

Sergiu CELIBIDACHE

LA MUSIQUE : UN DEVENIR



A partir de l'ouvrage

La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique

Mémoire réalisé par Cécile BERNARD dans le cadre du cours de
phénoménologie de la musique sous la direction de Patrick LANG

Table des matières

Introduction : Le maestro et l'ouvrage.....	3
I- Vers une phénoménologie de la musique.....	4
A) Sur les traces de Husserl.....	4
B) La séparation : une adaptation de la phénoménologie à la musique.....	5
1. Réduction, intégration, appropriation.....	5
2. Être libre pour devenir libre.....	6
II- Étude du phénomène sonore.....	7
A) Le son.....	7
1. Le noyau de la comète et ses relations.....	8
2. De la successivité.....	8
3. ...à la simultanéité : des dimensions à prendre en compte.....	10
4. L'expansion.....	11
B) Le tempo : la condition indispensable.....	11
III- L'expérience musicale.....	13
A) Remise en question de la temporalité : la fin dans le commencement.....	13
B) Du vrai dans la musique.....	15
1. La volonté.....	15
2. L'interprétation.....	15
3. L'accès à la vérité.....	15
Conclusion : « La musique n'est rien ».....	16
Bibliographie.....	16

Introduction : Le maestro et l'ouvrage

« Savoir-faire », « inspiration », « dévouement » et « discipline » sont autant de mots qui, associés à la « finesse » et la « noblesse »¹, caractérisent le maestro Sergiu CELIBIDACHE dans la préface de l'ouvrage *La musique n'est rien* rédigée par Ida HAENDEL².

Né en 1912 en Roumanie, Sergiu CELIBIDACHE ne tarde pas à manifester de grandes capacités que ce soit pour le piano, instrument qu'il apprivoise depuis l'âge de quatre ans, ou encore à l'école où ses excellents résultats lui permettent, plus tard, d'entreprendre des études de philosophie, de mathématiques et de musicologie. Alors que son père espérait pour lui un grand parcours dans la politique, il choisit finalement la musique comme carrière exclusive à l'âge de dix-huit ans et n'hésite pas à partir faire ses études en Allemagne en quête d'un maître à la hauteur de ses attentes. Il y fait alors des rencontres qui se révéleront décisives dans sa manière de penser et de faire de la musique : Heinz TIESSEN, compositeur et professeur au conservatoire Berlin, et Wilhelm FURTWÄNGLER, chef d'orchestre de qui il tient ses « connaissances musicales les plus profondes »³.

CELIBIDACHE se tourne rapidement vers la phénoménologie de la musique qu'il considère comme la manière la plus adéquate de parler de cet art malgré l'impossibilité de lui attribuer une définition pouvant répondre clairement à la question « qu'est-ce que la musique ? ». Ses réflexions embarquent le jeune chef dans une pratique de la musique qui divise les personnes qui croisent son chemin en prônant une exécution dépassant la subjectivité des sensations. Contrairement à l'idée principale qui anime le monde musical notamment par l'intermédiaire des formations en conservatoire, la musique ne se trouve pas dans la simple volonté d'interprétation du musicien mais plutôt avec la conscience de l'effet du phénomène sonore sur l'esprit humain.

Dans une optique de transmission et d'enseignement, il attache une grande importance au fait que le public puisse assister aux exigeantes répétitions des orchestres avec lesquels il travaille. Cependant, dans la crainte de réduire l'expérience musicale vivante à de la théorie, Sergiu CELIBIDACHE s'oppose formellement à la publication de ses écrits, favorisant plutôt une diffusion de sa pensée à travers des discussions informelles, des cours, des entretiens et des conférences. La plus importante d'entre elles se déroule le 21 juin 1985 à Munich : équipé d'un tableau, d'un piano et d'un manuscrit minutieusement rédigé, le maestro propose une synthèse de son enseignement concernant la phénoménologie de la musique malgré un objet de réflexion complexe et un temps de

1 Sergiu CELIBIDACHE : *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, trad. fr. H. France-Lanord & P. Lang, Actes Sud, 2012), p.6

2 Ida HAENDEL (1928-), violoniste britannique.

3 *Ibid*, p.272

parole limité. Aujourd'hui, cette conférence fondamentale ainsi que plusieurs entretiens se trouvent réunis par Hadrien FRANCE-LANORD et Patrick LANG dans l'ouvrage paru en 2012, *La musique n'est rien* ; il sera la base du présent travail.

