Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*

Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, 480 p.

Brice Gérard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1191>

DOI : 10.4000/transposition.1191

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Brice Gérard, « Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1191>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*

Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, 480 p.

Brice Gérard

RÉFÉRENCE

Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, 480 p.

- 1 *Beyond the Score: Music as Performance*, paru en 2013, expose et illustre la nécessité, pour les musicologues, de ne plus étudier la musique principalement comme un texte ou une écriture (« music as writing »). L'ouvrage reprend et développe des idées formulées régulièrement par Nicholas Cook depuis le début des années 2000¹ et doit beaucoup, de l'aveu même de l'auteur, au CHARM (AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music), partenariat britannique fondé en 2004². Mais plus largement, le projet aboutissant à la publication du livre de 2013 est présenté comme une contribution à un mouvement musicologique d'ensemble se traduisant, depuis trente ans, par l'émergence, le développement et l'explosion récente de recherches sur la performance musicale.
- 2 Nicholas Cook, qui enseigne à Cambridge depuis 2009, est notamment l'auteur de *Music: A Very Short Introduction* ou de *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*³. L'un des intérêts de *Beyond the Score* est ainsi d'illustrer l'ambition d'un musicologue reconnu de repenser et de faire évoluer la musicologie dans sa globalité – et non de développer seulement, par exemple, un nouveau domaine spécialisé.
- 3 Les douze chapitres du livre évoquent, d'une façon qui n'est pas strictement chronologique, l'ensemble du XX^e siècle. Certains d'entre eux commentent des extraits musicaux (sonores et parfois visuels) regroupés sur un site associé au livre⁴.
- 4 L'introduction présente les enjeux et les problématiques en associant dès le premier paragraphe les questions de l'écriture et de la performance : « To think of music as

writing is to see its meaning as inscribed within the score, and accordingly to see performance as the reproduction of this meaning » (p. 1).

- 5 L'objectif consiste au contraire à proposer des éléments de réflexion pour penser la musique comme une performance ou en tant que performance, sans passer systématiquement par l'examen de la question du sens inscrit dans une partition. L'auteur entend ainsi contourner ce qu'il désigne comme le paradigme de la reproduction : « [...] performance is seen as reproducing the work, or the structures embodied in the work, or the conditions of its early performances, or the intentions of its composer » (p. 3).
- 6 Cette perspective justifie la référence aux études théâtrales, issues des études littéraires attachées à repérer le sens dans les textes, et aux *Performance Studies*, dont le développement à partir des études théâtrales s'est principalement nourri d'une interrogation sur la façon dont les performances produisent du sens⁵. Cook précise par ailleurs qu'il se concentre dans son livre sur la question de la performance dans la tradition qu'il appelle *Western « art » Music* (WAM), principalement sur des répertoires classiques (par exemple la musique de piano du XIX^e siècle). D'autres musiques comme le rock sont destinées, toujours selon l'auteur, à éclairer certains aspects des performances dans la musique classique.
- 7 Cette présentation est, dans une certaine mesure, problématique, ce qu'il faut souligner une première fois avant d'évoquer le contenu des différents chapitres. D'une part, le terme anglais *performance* a une signification large. Il est souvent traduit par le français *performance*, renvoyant en particulier à la performativité d'un énoncé en linguistique, mais il peut aussi être rendu, selon le contexte, par *spectacle*, *prestation*, *représentation*, *exécution*, *interprétation*. D'autre part, les différents contextes qui donnent ces sens variés à l'anglais *performance* sont eux-mêmes liés, en partie, à la question du genre musical ou théâtral. L'auteur de *Beyond the Score*, en ayant recours à la catégorie *Western « art » Music*, mobilise ce qu'Esteban Buch propose d'appeler un « hypergenre », catégorie se situant « à un niveau classificatoire supérieur à celui de genre musical⁶ ». La musique classique occidentale est aujourd'hui un genre désignant des musiques écrites et l'ouvrage du musicologue britannique se concentre donc principalement sur ce que le lecteur français appellerait plus ou moins spontanément leur interprétation. Le terme anglais *performance* permet sans doute, *a priori*, une souplesse d'utilisation, mais la lecture du livre, indépendamment des questions de traduction, convainc progressivement que son sujet concerne précisément l'interprétation de la musique classique.
- 8 Le début du livre (chapitres 1 et 2) évoque l'histoire de l'interprétation musicale à partir de l'époque et de la figure de Heinrich Schenker (1868-1935), dont les différentes apparitions dans l'ouvrage montrent l'importance décisive des conceptions aux yeux de Cook et dont une citation ouvre significativement le premier chapitre : « Basically [...], a composition does not require a performance in order to exist... The reading of the score is sufficient » (p. 8⁷).
- 9 Pianiste, critique et professeur à Vienne à la fin du siècle, Schenker intéresse l'auteur dans la mesure où il voyait dans les pièces musicales le développement d'une structure de base qui pouvait être transcrite graphiquement. Le génie résidait dans la capacité exceptionnelle à développer cette structure et on comprend que la lecture seule de la partition permette d'accéder à ce travail de composition. Cook souligne plusieurs implications : le devoir de l'interprète est de restituer la signification musicale déposée

