant et, par symétrie, qu'il peut également lui faire découvrir des *faiblesses* dans sa partition, ce qui pourra l'amener à corriger son travail, à la manière dont un dramaturge modifie son texte en fonction de la réaction des comédiens, ou dont l'auteur d'un roman peut changer des passages de son livre, à la suite des suggestions de ses premiers lecteurs.

La composition d'une œuvre musicale n'est donc pas un processus fermé et cela est d'autant plus vrai qu'un interprète ajoute toujours quelque chose à l'objet musical initial, non seulement parce que dans tout morceau de musique, même lorsque la partition est très précise, il existe de l'indétermination – les notes écrites peuvent toujours être jouées ou attaquées de diverses façons et le morceau peut être découpé, dans le détail, de différentes manières en thèmes et en sous-thèmes, en sujets et en réponses, en motifs et en développements, etc. – mais aussi parce que, pour faire une bonne interprétation, il faut toujours montrer quelque chose de nouveau et d'intéressant dans l'œuvre, sinon l'effet est plat ou banal⁴⁵. Et, comme ce travail d'interprétation se fait pour une part considérable de façon *improvisée*, parce que le virtuose ne formule pas, à l'avance, la manière dont il va jouer l'œuvre mais invente au moment de l'exécution, sans intention préalablement établie, la dynamique, l'intonation ou les articulations, cette part de liberté et d'auto-expression conduit inévitablement à la découverte, de temps en temps, de trouvailles

d'arpèges (Lee, 2011 : s.p.).

41. Scheijen, 2010 : 262.

42. Schwartz, 1979 : 81-83.

43. Lebrecht, 1987 : 236.

44. Stilwell, 2011 : 477.

45. Kania, 2011 : 83.

que peut reprendre, ensuite, le compositeur ou qu'il peut accepter comme étant une interprétation correcte, quoique infidèle, de son ouvrage. Une anecdote peut ici nous éclairer : Debussy demanda un jour au pianiste américain George Copeland pourquoi il avait joué le début de ses *Reflets dans l'eau* différemment de la partition. Il lui répondit : « Parce que je l'ai senti comme cela. » Debussy lui répondit qu'il sentait les choses différemment mais que lui, Copeland, devait continuer de jouer comme il le faisait. Comme le dit Richard Taruskin, Debussy ne se considérait pas, en tant que pianiste, comme différent des autres interprètes de ses propres œuvres⁴⁶.

Plus loin, un compositeur peut même être ravi par des interprétations extrêmes de son œuvre, parce qu'il préfère la surprise d'une nouveauté radicale à la restitution fidèle de son travail. « Méfions-nous d'une traduction d'un de nos textes, si elle nous paraît conforme parce qu'elle lui ressemble. Elle équivaut à un portrait médiocre. Il est préférable qu'elle nous dérouté » disait Cocteau⁴⁷. Et, de même que certaines traductions peuvent être des chefs-d'œuvre – comme par exemple les *Histoires extraordinaires* de Poe revues par Baudelaire –, de même des objets musicaux intéressants et plaisants peuvent être produits en changeant le *tempo* ou le timbre, en ajoutant ou en supprimant des altérations accidentelles ou encore en modifiant des éléments mélodiques, harmoniques ou rythmiques dans la partition originale. C'est un cas particulier de cette propension qu'à la musique à la *serendipity* et que l'on retrouve, par exemple, lorsque l'on joue un morceau dans une clé différente de celle d'origine (les musiciens qui savent transposer à vue connaissent la joie qu'il y a à jouer une œuvre du répertoire dans une tonalité très éloignée de l'originale) ou lorsque des musiciens s'amuse en groupe avec des partitions et élaborent alors autour d'elles, pour le pur plaisir, des *fantasias*, des collages ou des pastiches qui sont parfois très réussis. Par conséquent, si un soliste dans le feu de l'action insère des notes décoratives dans sa partie lors d'un concert et qu'il se justifie après-coup en disant, d'un côté, que cela sonnait mieux et, de l'autre, qu'il en avait assez de jouer toujours les mêmes notes, on ne peut qu'être d'accord avec lui⁴⁸.

On répliquera que la musique a un contenu discursif qu'il ne faut pas déformer sous peine de lui faire perdre toute sa signification. La musique dit quelque chose et il faut donc restituer sans modification ce qu'elle nous communique. Mais l'on ne voit pas quel « message » la musique pourrait véhiculer, si l'on ne peut retrouver dans un texte musical ni sujet, ni verbe, ni complément, ni nombre, ni même ces connecteurs logiques si importants dans tout discours que sont la négation, la conjonction ou l'implication. La musique n'est pas articulée comme un langage, même si l'on peut y retrouver des éléments d'organisation de type chomskyen qui hiérarchisent les sons et groupes de sons les uns par rapport aux autres dans leur hauteur et dans leur durée⁴⁹. Le but de la musique n'est donc pas de nous communiquer quelque

46. Taruskin, 1995 : 54.

47. Cocteau, 2003 : 127.

48. Gould, 2000 : 146.

49. Jackendoff, 2011 : 108-110.

chose, à la façon dont un système de signes linguistiques peut le faire, mais plutôt de produire en nous un affect positif.