L'objectif ici sera de comprendre la pensée de CELIBIDACHE tout d'abord à travers des notions de phénoménologie pure héritées, entre autres, du philosophe allemand Edmund HUSSERL puis, grâce à une étude du phénomène sonore avec des termes plus spécifiques au domaine musical. Enfin, que serait la musique sans le rapport à l'homme ? Dans une troisième partie, nous parlerons de l'expérience musicale et des conditions de cette expérience selon le maestro ; un discours qui sous-entend clairement une remise en question du rapport, influencé par les conservatoires, que nous entretenons avec la musique.

I- Vers une phénoménologie de la musique

Le monde musical d'aujourd'hui regorge de codes et d'attentes précises du public que le musicien ne peut ignorer dans sa pratique. Mais c'est une incitation à une recherche tout autre que CELIBIDACHE n'a cessé de proposer tout au long de sa carrière. Quelles sont les conditions d'apparition de la musique ? Sa conception particulière de la musique, en opposition avec celle généralement enseignée, s'appuie sur la phénoménologie qui se définit comme étant l'analyse des phénomènes et la recherche de l'essence des choses à partir de leurs effets sur la conscience humaine. Cette discipline, développée pour la musique, trouve des liens très forts avec la pensée de Husserl avant de s'en détacher pour en faire un sujet de recherche indépendant.

A) Sur les traces de HUSSERL

Chez HUSSERL, sur le plan uniquement philosophique, la phénoménologie se traduit par un « retour aux choses mêmes » à travers le vécu. On a alors une approche où la pratique et l'expérience occupent une place plus importante que la simple saisie par concepts. A travers la description et l'élucidation des multiples phénomènes qui se présentent à nous et plus précisément à la conscience, la discipline husserlienne met un point d'honneur à montrer que l'objet réel et l'objet perçu par l'esprit ne sont qu'un seul et même objet visé par la conscience et porteur de sens grâce à cette dernière.

Intentionnellement tournée vers l'extérieur pour percevoir les objets qui se présentent à elle, la conscience est également une « entité cohérente en elle-même [et] indivisible⁴ » qui doit faire face à la multiplicité continue. Créer l'unité dans la multiplicité des phénomènes est donc une action

4 *Ibid.*, p. 48

nécessaire pour l'esprit afin de pouvoir appréhender et percevoir le monde. La langue anglaise a su trouver une expression adéquate à « cette qualité unique de l'esprit humain⁵ », il s'agit du « *onepointedness* : être-dirigé-sur-un⁶ ». Cette qualité répond à un processus particulier comprenant plusieurs étapes indispensables pour donner un sens à tous les phénomènes qui se présentent à nous. L'esprit saisit, s'approprie, puis transcende, c'est-à-dire quitte et dépasse ce qu'il vient de s'approprier pour retrouver l'état de liberté lui permettant de saisir à nouveau, s'approprier, transcender, etc. Ces différentes actions existent, tout comme les phénomènes, dans une dimension spatio-temporelle : saisie, appropriation et transcendance se déroulent « dans l'ici et le maintenant⁷ ». On parle de « transcendance de l'appropriation immanente⁸ ». Le travail de l'esprit est donc de faire en sorte de n'avoir affaire qu'à des unités.

B) La séparation : une adaptation de la phénoménologie à la musique

D'après les caractéristiques de l'esprit que nous venons de voir, lorsque nous avons affaire à la multiplicité des phénomènes, il est indispensable que toutes les parties puissent être unifiées. A première vue, cela serait possible en éliminant les différences ou toute autre forme de dualité. Point de séparation entre la pensée de HUSSERL et celle du musicien Sergiu CELIBIDACHE, cette action est appelée « réduction » en phénoménologie. Chez le premier, on parle de réduction transcendantale, ce qui correspond à la suspension du jugement d'existence portant sur le monde, une « mise entre parenthèse », un processus « d'abstraction » des croyances habituelles que nous avons sur le monde et auxquelles nous ne réfléchissons plus, pour pouvoir atteindre l'essence des choses.