par le compositeur dans la pièce et sa plus haute ambition est de s'effacer lui-même, d'effacer sa propre personnalité. D'où également le souhait (partagé par exemple par Schönberg et Adorno) qu'une machine puisse mettre en son des partitions musicales, dans le but explicite de permettre au compositeur de se passer d'un interprète. Cook insiste sur ce qu'il considère comme une idéologie (une façon de présenter les choses comme évidentes ou naturelles) : la substance musicale est graphique et tout ce qui ne vient que de l'interprète ne fait pas partie de cette substance.

- 10 L'intérêt de ces rappels est qu'ils sont suivis par une histoire de la production et de la réception des préceptes schenkériens. L'auteur décrit leur importation, depuis Vienne, en Amérique du Nord à la fin des années 1930, puis leur développement qui aboutit à une approche théorique dominante dans le monde anglophone dans les dernières décennies du XX^e siècle – non seulement dans le monde strictement académique, mais aussi parmi les interprètes, de Wilhelm Furtwängler à Murray Perahia. Cette circulation des idées est cependant à l'origine d'une méconnaissance des premières idées de Schenker sur l'interprétation. À partir de 1911, celui-ci a progressivement rassemblé une documentation abondante en vue de rédiger un traité sur l'interprétation musicale, qui resta pourtant inachevé. Ce matériau a été diffusé sous la forme de citations rédigées par ceux qui avaient eu accès aux notes de Schenker, mais il fallut attendre 2000 pour que paraisse, sous forme publiée, *The Art of Performance*, dans une traduction anglaise et de façon structurée⁸. Les musicologues se sont surtout appuyés sur les fragments remontant à 1911 et par ailleurs sur les écrits des années 1920 et 1930, les plus connus aujourd'hui mais qui évoquent peu la question de l'interprétation – ou après une évolution nette de la pensée de Schenker. Ce qui est perçu aujourd'hui comme l'héritage de Schenker est donc en réalité directement issu des travaux de ses disciples de l'après-guerre, Charles Burkhart, Edward Laufer, Carl Schachter ou William Rothstein.
- 11 Cook prolonge cette présentation par l'évocation d'autres postures théoriques affirmant la présence du sens dans le texte musical, par exemple la théorie de la réception à partir des années 1960 (les travaux de Hans Heinrich Eggebrecht sur Beethoven) ou certains développements en psychologie cognitive aboutissant à la fondation de la revue *Music Perception* (1983).
- 12 Le chapitre suivant est l'occasion de revenir sur le contexte viennois *fin-de-siècle* et de restituer la pensée de Schenker avant ses transformations ultérieures (chapitre 3). Cook utilise une première fois une méthode très convaincante, associant les écrits et l'enregistrement sonore. Il rappelle que Schenker, après avoir intégré l'université de Vienne en droit (1884) et avoir parallèlement étudié au conservatoire de la même ville (1887-1889), s'est engagé dans la musique comme critique, compositeur et pianiste accompagnateur. Ses textes de 1895 et 1896 évoquent des interprètes de renom, comme le chanteur Francesco de Andrade, le violoniste Joseph Joachim, le violoncelliste Julius Klengel ou les pianistes Anton Rubinstein, Eugen d'Albert ou Alfred Grünfeld. Schenker a par exemple opposé l'interprétation très subjective de Rubinstein, qui lui donnait l'impression d'inventer la musique quand il jouait, et celle de d'Albert, qu'il présentait comme plus objective, montrant mieux les relations entre éléments « purement musicaux ». Dans la mesure où il ne subsiste aujourd'hui aucun enregistrement de Schenker, Cook a recours à quelques enregistrements de d'Albert, qui a par exemple gravé en mai 1905 l'*Impromptu* op. 90 n° 3 (D 899) de Schubert.

