

Cet article se propose d'aborder la question de l'instrument de musique d'un point de vue personnel de musicien et musicologue, en insistant sur la réalité musicale de laquelle il procède, ce que ne fait pas forcément une approche organologique traditionnelle descriptive, par exemple, ou une approche exclusivement acoustique d'un physicien, ou encore une approche disons purement spéculative. Le principe simple défendu ici est qu'il convient de toujours revenir à la musique, dans ses dimensions esthétique et poétique, mais aussi historique et culturelle, technique et concrète de son existence.

2 Qu'est-ce qu'un instrument de musique ? La question s'avère finalement complexe derrière ses airs de simplicité. Au cours des ans, l'instrument très souvent évolue. Qu'est-ce qui permet cependant de le reconnaître ? En d'autres termes, qu'est-ce qui constitue l'identité instrumentale ? L'instrument s'insère dans de la musique, dans des pratiques et aussi dans un discours sur la musique. Quand on dit « violon », « timbales », « trompette », qu'est-ce que cela désigne ? L'objet seul ? La manière de produire le son ? La qualité de ce son ? La musique que l'on fait avec ?... Question corollaire : qui invente, définit, délimite, ce qu'est l'instrument ? Est-ce le luthier, le compositeur, l'interprète ? Ces trois propositions sont déjà pré-formatées. Elles proviennent de notre manière de concevoir la musique.

3 Si je tape avec ma main sur un violoncelle, *a priori* je ne vais pas pouvoir exécuter une suite de Bach. Je ne puis même pas tirer de l'instrument un « son de violoncelle ». Cependant, si je réalise une séquence rythmique musicale en tapant sur le dos du violoncelle avec l'archet, je « fais de la musique ». Mais puis-je dire que je joue du violoncelle ? Je l'utilise d'une manière non conforme à son usage et en dehors de ce pour quoi il a été conçu (le jeu avec les cordes). Il convient donc de s'interroger simultanément sur le potentiel sonore et musical qu'offre un instrument une fois réalisé, – ce potentiel pouvant aisément dépasser « l'objectif premier ».

4 Un instrument donné permet de faire un certain nombre d'éléments sonores. Il est conçu pour réaliser ces phénomènes précisément, – dans le double sens du terme : ce sont précisément eux que l'on veut et pas d'autres, et on souhaite qu'ils soient précis (la recherche de précision a d'ailleurs été un des facteurs d'évolution ou de « perfectionnement » des instruments). L'ensemble des possibilités sonores attachées à un instrument peut évoluer, sous la pression des compositeurs qui demandent de nouvelles prouesses à accomplir avec l'instrument, sur la suggestion du luthier qui propose de nouvelles clefs par exemple, etc. Ces éléments sonores précis que doit permettre l'instrument, comme les possibilités nouvelles qu'il va permettre alors même qu'elles ne faisaient pas partie parfois du domaine de l'imaginable, constituent sa potentialité.

5 Les quelques lignes qui suivent voudraient traverser ce réseau de questions en esquisant 1. des éléments de définition de l'instrument de musique ; 2. un ensemble de critères l'identifiant ; 3. la notion de potentialité instrumentale. Berlioz et Varèse seront particulièrement sollicités. Le premier parce qu'il représente un moment de théorisation pratique à partir d'un instrumentarium hérité ; le second parce qu'il pense l'instrument à partir d'un rejet de cet instrumentarium.

# 1. Éléments de définition de l'instrument de musique

6° Commençons par une double remarque concernant les acteurs et facteurs de l'évolution instrumentale.

71° Soit l'instrument évolue (le piano de Mozart, le piano de Chopin, le piano de Pierre Boulez). Il semble alors que le sens de cette évolution soit toujours cumulatif (du point de vue de la réalisation et en dehors du critère d'authenticité et de style) : je puis jouer Chopin ou Mozart sur le piano qu'utilise Boulez, mais je ne puis jouer Boulez sur le piano de Mozart.

82° Soit il est abandonné et éventuellement remplacé par d'autres instruments. Ainsi de la flûte à bec, de la viole, du clavecin.

9° Il n'y a pas de loi temporelle articulant les divers acteurs de la musique autour de ce que l'on pourrait appeler *l'invention instrumentale*, mais un jeu complexe de va-et-vient entre chacun d'entre eux, un jeu situé dans une trajectoire historique. Instrumentiste, luthier, compositeur, mais aussi public, etc., tous à divers titres sollicitent, demandent, attendent, imaginent, c'est-à-dire définissent ou délimitent (en prenant en compte de surcroît le cadre d'exécution) l'instrument de musique. Si l'on évoque un concerto pour flûte traversière dans le cadre d'un concert symphonique au XVIII<sup>e</sup> siècle, il peut y avoir et il y a simultanément en jeu un imaginaire musical propre au compositeur, un désir de briller du concertiste qui vient d'acquiescer une flûte munie d'un nouveau système, un horizon d'attente du public qui s'attend à entendre une introduction à l'orchestre, une cadence dans laquelle le soliste développera quelques tours virtuoses, etc. Cette attente contribue à « installer », si l'on peut dire, l'identité de l'instrument. L'instrument, comme l'œuvre, comme le goût, se définit dans le champ de forces de toutes ces dimensions, dont certaines bien sûr sont plus importantes que d'autres, non pas systématiquement selon une hiérarchie unique, mais au cas par cas et selon le moment historique.

- 1<sup>re</sup> éd. sous forme d'articles dans la *Revue et Gazette musicale* entre nov. 1841 et janv. 1842 ; 2<sup>e</sup> (...)