Stephen Davies se trompe, par conséquent, lorsqu'il soutient qu'une interprétation fidèle d'une partition est toujours meilleure qu'une autre, *même lorsque l'œuvre est médiocre*, parce que cette interprétation authentique a alors, selon lui, le mérite de révéler que le compositeur a précisément écrit une œuvre sans mérite⁵⁰. Il se trompe parce que nous ne venons pas au concert pour apprendre quelque chose de particulier sur un compositeur ou sur la musique en général mais pour y éprouver du plaisir. Jouer par conséquent un ouvrage médiocre en suivant la partition au plus près, de façon à montrer que cette musique n'est pas très passionnante, n'a aucun intérêt musicalement parlant. Il vaut mieux, alors, être infidèle à la partition mais fournir au public une plus grande gratification esthétique.

188

La volonté du compositeur

On rétorquera que, lorsque le compositeur est contre toute modification de son travail, on doit respecter à la lettre sa volonté et donc respecter complètement ce qui est écrit sur la partition. Cela pose cependant plusieurs problèmes. Tout d'abord, il est très difficile de savoir précisément ce qu'a voulu le compositeur lorsqu'il a créé l'œuvre. Il ne faut pas croire, en effet, que son intention, sous la forme de l'ensemble de sons qu'il avait en l'esprit au moment de l'écriture de la partition, soit quelque chose de reconstituable. Le compositeur n'a en effet jamais pu avoir une image générale et parfaitement détaillée de toute l'œuvre, soit pendant, soit après la création de celle-ci, ne serait-ce que parce que l'imagination d'un musicien, même génial, ne peut pas embrasser, en un instant, une œuvre dont la durée est, par exemple, d'une demi-heure : en son esprit, une succession d'images sonores se sont présentées. En outre, parce que même s'il a eu dans son esprit – ou a pu avoir ultérieurement à plusieurs reprises – des suites d'images successives représentant l'ouvrage tout entier, ces images mentales ne peuvent avoir été suffisamment déterminées pour pouvoir représenter toutes les propriétés possédées par l'œuvre, lorsqu'elle est effectivement *jouée*. L'imaginaire est, en effet, un milieu trop vague pour fournir une représentation complète d'un morceau de musique dans tous ses détails : il en faut une réalisation physique (ne serait-ce qu'au piano), pour vérifier comment elle « sonne ». L'œuvre musicale n'est pas encore tout à fait réelle lorsqu'elle est dans la tête du compositeur ou même sur le papier⁵¹. L'intention première du compositeur ne peut donc pas être retrouvée par l'auteur, et a fortiori par qui que ce soit d'autre, et ne peut pas, par conséquent, servir de modèle pour l'exécution de l'œuvre⁵².

50. Davis, 2003 : 86.

51. Kemp, 2003 : 179.

52. En outre, les musiciens ne se souviennent pas toujours très bien de ce qu'ils ont écrit quelques années plus tôt. Ainsi, Richard Strauss, par exemple, se fit tancer par Hans von Bülow lorsqu'il dirigea son poème symphonique *Macbeth* au Philharmonique de Berlin, parce qu'il avait constamment les yeux sur la partition au lieu de regarder les musiciens : « La partition doit être dans votre tête et non pas votre tête dans la partition, même si vous l'avez écrite ! », lui lança Bülow (Lebrecht 1987 : 267).

En outre, lorsque les compositeurs relisent leur texte, ils y découvrent souvent autre chose que ce qu'ils croyaient y avoir mis, parce qu'ils sont influencés par les diverses interprétations déjà réalisées de ces morceaux ainsi que par les expériences esthétiques qu'ils ont pu avoir après la création de l'œuvre. Par conséquent, l'idée qu'ils se font de la manière dont leur travail doit être exécuté n'est pas immuable. Cela se vérifie par le fait que le compositeur souvent modifie sa partition – y compris longtemps après son écriture –, à la manière dont un peintre peint des repentirs ou un poète modifie après-coup des vers dans un poème. Ainsi, Bach révisa toute sa vie ses propres œuvres et, par exemple, réduisit de moitié les deux premiers préludes du premier cahier du *Clavier bien tempéré* pour supprimer des répétitions de motifs ou de modulations⁵³. De la même manière, des musiciens aussi différents que Charles Ives, Anton Bruckner ou Vaughan Williams révisèrent très souvent leurs productions.