- 13 Cet *Impromptu* est l'une des rares pièces pour lesquelles sont conservés une analyse de Schenker (comprenant des indications précises sur l'interprétation) et un enregistrement réalisé par un pianiste qu'il admirait. La conclusion de Cook est frappante : les prescriptions de Schenker sont en fait étroitement adaptées aux principes qui sous-tendent l'interprétation du pianiste, mais ont peu de rapport avec ses propres analyses. Alors qu'il était en train de développer la théorie sur laquelle reposerait pendant des décennies une pédagogie de l'interprétation, Schenker concevait la musique dans les termes d'un style « prémoderne », moins fondé sur l'idée de structure que sur celle de rhétorique. Mais la méthode de Cook tire tout son intérêt de l'utilisation de l'enregistrement, qui permet d'entendre ce style : il propose des éléments d'analyse en confrontant un extrait de la partition et l'enregistrement de 1905⁹. D'Albert jouait l'*Impromptu* dans une version de Liszt, transposée de sol bémol à sol bécarré et réécrite en 2/2. Cook montre globalement que son interprétation s'organisait autour d'accents expressifs dont la localisation ne dépendait pas fondamentalement de la structure globale¹⁰. Plus généralement, Cook souligne ainsi l'historicité d'un style interprétatif présent à Vienne vers 1900 et oublié dans le cadre d'une pédagogie « schenkérienne » de l'interprétation qui fut en fait une création de théoriciens et analystes après 1945. C'est ce style qui incite à écouter les autres enregistrements de l'époque et à ne pas prendre au mot les déclarations théoriques sur la fidélité nécessaire et exclusive de tout interprète au sens déposé dans une partition et à sa structure.
- 14 Le chapitre 4 développe la présentation de l'interprétation comme rhétorique, en comparant les interprétations modernes ou modernistes et celles jouées sur piano-forte, à partir de l'exemple de Mozart. Le point de départ est l'opposition entre deux styles (« rhétorique » et « structuraliste »), dont le second est souvent présenté comme une norme. Les approches théoriques de l'interprétation, particulièrement en Amérique du Nord, assument en effet le caractère paradigmatique de ce que Cook appelle « structuralist performance » (« structuralist » plutôt que « structural », pour souligner l'importance de l'apparence de la structure¹¹) et dont il critique l'hégémonie ou l'universalité : « The more straightforward conclusion is that transparently structuralist performance is an option rather than an obligation, a style rather than a paradigm for performance in general » (p. 92).
- 15 Parmi d'autres exemples, Cook cite une formulation explicite de la reconnaissance du pouvoir de la structure sur l'interprétation chez Adolph Christiani (*The Principles of Expression in Pianoforte Playing*, New York, 1885) : « [...] as the reader's mind discerns these architectonic phrases, so should he, as interpreter, convey them to his audience through the means of metrical accentuation, at the beginning and at the proper breaks between groups » (p. 93).
- 16 Le cœur du chapitre historicise donc les deux styles d'interprétation. Cook reprend certains travaux qui identifient un glissement historique depuis ce qui s'appelle à la fin du XVIII^e siècle la rhétorique (cette tradition qui pense la musique comme une rhétorique remonte au XVI^e siècle) jusqu'à ce qu'on appelle au siècle suivant la structure. Viendrait ensuite, au XX^e siècle, l'évidence méthodologique que la musique est structure et que l'interprétation est la restitution d'une structure. Huit enregistrements du début du premier mouvement de la *Sonate* de Mozart en *fa* majeur (K332) permettent ensuite d'entendre à nouveau des options stylistiques différentes : Carl Reinecke (autour de 1907), Wanda Landowska (1938), Robert Casadesus (1940),

Glenn Gould (1966), Alicia de Larrocha (1989), Malcolm Bilson (1989), Geoffrey Lancaster (1992) et Bart Van Oort (2005). On peut opposer ici, à titre d'exemple, Larrocha et Van Oort, qui illustrent respectivement les interprétations structuraliste et rhétorique¹². La première propose une interprétation très « lisible » en termes de structure, alors que le second offre une variation continue du tempo (ralentissant par exemple pour souligner une sixte ascendante, mesure 3, ou une simple note de passage, début de la mesure 4). Plus globalement, Cook insiste sur le fait que cette seconde approche rythmique doit être conçue à partir du niveau gestuel, de la phrase, et non comme un tempo constant pouvant être ponctuellement nuancé dans un sens ou dans l'autre. Le lecteur convaincu par ces analyses peut cependant constater l'hétérogénéité des différentes interprétations structuralistes proposées par Cook, parmi lesquelles celle de Gould, et y voir une limite dans la démonstration¹³.