10° Cela dit, revenons à la question de départ. Qu'est-ce donc qu'un instrument de musique ? Dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* de 1843, Berlioz ouvre le premier chapitre par cette définition célèbre : « Tout corps sonore utilisé par le compositeur est un instrument de musique <sup>1</sup> » On a sans doute exagéré l'interprétation de cette phrase dans le sens de la musique contemporaine. Toutefois, même si Berlioz n'imagine pas ce qu'elle contient d'avant-gardisme, il y a là deux principes essentiels qui sont formulés. Premièrement, l'instrument n'est pas forcément *fabriqué* et conçu initialement comme instrument. Ce peut être simplement *quelque chose qui peut produire du son* (un corps sonore). Deuxièmement, l'instrument n'est pas en soi instrument. C'est une utilisation particulière qui le fait être instrument de musique. Plus précisément, selon Berlioz, c'est le fait d'être placé dans une création musicale qui instaure l'instrumentalité du corps sonore. La toute puissance du compositeur fait être l'instrument. On voit là une définition tout entière fixée sur le compositeur. Elle manifeste un véritable credo romantique, qui promeut le créateur (le génie) comme démiurge et comme instance décisionnelle absolue. Berlioz, pris dans cette idéologie de la création, exclut l'exécutant, pourtant indispensable, comme nous le verrons. Si l'on

reprend son idée pour l'élargir, on peut proposer la définition suivante : un instrument de musique est un objet (au sens large) servant à produire du son pour faire de la musique, que cet objet soit construit pour cette destination précise ou qu'il soit détourné.

111° L'objet construit pour faire de la musique. Tambourin, piano, flûte, xylophone, etc., sont construits par l'homme pour remplir cette fonction : produire du son (ou du bruit, la différence n'a pas d'importance ici) utilisable comme musique.

122° L'objet détourné. C'est un objet qui n'est pas destiné à une utilisation musicale, mais qui change de destination. Cet objet est naturel ou fabriqué.

- 2 I. Xenakis, *Persephassa*, Paris, Musique contemporaine, Editions Salabert, 1970, p. 37 sq.

13L'objet naturel : cailloux, morceau de roseau, coquillage, etc., sont « tirés » de la nature pour servir à un « jeu musical » humain. Il semble que, très rapidement, l'homme soit intervenu pour faciliter la production du son. La musique du XX<sup>e</sup> siècle a tenté de renouer avec cette naturalité de l'objet sonore. Dans *Persephassa*, pièce pour six percussionnistes, Xenakis utilise des galets<sup>[2]</sup>. Au même moment, le compositeur emploie des affolants, – petites feuilles de papier métallisé qui, suspendues au bout d'une branche, crissent sous le vent qui les fait remuer, affolant les oiseaux craintifs. Il s'agit du second cas, l'objet fabriqué détourné.

14L'objet fabriqué. Cette catégorie se subdivise elle-même en trois.

151° On peut imaginer l'emploi d'un objet fabriqué ne produisant pas « normalement » de son mais que l'on va utiliser de façon à produire du son. Pensons par exemple à l'usage qui peut être fait de deux cuillères réunies pour devenir un instrument de percussion.

162° Ce peut être un objet producteur de son, mais dont le son n'est pas à l'origine destiné à être musical, comme les sirènes (signaux sonores non musicaux) qui sont intégrées à l'instrumentarium de Varèse.

173° Le son (le bruit) peut être aussi la conséquence (non désirée) du fonctionnement d'une machine construite pour faire tout autre chose que de la musique. Prenons le groupe underground berlinois Einstürzende mau Bauten et son album *½ Mensch (halbe Mensch)*. En 1986, Sogo Ishii sort un film documentaire (repris en DVD en 2005) réalisé lors du passage du groupe au Japon en 1985. On voit le groupe « performer » dans un immeuble industriel. Dans la pièce *Sehnsucht*, un des musiciens joue à proprement parler de la tronçonneuse. Le jeu de la tronçonneuse est intégrée à un dispositif et à un projet musicaux : la machine est musicalisée. Il convient de ne pas confondre cette pratique avec les instruments des futuristes italiens construits spécifiquement pour faire de la musique en imitant notamment des sons du monde industriel moderne.

18Que dire des cas comme l'utilisation des mains et des pieds des danseurs de flamenco ? Peut-on avancer que ces parties du corps sont, par séquences au cours de la pièce musico-chorégraphique, « instrumentalisées » ? Dans le fameux *Clapping Music* de Steve Reich, datant de 1972, les deux musiciens requis pour son exécution se contentent de frapper des rythmes dans leurs mains. Les quatre mains sont-elles assimilables à des instruments de musique ?

19 L'instrument n'a de sens que situé dans une pratique, selon une conception particulière de la musique, du musical et du non-musical. Plus radicalement, l'instrument de musique n'existe pas, ou n'a guère de sens, en dehors de la musique vécue et pratiquée. On pourrait avancer selon cette perspective que c'est l'usage qui fait de l'instrument un instrument *de musique*. Ce sont les œuvres, quand elles existent, le jeu instrumental, l'écoute culturelle autant que la facture qui définissent l'instrument. L'« écoute culturelle » désigne le fait qu'une écoute est associée à une culture qui définit ou délimite les moyens, les formes et les pratiques de la musique, qui dit ce qui est musique et transmet ce qui est instrument. Rappelons à ce sujet, ce que Berlioz pensait de la musique chinoise, qu'il a entendue lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851 :