Une autre raison de penser que l'intention musicale des compositeurs n'est pas quelque chose de stable et de définitif est qu'ils composent souvent de façon quasiment improvisée. Ainsi Bach, fréquemment, ne faisait que reprendre ses improvisations lorsqu'il se mettait à la table de travail⁵⁴. De même, Mozart ou Schubert écrivaient très rapidement et parfois même plus vite que les musiciens qui recopiaient leurs partitions. Mais si l'acte de création musicale peut être, à la fois, fulgurant et improvisé, comment peut-on considérer ce qui est couché sur la partition comme étant une pensée tout à fait définitive ?

Enfin, on ne voit pas pourquoi il faudrait toujours respecter les intentions des compositeurs puisque ceux-ci, lorsqu'ils interprètent leurs propres ouvrages, ne respectent pas toujours à la lettre leurs propres instructions. Stravinsky le premier – quoiqu'il considérât ses propres interprétations et, en particulier, ses enregistrements, comme devant être des modèles à suivre strictement par tous ses interprètes, parce qu'enfin libres de toute distorsion de sa pensée – ne respectait pas ses propres prescriptions de *tempo* et de dynamique, jouant en général plus vite que sur la partition et même, parfois, beaucoup plus vite⁵⁵. En outre, de notoriété publique, il n'était pas un grand interprète de ses propres compositions. Ainsi, il rata complètement son premier enregistrement du *Sacre* en 1929, en particulier dans les passages rapides et lors des changements de tempo (là où, précisément, il était le plus sourcilieux quant au strict respect de ses instructions⁵⁶). Or, si un compositeur n'est pas fidèle à ses propres instructions et si, de surcroît, il ne sait pas juger de la qualité réelle de ce qu'il considère pourtant comme devant être un modèle pour toute interprétation de son œuvre, on ne voit pas pourquoi il faudrait nécessairement respecter *ad litteram* ce qu'il a écrit⁵⁷.

53. Forkel, 1998 : 474-475.

54. David, 1998 : 399.

55. Taruskin, 1995 : 53.

56. Hill, 2000 : 119.

57. Nicholas Cook fait à ce propos une suggestion – qui va dans le sens de notre propos – pour expliquer pourquoi tant de compositeurs comme, par exemple, Schumann ne sont pas de bons interprètes de leurs propres ouvrages : ils auraient, du fait de leur parfaite oreille interne, tendance à confondre le son physique et le son qu'ils imaginent et donc à entendre le son que leur oreille interne

On ne peut donc pas dire que le compositeur sait toujours mieux que ses contemporains comment son travail doit être interprété. Outre cela, la musique qu'il a écrite ne s'adresse plus au public de son époque. Les goûts ont changé et la culture musicale a évolué, impliquant que les sources de plaisir esthétique ne sont plus les mêmes. Nous ne pouvons donc pas nous aider de la conception première du compositeur – telle que nous essayons de nous la représenter – pour nous guider dans le choix de l'interprétation à faire, s'il s'agit de plaire à un public qui n'est plus celui de l'époque où l'œuvre a été écrite, ce qui signifie que même si nous pouvions savoir ce que Dowland, Mozart ou Borodine, par exemple, auraient pensé d'une exécution particulière de leur travail, ils n'auraient pas *plus* autorité pour donner une valeur particulière à cette interprétation que n'en ont, par exemple, des auteurs de comédies musicales comme Cole Porter ou Irving Berlin, pour juger des improvisations qu'ont pu tirer de leur mélodies des musiciens de jazz comme Oscar Peterson ou John Coltrane.

On répondra à cela qu'en jazz, à la différence de ce qui se passe en musique classique, les musiciens improvisent une bonne partie de leur interprétation et que la comparaison est donc mauvaise. Mais, c'est oublier que l'improvisation fut autrefois aussi centrale en musique classique qu'aujourd'hui en jazz. À l'époque de Monteverdi, par exemple, n'étaient inscrits sur les partitions d'opéra que la basse figurée et les parties chantées (ainsi qu'ici ou là un interlude instrumental) : les chanteurs ajoutaient les embellissements et l'instrumentiste chargé de lire la basse continue construisait librement les parties harmoniques intermédiaires, en fournissant de temps en temps une ligne mélodique en contrepoint de la partie chantée. De même, les cordes et les vents (qui n'avaient souvent pas de partition du tout) jouaient *ex tempore* des éléments mélodiques. La relation entre l'interprétation et la partition ressemblait donc beaucoup à celle existant, de nos jours, entre un morceau de jazz et la page du recueil de standards qui lui sert de point de départ⁵⁸.