- 17 Le chapitre suivant contient également des analyses liées à des enregistrements, en particulier de mazurkas de Chopin gravées par le pianiste Ignaz Friedman (chapitre 5). Cook associe ainsi le rôle de l'accentuation stylistique et la façon dont le même style interprétatif a contribué à signifier une identité nationale polonaise¹⁴. Ces analyses sont pourtant précédées d'une partie méthodologique et historique plus problématique. Cook établit en effet un contraste, dans le domaine musicologique, entre l'analyse des structures et l'analyse stylistique, constatant que celle-ci fut délaissée au profit de la première, au moment même où la musicologie comparée devenait l'ethnomusicologie. Il faut rappeler que la musicologie comparée renvoie principalement aux savants allemands et autrichiens (notamment Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Robert Lach) travaillant dans le cadre d'institutions fondées autour de 1900 et centrées sur des collections d'archives sonores. Le comparatisme de cette *Vergleichende Musikwissenschaft* s'inscrivait dans la volonté d'établir une histoire naturelle de l'homme et n'utilisait pas, dans la découverte et l'analyse de musiques exotiques, la méthode ethnographique. Le terme *ethnomusicologie* est apparu autour de 1950 dans plusieurs pays et les auteurs anglo-saxons considèrent le plus souvent que le passage de la musicologie comparée à l'ethnomusicologie s'explique principalement par la volonté de renoncer à toute forme d'évolutionnisme et d'investir principalement dans la méthode ethnographique¹⁵. Cook reprend cette présentation globale en écrivant que la musicologie comparée fut condamnée comme une discipline issue des métropoles impérialistes, à travers laquelle les instruments et les pratiques de la musique des colonies étaient comparés et classés dans une perspective évolutionniste, de la sauvagerie à la modernité de la civilisation occidentale. Cook voit au contraire l'ethnomusicologie comme une discipline fondée sur l'idée du terrain, insistant sur la nécessité de comprendre les pratiques musicales en restituant leur statut dans leur culture d'origine. Il souligne qu'il devint donc globalement illégitime d'établir, à travers le comparatisme, des liens *horizontaux* entre pratiques musicales différentes, chacune nécessitant une contextualisation culturelle spécifique.
- 18 Cook livre ce récit global et n'évoque pas l'histoire de l'anthropologie britannique, peut-être en raison de cette illusion d'optique fréquente née de la considération qu'il faudrait comparer ce qui est comparable (la musicologie et l'ethnomusicologie, c'est-à-dire deux disciplines qui s'occupent de la musique). Pourtant différents anthropologues britanniques (pas seulement la figure la plus connue de Malinowski) ont souhaité rompre, bien avant 1939, avec l'évolutionnisme et ont pratiqué le terrain ethnographique. Or, sur le plan disciplinaire et malgré des contextes nationaux différents, l'ethnomusicologie de l'après-guerre s'est construite au moins autant dans le

prolongement de l'anthropologie que contre la musicologie comparée – ce qui est important dans la perspective de conférer toute son historicité à l'étude des performances, musicales ou autres. Ces filiations rendent donc problématique le parallèle que fait ensuite Cook : il identifie un rejet contemporain des relations *horizontales*, dans le développement de l'ethnomusicologie et dans celui de la théorie musicale. Au moment où les ethnomusicologues, à partir des années 1950, se seraient concentrés sur des cultures musicales spécifiques sans chercher à les comparer, les musicologues se seraient engagés dans une voie comparable et qui écartait l'analyse stylistique : « Where analysis oriented to style was based on making horizontal comparisons between musical configurations drawn from different times and places, the post-war reconstruction of music theory – whose epicentre was North America – again saw the making of such direct links as illegitimate, and for a similar reason: such configurations could have meaning only within their own structural context » (p. 138).