Le peuple chinois « a une musique que nous trouvons abominable, atroce ; il chante comme les chiens bâillent, comme les chats vomissent quand ils ont une arrête ; les instruments dont ils se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture. »

20 Il écrit encore :

« appeler *musique* ce que [les Chinois] produisent par cette sorte de bruit vocal et instrumental, c'est faire du mot, selon moi, un fort étrange abus. »

21 C'est le *jeu* qui fait advenir l'instrument de musique. C'est le premier sens que j'attribue au terme « potentiel ». Un piano contre un mur est un instrument muet. Il n'est donc pas musique, en tant que réalité sonore. Pourtant, c'est grâce à lui que les *Cinq doigts* de Czerny ou la *Sonate* de Liszt vont être possible et qu'ils vont éventuellement exister. Ce piano muet, bien construit, bien accordé, est bien un potentiel de musique. Le piano est un instrument *pour* la musique, mais il ne devient, au sens plénier du terme, *instrument de musique* que si un pianiste en joue. Confié à une personne inculte en la matière, une personne qui ne sait pas en jouer, il deviendra source de souffrance pour nos oreilles, pas de musique. C'est donc dans la *relation* entre une personne (l'instrumentiste) et un objet plus ou moins sophistiqué (l'instrument) via une technique (le jeu instrumental) que se réalise l'instrument de musique. Chaque élément de cette relation peut évoluer. Un même instrument confié à un virtuose ou à un débutant sonne très différemment. Un même exécutant jouant d'une clarinette du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du XXI<sup>e</sup> siècle produit une sonorité très différente. L'instrument peut rester tel quel durant plusieurs siècles tandis que son jeu peut évoluer, se transformer même considérablement jusqu'à donner l'impression que son identité sonore (ce qui semblerait tout de même sa raison d'être) a été totalement modifiée.

22 Prenons l'exemple du violon et trois œuvres qui marquent trois étapes de son utilisation :

23— Mozart (1756-1791), *Quatuor à cordes* n°19, en *ut* majeur, KV 465, « Les dissonances » (1785), 1<sup>er</sup> mouvement, Introduction lente Adagio ;

24— Paganini (1782-1840), *Caprice* n°24, (les 24 caprices ont été composés entre 1802 et 1817)

25 Variation 8 en triples cordes et Variation 9 en pizzicati main gauche et *arco* mêlés ;

26— Helmut Lachenmann (né en 1935), *Quatuor à cordes* n°2 « *Reigen seliger Geister* » (1989).

27 De Mozart à Paganini, la technique s'est développée ; de nouveaux modes de jeu sont apparus et se sont combinés à la base technique de l'instrument à cordes frottées. Il s'agit d'une extension du potentiel de départ. Dans le quatuor de Lachenmann, on rencontre les modes de jeu suivants :

28- *arco* sur le chevalet (produisant un bruit blanc) ;

29- sons *flautando*, aériens ;

30- sons ordinaires ;

31- sons joués avec l'archet sur les chevilles ou la volute de l'instrument ;

32- sons-fusées, exécutés en poussant l'archet sur la corde de manière accélérée, afin de produire un crescendo qui s'arrête brutalement ;

33- jeu avec un plectre ;

34- son produit en appuyant exagérément l'archet sur la corde.

35A l'audition, il semble que nous ne soyons plus dans l'univers sonore du même instrument. Il s'agit d'une modification profonde de l'idée de musique et de jeu instrumental. Nous basculons dans l'inconnu, quoi qu'il y ait toujours le même violon comme « base ».

## **2. Identité de l'instrument**

36 L'identité instrumentale, loin de se réduire à un seul aspect, mêle nombre de dimensions, qui sont transmises, se figent ou évoluent au cours des ans. En voici huit :

1. identité-objet ; 2. identité acoustique ; 3. identité structurelle sonore ; 4. identité socio-historique ; 5. identité poétique ; 6. identité technique ; 7. identité stylistique et fonctionnelle ; 8. identité-répertoire.

### **1. Identité-objet**

37 Un instrument de musique est un objet singulier. On reconnaît un violon par sa forme. C'est cette identité dont se saisit le peintre. Le célèbre tableau de Dufy, *La musique*, représente ainsi un violon sur fond rouge. Cette forme peut être travaillée et modifiée (par exemple de nombreuses formes de pianos ont été inventées au XIX<sup>e</sup> siècle), mais souvent des « éléments plastiques » identificatoires, liés à la facture et au mode de production du son, demeurent d'un instrument à un autre. C'est cette identité-objet qui permet de reconnaître un instrument malgré son détournement. Par le jeu d'association d'idées, ou plutôt d'association de formes, et le jeu des correspondances entre goût et timbres Huysmans crée un orgue à bouche :

« Il s'en fut dans la salle à manger où, pratiquée dans l'une des cloisons, une armoire contenait une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets d'argent au bas du ventre.

Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à bouche.

Une tige pouvait rejoindre tous les robinets, les asservir à un mouvement unique, de sorte qu'une fois l'appareil en place, il suffisait de toucher un bouton dissimulé dans la boiserie, pour que toutes les cannelles, tournées en même temps, remplissent de liqueur les imperceptibles gobelets placés au-dessous d'elles.

L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs étiquetés "flûte, cor, voix céleste" étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.

- 3 J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, chap. IV, p. 99.

Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille ; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce ; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastic3 »

38Le pianocktail imaginé par Boris Vian dans *L'Écume des jours* possède tous les attributs du piano qu'un nouveau mécanisme et un système électrique transforment en machine à cocktail :

- 4 B. Vian, *L'Écume des jours*, Paris, 10/18, 1989, p. 15.