Certes, à l'âge baroque, la part d'improvisation diminua mais la construction des parties intermédiaires était encore improvisée, des lignes mélodiques pouvaient toujours être ajoutées à celles exécutées par le soliste et, enfin, l'ornementation – qui n'était pas un élément simplement décoratif mais qui donnait à la musique sa continuité et sa densité – restait la plupart du temps improvisée⁵⁹. De même à l'âge classique, si la liberté de l'interprétation se réduisit encore, dans le concerto, la cadence, qui était à la fois une récapitulation et un *commentaire personnel* sur l'œuvre jouée, était encore souvent inventée sur le moment.

Jusqu'à une période récente, on écrivit donc de la musique pour des musiciens créatifs : une composition n'était pas un produit fini et unifié, préservant sur une durée de temps indéfinie les mêmes propriétés tonales, rythmiques et de

leur fournit, plutôt que celui existant réellement. Cela expliquerait aussi pourquoi ils ne décèlent pas toujours, aussi bien que d'autres, une fausse note dans une interprétation que l'on fait de leur œuvre (Cook : 188).

58. Gould, 2000 : 143.

59. Alperson, 1984 : 28.

timbre⁶⁰. Et, par exemple, Corelli, Telemann ou Haendel n'auraient jamais imaginé que leur musique serait un jour jouée de façon aussi peu risquée, avec une aussi faible variation des paramètres, et en particulier sans des parties harmoniques, une cadence et des ornements très largement improvisés. Cela n'aurait pas eu plus de sens, pour eux, que pour des musiciens de jazz, de nos jours, de reprendre *verbatim* des improvisations déjà faites par d'autres, en d'autres circonstances.

L'improvisation en musique classique

Pourquoi donc cette liberté d'improviser a-t-elle disparu ? Certes, les compositeurs souhaitaient avoir un contrôle plus grand sur leur production artistique mais c'est, surtout, parce que les interprètes devinrent de moins en moins capables d'improviser une cadence intéressante ou un accompagnement solide à partir du *continuo* que l'on commença, petit à petit, à écrire pour eux ce qu'ils ne pouvaient plus inventer spontanément. Tout s'est donc passé comme si la liberté d'interprétation avait été supprimée uniquement pour rendre service à des musiciens qui n'étaient plus assez bons pour pouvoir exercer cette liberté (même si le mouvement a été accéléré, ensuite, par le développement de la conception romantique de l'artiste comme héros et comme personne faisant autorité⁶¹). Il n'y a donc aucune raison de ne pas faire renaître cette tradition de l'improvisation, qui s'est maintenue dans d'autres cultures, et qui veut qu'un interprète puisse, sur le moment, et en fonction de l'ambiance, du déroulement particulier du concert et du jeu particulier des autres musiciens, sentir par lui-même quel est le bon accord à placer, quels sont les enrichissements à apporter à la mélodie et quels sont les commentaires musicaux qu'il doit faire spontanément, à propos à la fois de l'œuvre et de l'événement musical qui est en train de se dérouler.

On objectera à cela qu'il faut un talent exceptionnel pour improviser aujourd'hui en musique classique. Et, il est vrai qu'il est très difficile de nos jours de jouer *ex tempore* une cadence de concerto baroque, ne serait-ce que parce qu'il faut être dans une très grande familiarité avec cette musique, ce qui était beaucoup plus facile autrefois puisqu'on ne jouait alors précisément *que* la musique de son temps⁶². Mais alors, pourquoi ne pas faire une improvisation dans le style de notre époque ? Est-ce plus choquant que de jouer une cadence écrite après-coup et, le plus souvent, par une autre personne que le compositeur lui-même ? C'est un peu dans cet esprit d'hybridité musicale qu'Alfred Schnittke conçut pour Gidon Kremer une nouvelle cadence pour le *Concerto pour violon* de Beethoven pour remplacer celles écrites au XIX^e siècle par Joseph Joachim ou par Fritz Kreisler (et qui sont de nos jours les plus jouées). Il l'envisagea en effet non plus seulement comme un commentaire du morceau en question, mais comme une sorte de fresque historique sur la musique depuis deux siècles, citant d'abord la *Septième Symphonie* de Beethoven, puis un aria de Bach déjà repris par Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*,

60. Goehr, 1989 : 55.

61. Gould, 2000 : 144.

62. *Ibid.*

puis du Bartók et du Chostakovitch et, enfin, de nouveau du Beethoven, tout cela dans le but de démontrer l'unité d'intention et la proximité d'esprit de ces grands compositeurs du passé⁶³. Cette cadence originale, comme on pouvait s'y attendre, choqua beaucoup de monde, y compris des violonistes célèbres, comme Itzak Perlman, Yehudi Menuhin ou Isaac Stern. Mais, il nous semble fondamentalement moins grave que Schnittke ait placé toutes ces allusions musicales anachroniques dans son texte que le fait que cette cadence, encore une fois, *ait été écrite et non pas improvisée sur le moment*. Il aurait été tellement mieux, et en vérité infiniment plus authentique par rapport à l'esprit de la musique de Beethoven, si Kremer avait pris le risque de créer une cadence sur-le-champ.