- 19 Cook associe donc, d'une part, l'analyse des styles musicaux dans la musique classique et le comparatisme musicologique qui a précédé le développement de l'ethnomusicologie, d'autre part, dans ces deux domaines, l'analyse de la structure musicale et l'investissement ethnographique destiné à restituer l'idiosyncrasie d'une culture. Son objectif est d'expliquer ainsi le recul d'un type d'analyse musicale prenant le style pour objet et ouvrant la voie à des recherches sur l'interprétation musicale – ou, de façon encore plus large, à la performance. Il considère au contraire l'analyse exclusive des structures musicales comme la prolongation des théories anciennes sur la musique comme écriture. On peut partager son rejet (même s'il est devenu aujourd'hui assez courant) de ces théories, sans pour autant être convaincu par ses efforts de périodisation. Le rejet de ce qu'il appelle des relations horizontales existait bien avant la Seconde Guerre mondiale et l'apparition du terme *ethnomusicologie*, en particulier dans le domaine de l'anthropologie et par ailleurs dans l'étude des musiques exotiques (par exemple aux États-Unis ou en France).
- 20 Les mazurkas de Chopin servent également d'illustration au chapitre 6, consacré à la figure stylistique qui consiste à accélérer et à augmenter l'intensité dans la première partie d'une phrase, puis à ralentir et à diminuer l'intensité dans sa seconde partie. Alors que cette structure en forme d'arc (« phrase arching »), très fréquente, a été présentée par des psychologues de la musique comme une caractéristique universelle de l'expressivité musicale, Cook montre qu'il s'agit en réalité d'un phénomène historiquement situé, dont l'aboutissement se situe seulement après la Seconde Guerre mondiale. Le recours aux enregistrements est indispensable pour historiciser cette association étroite entre tempo et dynamique (*accelerando* et *crescendo*, *decrecendo* et *decelerando*). Cook confronte donc à nouveau un extrait de partition, les trente-six premières mesures de l'op. 63 n° 3 de Chopin, et neuf extraits d'interprétations, depuis celle d'Ignaz Friedman (1923) jusqu'à celle de Vera Gornostaeva (1994). Les trente-deux premières mesures ont une structure claire (quatre phrases de huit mesures chacune) et la démonstration de Cook est précise. La figure stylistique qu'il décrit est facilement identifiable dans l'enregistrement de Gornostaeva¹⁶ (même si l'analyse, p. 188-189, nuance un peu le schéma général). En revanche, dans l'enregistrement de Sergei Rachmaninoff (1923), les trois premières phrases de huit mesures connaissent des modifications de tempo, mais beaucoup moins de variations sur le plan dynamique¹⁷. Inversement, le jeu de Vladimir de Pachmann (1927) est très stable sur le plan du tempo mais connaît des variations dynamiques importantes¹⁸. Cook peut donc conclure que l'association étroite entre tempo et dynamique caractérise principalement

l'interprétation des pianistes russes de la seconde moitié du XX^e siècle. D'autres confrontations entre partitions et enregistrements sont proposées dans le livre, dont l'un des intérêts majeurs est ainsi de proposer des éléments riches pour contribuer à une histoire de l'interprétation de la musique classique.