« A chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. Lorsque l'on joue un air lent, un système de registre est mis en action, de façon que la dose ne soit pas augmentée – ce qui donnerait un cocktail trop abondant – mais la teneur en alcool4. »

39A l'opéra, on peut trouver nombre d'exemples d'exhibition et de dramatisation de l'objet-instrument qui passe de la fosse à la scène pour se montrer en tant que tel et participer du spectacle en étant joué réellement sur scène ou parfois en ayant un relais dans l'orchestre en fosse. Don Juan joue de la mandoline pour séduire. Les Italiens, Rossini et Verdi notamment, multiplient les passages avec *banda sul palco*. Dans *Le Juif errant* de Fromental Halévy (1852) est intégrée une marche durant laquelle les grands personnages de l'empire viennent présenter à l'impératrice leurs respects et leurs vœux. La musique de cette marche est exécutée par un petit orchestre de seize instruments placés sur scène : Saxhorn, cornets à pistons, trompettes, trombones, etc. Mais ces instruments modernes présentent une forme antique empruntée à des figures représentées sur la colonne Trajane à Rome. Le développement de la facture instrumentale moderne a permis une résurrection visuelle du passé.

## 2. Identité acoustique

40 Les propriétés acoustiques d'un instrument séduisent ou pas l'oreille musicale et le rendent reconnaissable sans qu'il soit nécessaire de le voir. Lié à la facture et au mode d'émission du son, le timbre est l'élément dominant de cette identité. C'est cette identité que nombre de synthétiseurs ont tenté de reproduire jusqu'à donner la possibilité à une personne seule de jouer d'un orchestre entier à partir de son seul clavier électronique. Comme une armée de fantômes instrumentaux plus ou moins conformes à « l'être vivant de l'instrument », les sonorités caractéristiques associées à la flûte, au hautbois, au violon, etc., s'élèvent et créent l'illusion. Le timbre correspond à un principe de coloration des autres paramètres ou a une fonction simple de lecteur de la partition (telle mélodie est confiée au hautbois, telle formule cadentielle aux timbales...). Puis il devient, grossièrement à partir de Berlioz, agent développant. La manipulation des timbres instrumentaux génère le discours. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'analyse du timbre devient la matrice de l'œuvre pour certains compositeurs, dont les tenants de l'école spectrale. Ou encore, des grappes de sons, des structures complexes dissolvent l'identité de timbre dans l'ensemble. Certains passages d'*Atmosphères* de Ligeti, pourtant entièrement réalisés par un orchestre, semblent ainsi être de la musique électroacoustique.

41 Aménagé, « préparé », un instrument peut perdre tout ou partie de son identité acoustique. Le piano préparé de Cage donne l'illusion d'un petit ensemble de percussions.

### 3 et 4. Identité structurelle sonore et Identité technique

42 La facture, la forme, l'organisation des différentes parties de l'instrument structurent le possible sonore initial. Citons l'accord des cordes d'une guitare (*mi-la-ré-sol-si-mi*), l'accord du violon (*sol-ré-la-mi*). La longueur d'un cor naturel offre une série d'harmoniques à partir de quoi l'on va jouer. C'est à partir de cette structure donnée que s'est développé le répertoire spécifique de cet instrument.

43 Chaque instrument développe une technique, des traits sonores particuliers, des effets particuliers. Par exemple, le pizzicato est possible au violon, à qui l'on ne demandera pas de faire un son bouché que, en revanche, la technique du cor naturel a développé. Les modes de jeu caractérisent puissamment les instruments qui ne se révèlent que par leur intermédiaire. Il faut savoir souffler dans une trompette, travailler les diverses formes de détaché avec la langue, délier ses doigts dans le jeu des pistons, maîtriser son souffle pour jouer de la trompette et pour que la trompette devienne « pleinement » trompette. A bien des égards, c'est la technique (le jeu) qui fait l'instrument.

### 5. Identité stylistique et fonctionnelle

44 Elle inscrit les identités structurelle, technique et acoustique dans un style, use de l'instrument selon des fonctions musicales, dans une période donnée et selon un style musical : pédale harmonique (cor), formule d'accompagnement (alto), rôle mélodique (flûte), soutien des basses harmoniques (contrebasse), articulation des cadences (timbales), etc.

### 6. Identité-socio-historique

45 Un instrument est utilisé dans une société et revêt des significations musicales mais aussi extra-musicales. Même aujourd'hui où l'on ne cesse de parler de l'autonomisation de l'art, les instruments sont fortement connotés socialement. Des enquêtes ont été menées pour cerner les

enjeux sociaux et préjugés liés aux instruments. Dans tel milieu, il vaut mieux faire du piano, dans tel autre la guitare va plus attirer parents et/ou enfant, etc.

46 Au cours de l'histoire, les instruments ont été liés à des usages et à des fonctions très variables. Lorenz Welker indique qu'au Moyen-Age

- 5 Lorenz Welker, « La naissance de la musique instrumentale du XII<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », in Je (...)