1. Réduction, intégration, appropriation

Pour CELIBIDACHE, au contraire, la réduction se définit comme l'acte d'intégrer toutes les composantes qui s'offrent à ma conscience dans un « un » qui unit toutes les parties, ou plus simplement c'est faire une unité à partir de la multiplicité. CELIBIDACHE utilise l'expression « fondre ensemble⁹ », il n'y a donc pas d'élimination des différences ou d'abstraction de la dualité. Dans la conférence, il en parle en ces termes : « Intégrer n'a rien à faire ici avec le concept mathématique et logico-formel qui désigne la restitution d'une unité à partir de ce qui a été dérivé. Il ne s'agit pas d'une restitution, mais d'une production neuve, unique et première, qui ne requiert qu'une seule condition : à savoir, les relations existant entre les parties, ou entre les modes d'être, relations

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 173

susceptibles de se compléter mutuellement, donc complémentaires entre elles¹⁰ ».

On comprend ici l'importance de l'intégration dans la réduction. Les différences entre les parties ne sont pas mises de côté pour ne former l'unité qu'à partir du commun, au contraire, ce sont les relations formées par la complémentarité et la dualité des parties qui permettent l'intégration et la réduction en une unité saisissable par la conscience. « L'opposition est la source de force vivifiante qui est responsable de la naissance, du maintien et de la limitation de la durée¹¹ ». Cependant, cette opposition créatrice de force n'est pas nécessaire sous n'importe quelle condition. En effet, la caractéristique de complémentarité énoncée plus haut est indispensable pour qu'une compensation puisse se faire lors de la réduction. Le rôle du compositeur pendant l'acte créateur est justement de permettre ces oppositions compensatrices à partir de différents paramètres musicaux entre deux parties différentes. L'esprit assimile ainsi l'essence de la relation grâce aux points communs qui réconcilient les différences et ne s'attache donc pas à un élément en particulier.

2. Être libre pour devenir libre

Tout en s'appropriant le lien entre les deux objets, il le dépasse, le transcende pour retrouver l'état de liberté lui permettant d'intégrer à nouveau une unité saisie à partir de la multiplicité des phénomènes. Cependant, cet état de liberté n'est accessible qu'en étant libre auparavant. « En d'autres termes, seule la liberté peut percevoir la liberté¹² ». Seul un esprit libre a la possibilité de suivre les tendances contradictoires qu'on trouve en musique. Une œuvre, si l'acte créateur du compositeur présente une conscience de cette nécessité, fait intervenir différents éléments qui se compensent et qui, finalement, parviennent à un équilibre perceptible par un esprit détaché de toute connaissance musicale ou d'attente vis-à-vis de la musique qu'il va écouter. L'aspiration à la liberté pour un homme est infinie et pour CELIBIDACHE c'est dans la musique qu'il pourra parvenir à cet état de liberté.

Le fait d'écouter des phénomènes non-libres que sont les phénomènes sonores en musique permet de vivre le dépassement, la transcendance, des conflits apaisés par la compensation et donc la libération. « Pour les activités de l'esprit libre qui éliminent toute dualité, lorsque le son parvient à devenir musique, liberté, être libre et se libérer ne font qu'un¹³ ». Il faut donc être capable de mettre de côté toute autre information, se libérer pour éliminer la dualité et percevoir le son qui deviendra musique comme on le verra dans la partie suivante. Cette étape, se détacher de la subjectivité, permet de trouver une certaine objectivité qui nous met en relation avec la réalité.

10 *Ibid.*, p. 49

11 *Ibid.*, p. 64

12 *Ibid.*, p. 65

13 *Ibid.*

Malgré le travail intérieur qui est demandé, la réduction n'isole pas le sujet. Contrairement au langage qui détient de nombreuses significations différentes en fonction de l'interprétation que nous lui accordons, la musique, et plus particulièrement le son, parvient directement à l'homme indépendamment de toute subjectivité, à partir du moment où la conscience se détache de l'activité extérieure pour se consacrer uniquement aux phénomènes sonores. Le vide que la conscience doit faire n'est pas un manque d'activité, au contraire. On parle ici d'une activité suprême permettant l'objectivité et donc une mesure commune avec autrui qui est présupposé dans la constitution du monde qui nous entoure. Cette mesure commune est appelée « intersubjectivité transcendantale » chez HUSSERL.