- 21 Les chapitres 7 et 8 évoquent des genres musicaux différents, mais pour importer des outils méthodologiques dans le domaine abordé dès le début du livre. L'auteur présente par exemple les approches théoriques de l'improvisation en jazz issues du travail de Jeff Pressing et de Keith Sawyer, dans le but explicite de décentrer davantage le texte musical dans ses analyses : « And my strategy is to begin with performances in which the role of works or scores is at a minimum, in other words with improvisation, a category of musicking that is often invoked in opposition to performance, particularly in the context of the discourses around jazz » (p. 225).
- 22 Cook montre par exemple l'utilité des outils proposés par Jeff Pressing en prenant pour exemple les sonates pour violon op. 5 d'Arcangelo Corelli, publiées une première fois en 1700. La partition fournit des indications pour élaborer des variations ou de l'improvisation, en particulier à partir de la basse chiffrée que Cook compare à une grille de jazz. Il s'interroge de même sur les interactions entre interprètes, décisives dans le jazz, et rend compte de recherches récentes qui utilisent, pour analyser l'interprétation dans la musique classique, des méthodes ethnographiques importées depuis les domaines de l'anthropologie ou de l'ethnomusicologie. Le développement de ces méthodes se traduirait même par un « ethnographic turn » dans la discipline musicologique, particulièrement en Grande-Bretagne. Cook distingue plus précisément trois méthodes. Dans le cadre de l'utilisation de techniques ethnographiques classiques (l'observation, le recours aux informateurs) par des musicologues qui ne participent pas à la performance, le statut de l'informateur peut être problématique. Les psychologues Roger Chaffin et Mary Crawford ont ainsi travaillé avec la pianiste Gabriela Imreh, qui a manifesté le souhait d'être davantage associée à la réflexion. D'où une deuxième approche, la recherche auto-ethnographique, consistant par exemple à tenir un journal pour y consigner toutes les idées et les pratiques liées à l'interprétation. Dans une perspective comparable, proche de l'observation participante en ethnomusicologie, le Marmara Piano Trio, fondé en 2007, a explicitement proposé un programme de recherche sur et à travers la pratique musicale. La troisième approche, selon Cook, sort de l'ethnographie classique et est illustrée par les travaux du violoniste David Milsom, qui s'est donné pour objectif de recréer le style interprétatif de violonistes jouant en Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en se fondant sur les enregistrements disponibles¹⁹.
- 23 Cook souligne que ces différents projets ont une méthodologie proche de l'ethnomusicologie, même dans le dernier cas où il s'agit toujours de comprendre une culture distante, cette fois sur le plan temporel. Ce rapprochement justifie un plaidoyer disciplinaire : « Indeed the ethnographic turn I have been describing might be thought of as an ethnomusicologisation of Western "art" musicology (there are also, of course, ethnographic studies of popular music, though they often focus more on contextual dimensions than on the act of performance). But it is perhaps better to see this as part of an ongoing process of transformation in both disciplines, the effect of which is to bring them closer together » (p. 255).
- 24 Cook préfère donc constater un rapprochement entre deux disciplines, musicologie et ethnomusicologie, plutôt qu'une influence. On est complètement convaincu quand il

écrit ensuite que ces partages disciplinaires, finalement, ne sont pas ou ne sont plus pertinents (ce qui justifie indéniablement une évolution terminologique), mais on ne peut le suivre quand il propose de regrouper l'ensemble dans une catégorie générique, les *Music Studies*. Cette expression a en effet deux défauts majeurs. Elle désigne un domaine de savoir à partir de son objet (la musique), ce qui pose le problème de l'articulation, dans un régime disciplinaire global, entre les différents domaines de savoir. On ne saurait imaginer aujourd'hui une structuration générale du savoir où chaque domaine, comme le tiroir d'un meuble, correspondrait à un objet, à la façon dont les sciences nouvelles, au XIX^e siècle, se définissaient par un objet et établissaient un nouveau territoire. Mais dans le cas de *Music Studies*, l'impossibilité sémantique est aggravée par les résultats de l'histoire de l'ethnomusicologie – qu'on accepte ou non ce terme – qui a montré à quel point la catégorie de *musique* n'a pas de sens dans certains contextes culturels. Il appartient sans doute à tout chercheur de nommer ce qui n'a pas forcément de nom, mais dans ce cas il s'agit de pratiques (accompagnées de représentations) qu'il est parfois difficile d'appeler *musicales* sans projeter directement les significations liées à ce que la musicologie a historiquement étudié – et qui resterait sans doute au cœur des *Music Studies*.