« La sonorité éclatante des cloches, des trompettes, des chalemies et de l'orgue primitif servait la proclamation et la célébration du pouvoir, que ce fût celui du prince temporel ou celui de Dieu. Plus il y avait de bruit, plus le souverain était puissant et le rang d'un prince se manifestait déjà dans le nombre de joueurs de trompettes qu'il entretenait. »

47 La pratique d'un instrument a très tôt été liée à un statut social ou à un savoir-vivre. Welker explique :

« Le Moyen Age à son apogée exigeait du chevalier qu'il soit non seulement un guerrier habile et courageux, mais aussi un harpiste consommé. [...] à partir du XV<sup>e</sup> siècle, le noble dilettante remplace la harpe par le luth, auquel s'ajoute, début XVI<sup>e</sup>, la viole de gambe pour la pratique collective, éventuellement la flûte à bec. »

48 La pratique d'un instrument est délimitée dans le temps et se trouve associée à un type de musique. Ainsi, le clavecin identifie assez bien l'époque dite baroque. Quand il réapparaît au XX<sup>e</sup> siècle, il est porteur d'une identité historique avec laquelle les nouveaux compositeurs vont jouer (voir par exemple le *Concert champêtre* de Poulenc) ou rompre radicalement (voir *À l'île de Gorée, Khoï, Komboï* de Xenakis).

## 7. Identité poétique et 8. Identité-répertoire.

49 Au cours de son histoire, l'instrument, son timbre, son potentiel ont été associés à l'imaginaire individuel des compositeurs et collectif des auditeurs, dans une société donnée. Berlioz a été un des grands théoriciens et propagateur de cette identité poétique. Ainsi, il note dans son traité que « le cor est un instrument noble et mélancolique ». Le cor anglais « est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *lointain*, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres nostalgies. »

50 Le développement du répertoire d'un instrument contribue à asseoir l'une ou l'autre de ses dimensions. Plus il y a d'utilisation de la flûte en situation pastorale, plus la flûte semble « naturellement » porter ce caractère. En outre, un instrument est associé aux œuvres marquantes de son répertoire.

51 Toutes ces dimensions peuvent se joindre ou être plus ou moins dissociées. Dans le cas des *Leitmotive* de Wagner, il y a fusion souvent de deux dimensions. Le motif de l'Or du Rhin est joué au cor et est écrit comme une sonnerie de cor. Il prend tout son relief dans la conjonction de ces deux dimensions. Dans la pièce orchestrale *Farben* de Schoenberg, il y a au contraire une disparition de l'instrument-technique ou formule, pour laisser se déployer le timbre, qui se trouve comme désenchaîné des fonctions et des formules de l'écriture instrumentale. On



entend un pur enchaînement de couleurs sonores au point que même la perception de l'identité-acoustique de chaque instrument s'en trouve troublée. La mélodie de timbres enchaîne rapidement les couleurs les unes aux autres et empêche la continuité timbrique (l'unité de couleur) d'une ligne de hauteurs.

52 Un instrument peut jouer avec l'identité d'un autre. Les pizzicatos du violon doivent parfois imiter la guitare. On demande à un interprète d'exécuter une série d'harmoniques au violon à la manière d'une flûte. Dans son Etude pour piano n°4 *Fanfarses*, Ligeti renvoie par l'écriture d'une sorte de sonnerie au jeu et aux formules des cuivres. Dans son Etude n°2 *Cordes à vides*, il renvoie au violon via son identité structurelle sonore.

### **3. Potentialité de l'instrument de musique**

53 Les phénomènes sonores précis que doit permettre l'instrument, comme les possibilités nouvelles, sont liées à la facture, au jeu, à l'écriture. En effet, dans la musique savante occidentale s'est ajoutée la dimension particulière de la notation et de l'écriture. L'instrument se définit plus par la pratique (son mode d'utilisation par une personne exercée qui maîtrise plus ou moins une technique) que par la notation. Il peut y avoir instrument de musique sans notation mais pas sans pratique. Cependant, la notation de plus en plus précise fait évoluer le potentiel de l'instrument, et les nouvelles notations symbolisant de nouveaux sons ou de nouveaux modes de jeu deviennent les vecteurs d'un renouveau du potentiel instrumental.

54 Il est à noter que la notation occidentale s'est globalement inventée en dehors de l'instrument pour créer un ensemble de signes abstraits dissociant les paramètres : hauteur, rythme, puis intensités. Le timbre, les modes de jeu n'ont été intégrés que très lentement et partiellement à la notation.

55 La tablature de luth a un temps proposé un autre rapport entre instrument et notation. Elle a été utilisée du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contrairement à la notation traditionnelle, ce n'est pas la hauteur des sons que l'on indique mais la position du doigt sur une corde. Le système français utilise des lettres placées sur des lignes représentant les cordes : *a* désigne la corde à vide ; *b* désigne la 1<sup>re</sup> frette ; *c* désigne la 2<sup>de</sup> frette. (Voir *Livre d'air de cour*, A. Le Roy, 1571.)

56 Au cours du XX<sup>e</sup> siècle surtout, on a cherché à explorer de nouveaux potentiels qu'il a fallu noter en inventant de nouveaux codes (c'est le cas célèbre de la série des *Sequenze* de Berio ou le potentiel de chaque instrument abordé est renouvelé, exploré et maîtrisé par une notation souvent spécifique). On peut aussi exploiter une notation embryonnaire qu'il faut développer pour une recherche nouvelle. Dans sa *Troisième sonate* pour piano, Pierre Boulez raffine la notation des pédales pour explorer cette potentialité du piano moderne.

57 L'emploi d'un nouveau potentiel sonore, affranchi de l'ancien, peut conduire à un renouveau musical et notationnel saisissant, au point de rendre une partition incompréhensible à un musicien de formation classique sans le secours d'une table des signes et modes de jeu.