Ce point de rencontre entre deux esprits libérés qui reçoivent la même chose souligne un aspect de la musique rejetant la notion d'interprétation de la part du musicien. Ce dernier ne peut se permettre de faire intervenir sa subjectivité dans un art qui ne peut advenir qu'à certaines conditions précises et qui, contrairement au langage, ne fait pas intervenir plusieurs significations, plusieurs chemins. « L'« aussi-bien-ceci-que-cela » du langage n'existe pas dans l'« ainsi-et-non-autrement » du son musical. Si le son agit autrement, cela provient seulement de l'état différent des troubles de la perception dus à l'*ego*, qui planent entre la conscience pure et la réalité nue, et qui entravent la transparence¹⁴ ». « Puisque la multiplicité renaît éternellement à nouveau, la capacité de réduction doit être éternellement la même, inentamée¹⁵ ».

II- Étude du phénomène sonore

Grâce à la phénoménologie, plusieurs questions sont posées au son pour tenter de répondre au mieux à la définition de la musique : comment est-il fait ? Comment fonctionne-t-il ? Quels principes le portent à l'existence ? La phénoménologie tend donc à donner les conditions pour que le son devienne musique ou encore les raisons pour lesquelles il ne peut devenir musique.

A) *Le son*

Lorsqu'on parle de musique, le son est une donnée indispensable. Comme les autres objets physiques du monde, « le son est mouvement [...] (et) vibration¹⁶ ». Le son est présent partout mais il n'est pas forcément musique. Sa musicalité relève de sa structure.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 60

16 *Ibid.*, p. 37

1. Le noyau de la comète et ses relations

En effet, comme une corde qu'on met en vibration, le son vibre à plusieurs niveaux. Grâce aux expériences des marteaux de Pythagore, nous savons qu'une corde émet des vibrations régulières et éphémères lorsqu'elle est actionnée. Les subdivisions créées à partir de ces vibrations font partie du son principal et forment des sons périphériques qui apparaissent en résonance. « Ce sont les sons harmoniques, les manifestations secondaires directement dépendantes, les épiphénomènes qui s'ensuivent de façon immédiate¹⁷ ». Les harmoniques, sorte de membres de la famille du son, apparaissent dans l'espace et le temps (dimension spatio-temporelle importante) jusqu'à la disparition totale du son qui serait, pour CELIBIDACHE, rappelé à son origine : le cosmos. Cette structure spatio-temporelle place les harmoniques du son principal dans l'avenir de ce dernier. Elles sont inévitablement contenues dans la note attaquée et se déploient dans le temps, à une échelle plus ou moins perceptible par l'homme.

La perception des épiphénomènes dépend de l'attaque du son principal. En effet, une note dans le registre grave aura les mêmes harmoniques que la même note jouée dans un registre beaucoup plus aigu mais les sons harmoniques de cette dernière « tombent en dehors de la perception humaine¹⁸ ». Par contre, un « do » joué *piano* laissera apparaître beaucoup moins d'épiphénomènes que ce même « do » joué *forte*.

L'octave est le premier épiphénomène à apparaître. Il est perçu comme nouveau mais porteur d'une fonction identique au premier son. Depuis l'Antiquité, l'octave est représentée physiquement par le rapport 1:2 puisqu'elle correspond à la division par deux de la corde mise en vibration. Dans la suite d'apparition des manifestations secondaires du son principal, la quinte dite « juste » arrive juste après l'octave et se montre comme étant « le plus stable intervalle sonore¹⁹ ». Caractérisée par le rapport 2:3, la quinte se révèle être la première tension harmonique dans la suite qui se déploie à partir du son principal : « elle constitue donc l'opposition majeure à l'octave, fonction d'origine²⁰ ».

2. De la successivité...

« Un son tout seul, malgré sa structure spatio-temporelle, ne peut pourtant pas encore devenir musique. Ce n'est qu'avec l'apparition du son suivant que se matérialisent les autres dimensions de l'activité en expansion²¹ » Une des premières dimensions est la création d'une *articulation* qui

17 *Ibid.*, p. 39

18 *Ibid.*, p. 55

19 *Ibid.*, p. 43

20 *Ibid.*, p. 96

21 *Ibid.*, p. 43

« établit la communication entre l'écoute et ce qui est écouté²² ». La deuxième dimension est la *directionnalité*. On revient ici aux caractéristiques de l'esprit développées dans la partie précédente. En effet, un morceau de musique est généralement constitué de plusieurs sons mis les uns à côté des autres (dans un premier temps) de manière successive. Lors de l'exécution de la pièce, chaque son est joué dans un ordre précis qui s'inscrit également dans l'espace et dans le temps. Or, l'esprit qui perçoit et « qui transcende n'est ni auprès du premier membre, ni auprès du second membre d'une relation, mais il les dépasse tous les deux et s'approprie l'essence de leur relation²³ ». On observe alors deux cas différents. Soit « le deuxième son est identique au premier [...] (soit) au premier son succède quelque chose de différent²⁴ ».