La difficulté d'improviser

On rétorquera qu'une cadence improvisée sera toujours moins bonne qu'une cadence écrite, parce qu'elle sera à la fois plus brouillonne et plus pauvre en contenu musical. Et, il est vrai que les premiers essais d'improvisation en musique classique seront souvent complètement ratés. Mais si l'on relance l'enseignement de l'improvisation dans les conservatoires (qui n'existe plus aujourd'hui que dans les classes d'orgue), ces fiascos deviendront petit à petit moins nombreux. De surcroît, ces tentatives seront reçues avec bienveillance par le public, parce que nous écoutons avec beaucoup moins de sévérité quelqu'un qui improvise que quelqu'un qui restitue quelque chose qui est déjà écrit, de la même manière que nous écoutons avec beaucoup plus d'indulgence une personne lorsqu'elle parle que lorsqu'elle récite un texte appris par cœur. Parler est en effet la plupart du temps une improvisation. Le locuteur n'a pas en tête, à l'avance, une idée tout à fait distincte de ce qu'il va dire et c'est, précisément, parce qu'il invente à l'instant ce qu'il dit que ceux qui l'écoutent oublient les erreurs qu'il peut commettre ou les nombreuses répétitions dont son discours est émaillé. De la même manière, l'improvisation musicale est écoutée avec compréhension, parce que l'improvisateur prend des risques considérables. Nous ne nous attardons donc pas sur ses hésitations, ses échecs momentanés, ses redites et, de manière générale, sur toutes les imperfections dans son jeu (imperfections que nous trouverions intolérables dans un concert de musique complètement écrite). Plutôt, nous évaluons positivement son ingéniosité et sa capacité à exploiter toutes les occasions musicales qui se présentent⁶⁴.

On dira alors qu'en improvisant en musique classique, on risque de défigurer les grandes œuvres du répertoire. Mais, l'on répondra à cela que les compositeurs eux-mêmes prennent de nombreuses libertés avec le fruit de leur travail. Mozart, par exemple, fut capable, lors d'une des premières représentations de sa *Flûte enchantée*, de modifier en plein concert sa propre musique pour faire une plaisanterie à son ami Schikaneder ; de même, Haendel écrivit de façon désinvolte plusieurs opéra-pasticcio en recyclant des matériaux déjà utilisés ailleurs et fit, outre cela, un grand

63. Lebrecht, 2007 : 297-298.

64. Alperson, 1984 : 23-24. Philip Alperson cite ici les idées développées par Francis Sparshott dans son livre *Theory of the Arts*, Trenton, Princeton University Press, 1992, en particulier à la p. 255.

nombre d'emprunts à Telemann, Scarlatti, Bononcini, Porpora, etc., dans ses autres œuvres lyriques⁶⁵ ; Rossini, pareillement, pouvait être insouciant avec ses compositions, puisqu'il accepta que Niedermeyer construise pour l'Opéra de Paris un pot-pourri composé d'extraits de quatre de ses opéras et intitulé *Robert Bruce*⁶⁶.

Témoignent encore de la grande légèreté avec laquelle les musiciens traitent parfois leurs propres productions, tous ces ouvrages collectifs comme – parmi tant d'autres – *l'Eventail de Jeanne*, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *La Guirlande de Campra*, *Les Vendredis* ou *Jour de fête*, toutes œuvres écrites à plusieurs, sans esprit de sérieux et sans forme globale précise, se présentant comme des sortes de cadavres exquis et auxquelles n'ont pas hésité à collaborer des musiciens aussi divers que Ravel, Milhaud, Rimski-Korsakov, Poulenc, Borodine, Glazounov ou Albert Roussel. Si les compositeurs jouent ainsi de façon détachée avec leur propre travail, en réutilisant des matériaux antérieurs ou en les imbriquant dans des objets musicaux extérieurs hétérogènes et vite assemblés, on ne voit pas pourquoi il nous serait interdit de prendre quelque liberté par rapport à ce qu'ils ont écrit.