58 Récapitulons. Dans la musique savante occidentale, le compositeur maîtrise, définit, invente le potentiel instrumental par l'écriture, à partir d'une notation spécifique. L'écriture permet le contrôle de l'instrument à partir du potentiel connu, ou à partir d'un potentiel inconnu ou inexploré. Ainsi, tel passage d'une sonate de Beethoven était impensable avant qu'il ne l'écrive. Parfois, l'écriture conduit à dépasser un potentiel, à repousser des limites ;

parfois, elle se heurte ou joue avec les limites physiques de l'instrument et de l'instrumentiste, comme chez Brian Ferneyhough ou Iannis Xenakis. Dans sa pièce pour piano *Evryali*, ce dernier écrit certains passages irréalisables (voir mesure 135). Pour lui, le concept prime sur la réalisation exacte. Le couple instrument-instrumentiste devient le médiateur d'une pensée qui veut le dépasser, voire le nier, et qui, en quelque sorte, fait craquer son identité en ouvrant ses potentialités sur l'impossible.

59 Hors ces cas limites, le potentiel global de l'instrument est la somme de tout ce que l'on fait avec, – c'est-à-dire, tout ce que l'on a pu faire, peut faire ou pourra faire avec lui dans son utilisation sonore musicalisée.

60 La potentialité d'un instrument est, du point de vue purement musical, l'élément majeur d'une identité singularisante. Je veux dire par là que, au départ du moins, c'est cette potentialité qui le distingue des autres instruments. Si tous les instruments de musique ont la même potentialité (telle qu'elle vient d'être définie succinctement), alors ils sont tous équivalents. Si en touchant un piano je puis faire une mélodie de hautbois, produire le son feutré d'un souffle dans une flûte, dessiner un trait en pizzicatos, alors l'intérêt d'avoir un hautbois, une flûte, un violon semble bien disparaître.

61 A l'image de l'œuvre d'art total, y a-t-il eu un instrument total ? Le piano est un instrument totalisant à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est plus une idée ou un fantasme. C'est un effet de totalité. Le piano orchestral du XIX<sup>e</sup> siècle imite ou suggère les instruments et les masses sonores orchestrales. Mais il n'est pas, il n'est jamais, un autre instrument ou tous les instruments réunis. L'orgue, dont les jeux imitent nombre d'instruments, coordonne une multitude de timbres sans être l'équivalent exact de ses instruments et encore moins de leurs jeux spécifiques.

62 On voit aussi des hommes-orchestre. Situation inverse de l'organiste qui dispose d'un super-instrument imitant d'autres instruments, l'homme-orchestre associe divers instruments singuliers, hétérogènes, qu'il réunit par son corps et son jeu. On peut à certains égards, considérer que l'orchestre dirigé par un chef est une forme de réalisation d'un hyper-instrument que Berlioz décrit dans son traité :

« L'orchestre peut être considéré comme un grand instrument capable de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures, et dont la puissance est médiocre ou colossale, selon qu'il réunit la totalité ou une partie seulement des moyens d'exécution dont dispose la musique moderne, selon que ces moyens sont bien ou mal choisis et placés dans des conditions d'acoustique plus ou moins favorables.

Les exécutants de toute espèce dont la réunion le constitue, sembleraient alors en être les cordes, les tubes, les caisses, les plateaux de bois ou de métal ; machines devenues intelligentes, mais soumises à l'action d'un immense clavier touché par le chef d'orchestre, sous la direction du compositeur. »

63 L'instrument total, Varèse en a rêvé :

- 6 Varèse, « La mécanisation de la musique – conversation sténographiée », *Bifur* n°5, Paris, avril 19



« Les instruments que les ingénieurs doivent mettre au point avec la collaboration des musiciens permettront l'emploi de tous les sons, c'est-à-dire non arbitraires, et par conséquent aussi l'exécution de toute musique tempérée. Ils pourront reproduire tous les sons existants et collaborer à la création de timbres nouveaux [...]. Adaptés à l'acoustique des salles actuelles, ils pourront être doués d'une énergie illimitée. La variété de timbres est pour ainsi dire inexistante jusqu'ici. Les intensités sont à peine variables. Avec le système mécanique tout espoir est permis tant au point de vue timbre qu'à celui de l'intensité<sup>6</sup> »

64 Cet instrument existe depuis peu, c'est le synthétiseur, dépassé même dorénavant par l'ordinateur. Varèse a aussi pensé la bascule de l'instrument-moyen vers l'instrument-fin : la musique devrait s'accomplir dans l'instrument nouveau permettant de s'affranchir de l'intermédiaire de l'exécutant.

- 7 Varèse, Interview par J. Vidal, « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales<sup>(...)</sup>

« L'exécutant, le virtuose ne devraient plus exister : une machine les remplacera avec avantage. On trouvera des intensités nouvelles, car le domaine du son est encore très imparfaitement exploré. [...] Le compositeur disposera, pour s'exprimer, de moyens perfectionnés et souples. Son idée ne sera pas déformée par l'adaptation ou l'exécution comme l'ont été celles de tous les classiques<sup>7</sup> »

65 Mais le studio électronique, le synthétiseur, l'ordinateur qui vont permettre ce travail sont-ils des instruments, au sens traditionnel ? Je ne le pense pas. On pourrait soutenir, de façon un peu provocatrice, que ce n'est plus de la musique, mais un autre art. Il y a autant de distance entre cette nouvelle musique sans instruments et instrumentistes et la musique pratiquée au sens traditionnel, qu'entre le cinéma et le théâtre.