- 25 Les chapitres 9 et 10 se concentrent davantage sur la question du corps, dont on imagine *a priori* le caractère central dans une réflexion sur la performance. Cook raconte avoir vu dans un DVD Jimi Hendrix jouer *Foxy Lady* au festival de l'Île de Wight (août 1970) et décrit les gestes du chanteur et guitariste. Il analyse rétrospectivement sa propre gêne et pose la question du statut du chanteur noir jouant devant 600 000 spectateurs blancs (« Hendrix the white man's black man »). Dans un mouvement déjà effectué au cours de l'ouvrage, Cook importe ensuite certains outils méthodologiques dans le domaine de la musique classique. Il aborde ainsi le geste pianistique en restituant le sens déposé dans les pratiques corporelles, à travers différentes interprétations filmées d'une pièce de Chopin. Cook va plus loin et s'interroge même sur ce qui précède la musique proprement dite : dans un film de télévision de 1962, où Arturo Benedetti Michelangeli joue la *Mazurka* op. 33 n° 4 de Chopin, on voit le pianiste essuyer le clavier dans un sens et dans l'autre avec un mouchoir, puis le passer sur son visage et le poser sur le piano. Cook décrit ensuite la gestuelle qui précède le premier contact avec le clavier et la première note²⁰. Ce passage est probablement celui dans lequel Cook se rapproche le plus des *Performance Studies*, dans la mesure où cet ensemble de gestes apparaît extra-musical dans une perspective musicologique traditionnelle. On peut cependant être déçu par l'analyse proprement dite, qui voit dans cette séquence un rituel, une sorte d'office religieux où le pianiste apparaît comme le représentant d'un pouvoir supérieur (« as the celebrant »), ce qui ferait de cette « performance » l'illustration du statut de légende ou de star de Michelangeli. On peut aussi observer que cette analyse ne dit rien de la façon de jouer du pianiste et perpétue en un sens la distinction entre musical et extra-musical que l'auteur s'attache à déconstruire – et que l'ethnomusicologie, mobilisée plusieurs fois par le musicologue sur le plan méthodologique, affronte souvent de façon plus efficace.
- 26 Les deux derniers chapitres abordent plus systématiquement la relation théorique entre l'interprétation musicale et l'enregistrement, qui fait toute la valeur du livre (chapitres 11 et 12). Cook dénonce une hiérarchie plus ou moins explicite dans la présentation de l'enregistrement comme une copie ou une reproduction de la réalité. Cette présentation se traduit par ce que Jonathan Sterne (2003) appelle le « discourse of fidelity », ce dernier terme remontant à la naissance de l'enregistrement, dès les

années 1870²¹. Cook reprend à son compte les analyses de Sterne pour souligner à quel point cette forme d'idéologie ou de représentation transforme les écarts entre une musique « réelle » et son enregistrement en insuffisances ou en échecs. Cette hiérarchie entre réalité et reproduction est, dit-il, commune aux différents genres musicaux, comme l'illustrent des exemples dans le jazz ou le rock.

- 27 Il s'agit au contraire de restituer à l'enregistrement son historicité et sa pleine autonomie. En 1966, les Beatles annoncent qu'ils renoncent aux tournées et se mettent au travail sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, largement appuyé sur les techniques de studio. Deux ans auparavant, Glenn Gould s'était lui-même retiré de la scène pour travailler exclusivement avec un studio d'enregistrement. Cook part de ce parallèle pour montrer l'importance de l'enregistrement dans l'analyse de la musique – mais en se focalisant à nouveau sur l'exemple de la musique classique. Gould, dans un texte de 1966, raconte comment il a enregistré l'année précédente une fugue de Bach : parmi les huit prises, deux parurent satisfaisantes mais très différentes (par exemple l'une jouée *legato* et l'autre *staccato*). Chacune paraissait par ailleurs monotone et était jouée à peu près au même tempo. Il fut donc décidé d'utiliser une prise pour le début et la fin de la fugue et l'autre pour la partie centrale et ses modulations. La présence de plusieurs prises a permis de dépasser les possibilités d'une interprétation réelle, sur le double plan de l'imagination et de la réalisation. Cook, dans ce dernier chapitre, affirme ainsi à quel point la production fait partie de l'interprétation et, plus globalement, comment l'enregistrement n'est pas extérieur à la performance.
- 28 *Beyond the Score. Music as Performance* mobilise régulièrement des analyses relevant des *Performance Studies*, de façon à repenser la musicologie de l'intérieur. Mais son contenu est peut-être moins ambitieux que le titre ou que le programme défini en introduction : en portant essentiellement sur la musique classique – de telle sorte que les exemples extérieurs fournissent des outils méthodologiques directement importés dans ce domaine –, Cook écrit en fait un excellent livre sur l'interprétation musicale, principalement du répertoire du XIX^e siècle. Dans cette perspective, son intérêt majeur est l'utilisation concrète et théorique de l'enregistrement sonore, dont il montre toute l'utilité pour analyser les interprétations et historiciser les styles. Le cœur de l'ouvrage, très réussi, est donc précisément une réflexion sur le statut de l'enregistrement dans l'histoire et l'analyse de l'interprétation musicale, ce qui n'apparaît pas dans le titre.