Nous avons vu que le déploiement d'une seule note se fait dans le temps (et dans l'espace) à travers les différentes étapes marquées par l'apparition des épiphénomènes contenus en elle. Lorsque le deuxième son est physiquement identique au premier, on devrait avoir une impression de répétition, de « redite » mais il se passe pourtant quelque chose de nouveau. Le premier son a laissé en moi une sorte d'empreinte. Sa résonance est encore présente dans mon esprit alors que le deuxième son apparaît. On a donc une sorte de superposition des harmoniques du premier son ayant laissé des traces dans ma mémoire avec le son principal du deuxième suivi, lui aussi, de sa famille harmonique, ce qui, malgré la réalité physique identique, lui donne une dimension différente qui oblige l'esprit à appréhender cette note différemment et *en référence* au premier. Pris séparément, les deux sons sont strictement identiques mais exécutés successivement, le deuxième est entendu comme une nouveauté, plus précisément comme un affaiblissement, mon intérêt est diminué : « Le deuxième apparaît de façon discursive [...] et le premier de façon réursive²⁵ ». CELIBIDACHE prend l'image des pas dans la neige : « Combien de fois peut-on marcher sur de la neige fraîche sans retrouver les mêmes traces ? Une seule fois²⁶ ». Cependant, on peut également considérer la répétition comme une intensification grâce à un accroissement physique. C'est sur ce phénomène que Beethoven²⁷ construit le « point culminant dans le premier mouvement de sa *Cinquième Symphonie*²⁸ ». La répétition du motif visible sur la partition est en réalité une intensification qui maintient l'intérêt de l'auditeur. En toute rigueur, la répétition n'existe donc pas en musique ; ce qui est identique à l'écrit est vécu soit comme affaiblissement, soit comme intensification.

22 *Ibid.*, pp. 50-51

23 *Ibid.*, p. 49

24 *Ibid.*, p. 51

25 *Ibid.*, p. 52

26 *Ibid.*

27 Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositeur allemand

28 *Ibid.*, p. 53

Maintenant, lorsque nous avons affaire à la succession de deux sons différents, il faut également prendre en compte la série harmonique contenue dans le son. Soit la parenté est proche car le deuxième son fait partie des épiphénomènes du premier²⁹, « l'opposition n'est pas si grande³⁰ ». Soit, au contraire, le deuxième son ne fait pas partie de la série et dans ce cas, l'opposition sera très grande et donc créatrice de « tension ». « Plus grande est l'opposition, plus nombreux sont les points de contact entre les faits³¹ ». Là encore, la tension sera plus ou moins élevée en fonction de l'attaque des différentes comme nous l'avons vu précédemment. Pour le musicien, ces paramètres sont à prendre en compte lors de l'exécution : l'enchaînement des sons *do-mi-sol*³² contiendra moins de tension que l'enchaînement *si-ré-fa*³³ et se jouera donc différemment.

3. ...à la simultanéité : des dimensions à prendre en compte

Ces paramètres à prendre en compte pour l'écriture horizontale mélodique, la successivité, sont les mêmes pour l'écriture verticale harmonique³⁴. C'est une recherche des points de contact entre les différentes séries harmoniques. « Ces relations entre deux sons révèlent une série d'aspects partiels séparés qui, lorsque les conditions sont présentes, disparaissent totalement dans la réduction³⁵ ». Nous l'avons dit, le travail de l'esprit, pour garantir l'unité, est d'éliminer la dualité en intégrant la différence. « Mais quelles sont [...] les conditions irremplaçables pour que des réductions de phénomènes sonores aient lieu ?³⁶ »

L'objectif étant d'éliminer les dualités, le travail collectif des formations musicales, de l'orchestre symphonique notamment, est indispensable puisqu'il faut que toutes les individualités, tous les timbres d'instruments et toutes les voix paraissent unifiées. Par exemple, lorsqu'il s'agit d'unifier un accord exécuté par différents instruments et/ou instrumentistes, la justesse est une dimension à surveiller. Si un seul instrument se distingue clairement en étant simplement « trop haut » ou « trop bas », c'est l'unité de l'accord tout entier qui est fragilisée. Une fois le « son juste »

29 Par exemple pour un « do₁ », les 16 premiers épiphénomènes de la série harmonique sont les suivants (par rapport au tempérament égal) : do₂, sol, do₃, mi, sol, si bémol (trop bas), do₄, ré mi, fa dièse (trop bas), sol, la bémol (trop haut), si bémol (trop bas), si bécarre, do₅.