66 Les machines électroniques ne sont pas au même rang que l'instrument, car la particularité de l'instrument est de produire un potentiel sonore musical *limité* et identificatoire, et provenant de sa *condition matérielle*. Cette condition matérielle réunit trois composantes : 1. sa nature matérielle (en cuivre, en ébène, en os, en or, en bambou, avec des boyaux, ou du fil d'acier, etc.) ; 2. sa forme matérielle (une caisse, un tube, un pavillon, un manche muni de cordes, etc.) ; 3. les moyens matériels de production du son (une anche, une embouchure sur lesquelles on souffle d'une certaine manière, une corde frappée par un marteau, etc.).

67 L'usage montre qu'il y a des instruments à fort potentiel (le violon), d'autres à potentiel limité (le triangle). Je distingue divers types de potentialités, qui peuvent interférer, mais qui ne sont pas à placer sur le même niveau :

68— Potentialité primitive

69— Potentialité académique

70— Potentialité historique

71— Potentialité refoulée ou enfouie.

1. Potentialité primitive

72 Je souffle comme je peux, je tape comme je peux, je gratte comme je peux l'instrument que j'ai devant moi... et il en sort quelque chose (parfois il n'en sort rien si je ne sais absolument pas m'y prendre). C'est le niveau zéro du potentiel sonore. Il est étonnant de voir à quel point d'ailleurs on ne tire rien même d'un piano quand on ne sait pas en jouer. Avec un minimum d'entraînement et d'éducation musicale (nécessaire !), je peux en tirer quelque chose, une mélodie populaire par exemple.

## 2. Potentialité académique

73 Il s'agit des compétences prescriptives établies à un moment donné. En 1850, un élève de flûte qui entre au conservatoire de Paris correspond à un niveau technique, un jeu, un son bien identifiés. La flûte, c'est ce niveau technique, ce jeu, ce son, cette facture, ce répertoire...

## 3. Potentialité historique

74 Elle désigne le fait d'utiliser à tel moment de l'histoire tel instrument, dans un contexte esthétique particulier. On ne fait avec cet instrument que ce que « l'espace des possibles musicaux » propre à ce temps nous permet de faire. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le pianiste dispose d'un clavier avec douze demi-tons égaux, mais ne va pas utiliser son piano pour une pièce dodécaphonique sérielle qui manipulera systématiquement ces douze notes-touches du clavier. L'idiome musical, le style d'une époque encadrent le potentiel instrumental. C'est-à-dire qu'un potentiel n'est exploitable qu'à l'intérieur d'un système historiquement déterminé où il peut être imaginé, et prendre une forme et un sens musicaux.

## 4. Potentialité refoulée ou enfouie

75 Le corps physique de l'instrument est une potentialité créatrice. Il est frappant de voir nombre de compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle explorer cette potentialité au lieu de chercher d'autres instruments. L'instrument joué pour faire *une* musique, en tant qu'outil de production, de canalisation et de structuration du sonore, a ignoré certaines possibilités et rejeté dans l'interdit des déchets sonores : bruits des clefs, souffle, couacs. Ces parasites a-musicaux ont été finalement intégrés par 1. une esthétique (modalité du sentir) les considérant comme matériaux musicalisables, c'est-à-dire appréciables comme éléments d'une musique ; et 2. une poétique (modalité du faire) les considérant comme manipulables, intégrables à un vocabulaire et un langage musical.

- 8 Voir Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, 2001.

76 On pourrait parler d'une phase expressionniste de l'instrument : le refoulé, l'inconscient sonore de l'instrument, passent au 1<sup>er</sup> plan. Multiphoniques, sons éoliens, *flaterzung*, souffle amplifié, percussion des clefs, bruit du frottement des cordes, etc., s'inscrivent dans un vocabulaire musical. Plus généralement, le XX<sup>e</sup> siècle, imprime à la musique occidentale une dynamique d'exposition, de mise à nu et d'exploration des diverses composantes de *l'acte instrumental complet*, qui va de l'objet-instrument à l'instrumentiste, en passant par le jeu de l'instrument. Dans cette voie, Helmut Lachenmann franchit une nouvelle étape en faisant du jeu instrumental proprement dit une nouvelle grammaire musicale. Il a théorisé ce qu'il nomme une *musique concrète instrumentale*, véritable renversement épistémologique du sonore musical à partir de l'instrument<sup>8</sup>. L'effort pour produire un son est camouflé par l'instrumentiste dans la pratique musicale ordinaire afin de laisser toute la place au son voulu.

Lachenman veut au contraire que l'effort du musicien comme, d'une certaine manière, celui de l'instrument soient « visibles ». La cause (l'effort) et l'effet (le son final) sont renversés.

77 Outre l'exploration et le travail de ce que je viens de désigner comme inconscient sonore, on peut citer le théâtre-instrumental, qui expose le corps de l'instrumentiste jouant comme élément de l'œuvre.

78 A la différence de ce qui est délibérément refoulé (on rejette les sons parasites qui empêchent de bien faire sonner l'instrument, de réaliser un beau son homogène), *le potentiel enfoui* est un monde sonore proprement inouï que des techniques ou des modes de jeu nouveaux vont faire naître. On ne frotte jamais le chevalet de son violoncelle avec l'archet. C'est l'exploration instrumentale qui fait valoir ce potentiel nouveau. Le potentiel refoulé (un couac), on le connaît mais on n'en veut pas. Le potentiel enfoui, on ignore son existence.