On répliquera que le public sera, lui, choqué par la réintroduction d'une part d'improvisation dans l'interprétation des œuvres du répertoire. Mais cela ne devrait pas être le cas si on ne le prend pas au dépourvu – et qu'on lui annonce donc les choses à l'avance – et si cette improvisation est de haut niveau et se présente comme étant un commentaire sincère de l'œuvre en question. Au reste, les auditeurs sont déjà très tolérants avec le traitement que certains musiciens font subir depuis longtemps aux ouvrages du passé. Ils écoutent en effet sans rechigner, par exemple, les arrangements que Grieg a fait pour piano à quatre mains de sonates à deux mains de Mozart ou bien le *Pulcinella* de Stravinsky, qui est une réécriture dans un style moderne de partitions de Pergolèse et autres musiciens du XVIII^e siècle, ou bien encore une pièce comme *Badinage* de Godowsky, où un pianiste joue deux études de Chopin simultanément, l'une à la main droite et l'autre à la main gauche ! Si le public autorise tout cela, il devrait semblablement accepter que des musiciens puissent au dernier moment, et cette fois-ci de façon improvisée, faire des modifications importantes dans un morceau classique et par exemple, comme le propose Paul Ziff, jouer le *quatuor op 18 n° 3* de Beethoven en changeant l'ordre des deuxième et troisième mouvements, pour « donner un peu plus d'intérêt à l'œuvre »⁶⁷.

Le public même pourrait accepter des traitements plus radicaux encore, puisqu'il ne crie pas au sacrilège lorsqu'il écoute une pièce comme la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Bernd Alois Zimmermann, qui rassemble par collage du Bach, du Beethoven, du Berlioz, du Wagner, du Stockhausen, du Dallapiccola, du Henze, plus d'autres musiciens contemporains, ainsi que des danses de la Renaissance, des fragments de jazz et même une polka ! Si cela est considéré comme étant musicalement digne d'intérêt, on ne voit pas pourquoi une improvisation astucieuse et élégante, faite par exemple à partir de thèmes de Bach et de Mozart ensemble,

65. Dean, 2007 : 503-511.

66. Garo, s.d. : s.p.

67. Ziff, 1973 : 720.

qui se révélerait être agréable à entendre, qui commenterait avec enthousiasme les œuvres citées et qui exprimerait la sensibilité des interprètes, serait rejetée par les amateurs de musique. Cela ne serait pas, après tout, si différent dans l'esprit, des innombrables variations, fantaisies et autres impromptus écrits, depuis fort longtemps, par des compositeurs, à partir de thèmes musicaux conçus par d'autres. De surcroît, l'auditeur blasé qui a beaucoup entendu les œuvres du répertoire, et même parfois beaucoup trop, appelle de ses vœux de telles transformations et ne peut, par conséquent, qu'attendre avec impatience ce nouveau genre de musique.

Le monde de la musique classique devra donc accepter que l'interprète musical puisse transmuter l'objet musical, à la façon dont un peintre transfigure le sujet qu'il peint. Une partition ne sera plus un *opus perfectum et absolutum*, à respecter au pied de la lettre, mais seulement la trace écrite de découvertes sonores qui pourront être modifiées, enrichies, complexifiées ou simplifiées. C'est d'ailleurs peut-être cela que voulait Erik Satie. En multipliant en effet des annotations humoristiques, comme : « Grattez », « Corpulentus », « Munissez-vous de clairvoyance », « Particulièrement » ou « Postulez en vous-même pas à pas » dans ses partitions, il ne fit pas que proposer des *private jokes* à l'usage des interprètes : il les encouragea aussi à jouer ses œuvres avec beaucoup de latitude. C'est dans cet esprit de liberté qu'il faudra désormais aborder l'ensemble du répertoire.

Tout ceci s'oppose, bien évidemment, à l'idée que le musicien a le devoir moral de présenter l'œuvre de façon authentique⁶⁸ et qu'il ne doit, donc, exercer son talent créatif que dans les limites fixées par le compositeur et par les conventions en vigueur à l'époque⁶⁹. Mais si la raison d'être ultime du compositeur n'est pas de proposer à l'appréciation du public un objet musical immuable et définitivement assemblé mais bien, plutôt, un ensemble de recommandations qui ne peut devenir esthétiquement intéressant que grâce à la médiation d'exécutants ayant eux aussi quelque chose à dire, on ne commet alors pas de faute en jouant ses œuvres de façon libre.