NOTES

1. Voir, parmi d'autres exemples, « Between Process and Product: Music and/as Performance », *Music Theory Online*, 7/2, 2001, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> [consulté le 27 avril 2015] ; « Music as Performance », in CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor et MIDDLETON, Richard (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2003, p. 204-214 ; « Off the Record: Performance, History, and Musical Logic », in DELIEGE, Irène et DAVIDSON, Jane (dir.), *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 291-310.
2. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> [consulté le 27 avril 2015].

3. COOK, Nicholas, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998 ; COOK, Nicholas, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
4. <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/> [consulté le 27 avril 2015]. Le site permet aussi de voir en couleurs certains documents imprimés en noir et blanc dans le livre.
5. Pour une présentation historique et théorique des *Performance Studies*, on peut lire une partie de la présentation d'un colloque (juin 2014) dans un séminaire tenu au PRITEPS (Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques, Université Paris-Sorbonne) en mars 2014 : <http://labo-laps.com/compte-rendu-du-seminaire-priteps-introduction-aux-performance-studies-et-a-la-french-theory-1/> [consulté le 27 avril 2015].
6. BUCH, Esteban, « Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun », in PEDLER, Emmanuel et CHEYRONNAUD, Jacques (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, EHESS, 2013, p. 43-62, ici p. 44. L'usage des guillemets par Cook, qui écrit à plusieurs reprises, dans son ouvrage, *Western « art » Music*, illustre un embarras fréquent et analysé par Esteban Buch dans le même article.
7. La citation est issue d'un ouvrage posthume, voir *infra* et note 8.
8. SCHENKER, Heinrich, *The Art of Performance*, édité par Heribert ESSER, New York, Oxford University Press, 2000.
9. L'extrait musical est sur le site associé au livre : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch3/a1/> [consulté le 27 avril 2015].
10. Voir par exemple son analyse p. 66-67.
11. La justification explicite, par Cook, de l'usage de *structuralist*, permet de le traduire par *structuraliste*, malgré le sens différent qui relève habituellement de l'histoire des idées ou des sciences humaines.
12. Alicia de Larrocha : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch4/k332/a4/> [consulté le 27 avril 2015]. Bart Van Oort au piano-forte : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch4/k332/a7/> [consulté le 27 avril 2015]. L'extrait de partition correspondant est p. 100-101.
13. Glenn Gould (également structuraliste ?) : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch4/k332/a3/> [consulté le 27 avril 2015].
14. Voir par exemple l'analyse stylistique très intéressante de la *Mazurka* op. 33 n° 2 de Chopin, précédée d'éléments de contextualisation, p. 158-175. Un extrait de l'enregistrement de Friedman (1925) est sur le site : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch5/a1/> [consulté le 27 avril 2015].
15. Voir par exemple NETTL, Bruno, *Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield, Chicago, University of Illinois Press, 2010.
16. Vera Gornostaeva : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch6/a1/> [consulté le 27 avril 2015].
17. Sergei Rachmaninoff : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch6/a4/> [consulté le 27 avril 2015].
18. Vladimir de Pachmann : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch6/a5/> [consulté le 27 avril 2015].
19. Le projet de David Milsom a un site : <http://www.leeds.ac.uk/music/dm-ahrc/> [consulté le 27 avril 2015].
20. L'extrait vidéo est sur le site associé au livre : <http://global.oup.com/us/companion.websites/9780199357406/ch10/a1/> [consulté le 27 avril 2015].
21. STERNE, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC, Duke University Press, 2003.

AUTEURS

BRICE GÉRARD

Brice Gérard, chercheur postdoctorant au Centre Alexandre-Koyré, est spécialiste des rapports entre anthropologie et musique au XX^e siècle. Il a publié *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014 (*Coup de Cœur 2015* de l'Académie Charles Cros) et plusieurs articles, par exemple « Gilbert Rouget et la mission Ogooué-Congo (1946). Institution et épistémologie dans l'histoire de l'ethnomusicologie en France », *Gradhiva*, 16, 2012, p. 192-215, ou, plus récemment, « Comment s'est instituée l'ethnomusicologie », dans l'ouvrage collectif *Le Musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Claude Blanckaert (dir.), Paris, Éditions du Muséum national d'histoire naturelle et Éditions Artlys, 2015, p. 140-155.