79 La potentialité de l'instrument semble une richesse à découvrir et à exploiter. Inversement, on a pu se dire qu'un instrument est trop limité. C'est ce qui s'est passé à divers moments de l'histoire de la musique, notamment quand on a abandonné la flûte à bec. L'instrument est moyen d'expression musical, potentiel mais aussi délimitation des possibles. Quand il est jugé réducteur, paralysant, il devient le lieu d'enfermement du créateur dans un pré-structurant insupportable. C'est ce qu'à ressenti si vivement Varèse :

- 9 Varèse, « The music of tomorrow », *London Evening News*, 14 juin 1924 ; repris in Edgar Varèse, *Ecrits* (...)

« Il ne faut pas oublier que la division de l'octave en douze demi-tons est purement arbitraire. Il n'y a aucune raison de continuer à tolérer cette restriction. Tout comme le peintre peut créer des couleurs et varier leur intensité, le musicien peut également obtenir des vibrations sonores qui ne correspondent pas nécessairement aux tons et aux demi-tons traditionnels, mais qui varient, en fin de compte, d'un son à l'autre. Nous ne pourrions vraiment explorer l'art du son (c'est-à-dire la musique) que si nous avons des moyens d'expression entièrement nouveaux. Oublions immédiatement le piano et les restrictions mécaniques arbitraires qu'il impose et ne voyons pas cela comme une proposition iconoclaste. [...] Les moyens d'expression de la musique sont réduits à l'extrême quand on les compare aux autres arts. Nous attendons toujours une nouvelle notation – un nouveau Guido d'Arezzo – pour que la musique puisse franchir une étape <sup>9</sup>. »

80 Penser une nouvelle musique peut se réaliser via un nouvel idiome, l'utilisation d'un potentiel insoupçonné de l'instrument ou l'affranchissement de l'instrumentarium traditionnel, dans sa hiérarchie, ses regroupements et ses composantes (les instruments eux-mêmes) :

« Opposer entre elles des harmonies plutôt que du note à note paraîtra curieux à tous ceux qui pensent seulement en termes d'instruments traditionnels, mais devient compréhensible à tous ceux qui pensent que, dans l'orchestre, les cordes doivent renoncer à leur suprématie, et les percussions acquérir une plus grande importance.

- 10 Interview d'Ed. Varèse, in *Christian Science Monitor*, Boston, 8 juillet 1922 ; repris in Edgar Var (...)

A mon avis, donner une importance plus grande aux percussions est inévitable. Le violon est un instrument du XVIII<sup>e</sup> siècle dont la sonorité n'est plus adaptée aux orchestres contemporains. [...] L'orgue ne convient plus du tout. Il correspondait parfaitement à l'époque qui a précédé celle du violon et a, à cet égard, un rôle complètement dépassé dans le cadre de l'orchestre. L'orgue possède également une hauteur fixe que l'organiste ne peut changer. Ce que nous voulons, c'est un instrument qui nous donnerait un son continu à n'importe quelle hauteur<sup>10</sup>. »

81 Varèse pointe là l'historicité d'un timbre, la hiérarchie des familles instrumentales au sein de la composition. Berlioz pouvait écrire dans son traité :

« Les instruments à archet, dont la réunion forme ce qu'on appelle assez improprement le quatuor, sont la base, l'élément constitutif de tout orchestre. A eux se trouve dévolue la plus grande puissance expressive, et une incontestable variété de timbres. Les violons surtout, peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. »

82 Dans la culture occidentale savante, l'instrument et la musique, le potentiel instrumental et l'invention créatrice doivent entretenir un rapport d'échange. Construit ou sélectionné, puis utilisé dans un but précis, l'instrument devient un territoire de possibles à découvrir. Il est, dans sa relation au jeu et à l'écriture, dynamique de création. S'il ne s'accorde plus à l'imaginaire du créateur, à l'imaginaire du public et à la pratique musicale, il meurt.

## Notes

<sup>1</sup> 1<sup>re</sup> éd. sous forme d'articles dans la *Revue et Gazette musicale* entre nov. 1841 et janv. 1842 ; 2<sup>e</sup> éd. sous forme de livre en 1843 ; 3<sup>e</sup> éd. augmentée en 1855.

<sup>2</sup> I. Xenakis, *Persephassa*, Paris, Musique contemporaine, Editions Salabert, 1970, p. 37 *sq.*

<sup>3</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, chap. IV, p. 99.

<sup>4</sup> B. Vian, *L'Écume des jours*, Paris, 10/18, 1989, p. 15.

<sup>5</sup> Lorenz Welker, « La naissance de la musique instrumentale du XII<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », in Jean-Jacques Nattiez éd., *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 4 : *Histoires des musiques européennes*, Arles, Actes Sud ; [Paris], Cité de la musique, 2006.

<sup>6</sup> Varèse, « La mécanisation de la musique – conversation sténographiée », *Bifur* n°5, Paris, avril 1930 ; repris in Edgar Varèse, *Écrits*, Louise Hirbour éd., Paris, Christian Bourgois Editeur, 1983, p. 60.

<sup>7</sup> Varèse, Interview par J. Vidal, « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? », *Pour vous*, Paris, 30 janvier 1930 ; repris in Edgar Varèse, *Écrits, op. cit.*, p. 57.

<sup>8</sup> Voir Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, 2001.

<sup>9</sup> Varèse, « The music of tomorrow », *London Evening News*, 14 juin 1924 ; repris in Edgar Varèse, *Écrits, op. cit.*, p. 38.

[10](#) Interview d'Ed. Varèse, in *Christian Science Monitor*, Boston, 8 juillet 1922 ; repris in Edgar Varèse, *Ecrits, op. cit.*, p. 29.