Des devoirs, cependant, s'imposeront. L'interprète devra improviser sans essayer de prendre le pas sur le compositeur, c'est-à-dire sans vouloir présenter son talent de virtuose au détriment du résultat musical global (ce qui, au vrai, vaut déjà pour l'interprétation musicale telle qu'elle se pratique aujourd'hui, même si ce n'est pas toujours respecté). Il faudra également ménager la susceptibilité des compositeurs vivants, ce que faisait du reste déjà Bach, lorsqu'il improvisait sur le morceau d'un autre musicien et que celui-ci était présent dans la salle : il ne prenait cette liberté, nous dit son fils Carl Philipp Emanuel, que s'il pensait que l'auteur de la partition n'en serait pas effarouché⁷⁰. Et, bien sûr, il ne faudra pas chercher à supprimer la tradition, relativement récente, nous l'avons vu, qui consiste à interpréter les œuvres du répertoire sans improviser. Il y aura toujours un public pour cela. Toutefois, ce public aura peut-être, paradoxalement, d'autant plus de plaisir à écouter ces exécutions fidèles qu'il aura, par ailleurs, la possibilité

68. Kania, 2011 : 83.

69. Davies, 2003 : 63.

70. David, 1998 : 397.

d'entendre des formes beaucoup plus créatives d'interprétation, ce qui lui permettra, pour le plus grand bien de chacune de ces deux manières d'exécuter des ouvrages musicaux, de les comparer entre elles.

Conclusion

Nous avons donc vu, à la fois, qu'il était impossible d'interpréter de façon authentique la musique du passé et que cela n'était, de toutes les façons, pas souhaitable. Plus loin, nous avons constaté que chercher à reconstituer de la façon la plus exacte possible les propriétés sonores que les œuvres du répertoire possédaient au moment de leur création ne respectait pas l'esprit de liberté dans lequel une grande partie de ces ouvrages avaient été créés. Au vrai, du fait de la recherche de l'authenticité, le concert de musique classique a eu de plus en plus tendance, au fil du temps, à devenir une entreprise de reconstitution historique au lieu de rester un creuset pour la créativité et l'innovation musicale. Il s'agit désormais, de revenir à l'état d'esprit d'autrefois et de redonner ses lettres de noblesse à l'art de l'improvisation, en s'efforçant non plus – ou, en tout cas, non plus seulement – de transmettre au public actuel ce qui était important *dans le passé* pour l'auteur ou pour ses contemporains mais, plutôt, ce qui est important *aujourd'hui* pour les musiciens jouant l'œuvre et qui se font entendre d'un auditoire contemporain. Il faudra donc non plus présenter les ouvrages du passé de façon rigide mais adopter une attitude plus neuve et plus inventive vis-à-vis d'eux. De la sorte, petit à petit, cette néo-tradition du respect absolu par rapport à la partition – respect dont nous avons vu qu'il est de toutes les façons impossible à obtenir – apparaîtra comme ayant été un étrange usage, à la manière dont nous sommes maintenant choqués par les musiciens de l'Académie Royale de Musique à l'époque de Lully qui pouvaient, cf. *supra*, se moucher en plein concert ou s'arrêter de jouer pour converser avec le parterre. L'interprétation en musique classique sera, un jour, de nouveau l'occasion de laisser libre cours à l'imagination et à l'originalité. Et, ce jour arrivera peut-être plus vite qu'on ne le croit.

— Louis ALLIX
Université de Reims-Champagne-Ardenne

Œuvres citées

ALPERSON, Philip (1984) : « On Musical Improvisation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 43.1 : 17-29.

BOIGNE DE, Adélaïde (1971) : *Mémoires de la Comtesse de Boigne, I Du règne de Louis XVI à 1820*. Jean-Claude BERCHET (éd.). Paris : Mercure de France.

COCTEAU, Jean (2003 [1953]) : *Journal d'un inconnu*. Paris : Grasset.

COOK, Nicholas (1990) : *Music, Imagination, and Culture*. Oxford : Clarendon Press.

196

DAVID, Hans T., MENDEL, A., WOLFF, C., Dir. (1998) : *The New Bach reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York : W.W. Norton.

DAVIES, Stephen (2003) : *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford : Clarendon Press.

DEAN, Winton (2007) : *Handel's Operas, 1726-1741*. Woodbridge : The Boydell Press.

DRATWICKI, Alexandre (2005) : « La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche ». *Annales historiques de la Révolution française*. Vol. 340 : 83-104.

DUTTON, Denis (2003) : « Authenticity in Art ». *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold LEVINSON. Oxford : Oxford UP : 258-274.

EIGELDINGER, Jean-Jacques (2011) : « Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne ». *Musique ancienne : un livre centenaire (1909-2009)*. Dir. Eigeldinger, Jean-Jacques. Arles : Actes Sud.

FORKEL, Johann Nikolaus (1998 [1802]) : *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works*. DAVID, Hans T., MENDEL, A., WOLFF, C., Dir. (*op. cit.*) : 419-482.

GARO, Edouard (récupéré le 5 mars 2012) : « L'œuvre de Louis Niedermeyer ».
<http://www.niedermeyer-nyon.ch/LouisNiedermeyer_oeuvre.asp>.

GOEHR, Lydia (1989) : « Being True to the Work ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 47.1 : 55-67.

GODLOVITCH, Stan (1997) : « Innovation and Conservatism in Performance ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55.2 : 151-168.

GOLDMAN, Allan H. (2011) : « Value ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. Theodor GRACYK, Andrew KANIA. Londres : Routledge : 155-164.

GOULD, Carol S. & KEATON, Kenneth (2000) : « The Essential Role of Improvisation in Musical Performance ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58.2 : 143-148.

HILL, Peter (2000) : *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge : Cambridge UP.

HOUZIAUX, Mutien-Omer (2000) : « À la recherche "des" *Requiem* de Fauré ou L'authenticité musicale en questions ». *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. 15-16 : 1-249.

JACKENDOFF, Ray (2011) : « Music and Language ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. GRACYK & A. KANIA. Londres : Routledge : 101-112.

JURAMIE, Ghislaine (1970) : *Tchaïkovski*. Paris : Hachette.

- KANIA, Andrew & GRACYK, Theodore (2011) : « Performances and Recordings ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. GRACYK & A. KANIA. Londres: Routledge : 80-90.
- KEMP, Gary (2003) : « The Croce-Collingwood Theory as Theory ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61 : 171-193.
- KIRKPATRICK, Ralph (1985) : *Le Clavier bien tempéré*. Paris : J.C. Lattès.
- KIVY, Peter (2001) : *New Essays on Musical Understanding*. Oxford : Clarendon Press.
- LEBRECHT, Norman (1987) : *The Book of Musical Anecdotes*. Londres : Sphere Books.
- (2007) : *The Life and Death of Classical Music: Featuring the 100 Best and 20 Worst Recordings Ever Made*. New York : Anchor Books.
- LEE, Philip (récupéré le 17 février 2012) : « Tchaikovsky's First Piano Concerto stripped of Sentimentality » : <<http://quintessentialruminations.wordpress.com/2011/10/03/tchaikovsky%E2%80%99s-first-piano-cncerto-restored-to-life>>.
- LONDON, Justin (2011) : « Musicology ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. GRACYK & A. KANIA. Londres: Routledge : 495-505.
- McFARLAND, Mark (2011) : « Stravinsky and the Pianola: A Relationship Reconsidered ». *Revue de Musicologie*. Vol. 97.1 : 85-109.
- NECTOUX, Jean-Michel (2000) : « Préface : A propos des premières exécutions du *Requiem* de Fauré ; Histoire d'une découverte avec quelques lettres inédites ». *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. 15-16 : i-xxiii.
- NGUYEN, Viet-Linh (récupéré le 15 mars 2012) : « La question du diapason », *Muse baroque* : <<http://www.musebaroque.fr/Articles/diapason.htm>>.
- NOVEMBER, Nancy (2011) : « Performance History and Beethoven's String Quartets: Setting the Record Crooked ». *The Journal of Musicological Research*. 30 : 1-22.
- REHDING, Alexander (2006) : « On the Record ». *Cambridge Opera Journal*. Vol. 18.1 : 59-82.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (récupéré le 18 mars 2012 [1768]) : *Dictionnaire de musique*, Paris : Duchesne : <<http://books.google.fr/ebooks/reader?id=mWkVAAAAQAAJ&hl=fr&printsec=frontcover&output=reader>>.
- SCHEIJEN, Sjeng (2010) : *Diaghilev: A Life*. Londres: Profile Books.
- SCHWARTZ, Charles (1979) : *Gershwin: His Life and Music*. New York : Da Capo Press.
- STILWELL, Robynn J. (2011) : « Music and Dance ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. T. GRACYK, A. KANIA. Londres : Routledge : 468-479.
- TARUSKIN, Richard (1995) : *Text and Act : Essays on Music and Performance*. Oxford : Oxford UP.
- TERRIER, Agnès (2003) : *L'Orchestre de l'Opéra de Paris : De 1669 à nos jours*. Paris: Editions de la Martinière.
- THOM, Paul (2011) : « Authentic Performance Practice ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. T. GRACYK, A. KANIA. Londres : Routledge : 91-100.
- TOMES, Susan (2010) : *Out of Silence : A Pianist's Yearbook*. Woodbridge : The Boydell Press.

YOUNG, James O. (2001) : « Authenticity in Performance ». *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Dominic Lopes, Berys Gaut, Dominic McIver Lopes. Londres: Routledge : 501-512.

ZIFF, Paul (1973) : « The Cow on the Roof ». *Journal of Philosophy*. Vol. 70.19 : 713-723.