30 *Ibid.*, p. 54

31 *Ibid.*, p. 56

32 Accord parfait de do majeur arpégé

33 Accord arpégé de quinte diminuée (contient un triton)

34 Ici il faut comprendre « harmonique » comme l'art d'assembler les sons ensemble simultanément grâce à la formation de différents accords.

35 *Ibid.*, p. 58

36 *Ibid.*, p. 60

trouvé, il ne disparaît pas mais « il est intégré dans cette unité³⁷ ». Il faut pouvoir, à partir de la multiplicité, trouver une place dans l'unité qui pourra ensuite être appropriée par notre esprit, lui-même « un ». « L'unification de deux phénomènes séparés correspond au seul mode d'action possible, au « ne-pas-pouvoir-autrement » unique, primordial et ultime, de l'esprit³⁸ ».

4. L'expansion

Comme nous venons de le voir, les liens entre deux choses sont partout : entre les sons mais également, à plus grande échelle, entre les différentes parties au sein même d'un morceau. Toutes les articulations qui existent participent à la création de l'unité indispensable pour notre esprit et donc au devenir de la musique. L'expansion correspond à la « progression dans l'espace et dans le temps³⁹ » de l'opposition à l'origine des liens et des articulations. « C'est l'interpénétration réciproque entre toutes les composantes qui agissent : compléter et se laisser compléter, [...] relation irréversible entre la totalité vécue et ses parties, voilà les marques distinctives infaillibles de cette interpénétration mutuelle⁴⁰ ». Pour qu'il y ait cette complémentarité, l'expansion a également besoin de sa « force complémentaire », la phase compressive où chaque élément trouve son complément pour ainsi retrouver un certain équilibre, primordial pour la réduction. Ces deux grandes phases sont reliées par ce qu'on appelle le « point culminant⁴¹ » de l'œuvre. L'expansion va donc jusqu'au maximum, « jusqu'à ce qu'elle ne puisse pas aller plus loin⁴² » pour ensuite entreprendre les résolutions de ces tensions.

B) Le tempo : la condition indispensable

« Maître, ce passage, comment va-t-il ? Quel est le tempo ? A quelle vitesse dois-je aller ? – Tout dépend de la manière dont ça sonne [...]. Voilà ce qui t'indiquera à quel tempo tu devras aller.⁴³ » Ce petit échange avec le chef d'orchestre Wilhelm FURTWÄNGLER est un passage décisif dans la vie et dans la réflexion phénoménologique de CELIBIDACHE. Contrairement à l'idée communément associée à la notion de tempo, cette dernière n'a rien à voir avec la vitesse qui trouve sa place dans la réalité physique et qui, de ce fait, peut aisément être mesurée. Le métronome fait donc partie des idées

37 *Ibid.*, p. 58

38 *Ibid.*, p. 59

39 *Ibid.*, p. 63

40 *Ibid.*, p. 62

41 *Ibid.*, p. 63

42 *Ibid.*, p. 310

43 *Ibid.*, p. 102

remises en cause par le maestro. Il est impossible d'associer une unité de mesure physique et régulière au devenir de la musique.

Indispensable pour la réduction de la multiplicité, « le tempo n'a aucune existence propre, il est une condition⁴⁴ ». CELIBIDACHE le compare à la chaleur qui se manifeste uniquement à travers des objets qui, eux-mêmes, ne sont pas la chaleur en tant que telle. L'idée de tempo ne peut être associée à des qualificatifs trop souvent employés pour décrire un ressenti face à la vitesse d'un morceau comme par exemple « c'est trop lent ! » ou « ce n'est pas assez rapide ! ». « Le tempo étant une condition *unique* [...] (il) ne concerne qu'une seule situation⁴⁵ ».

Aussi important que la matière brute sonore, le tempo est une condition indispensable du processus musical puisque le phénomène de réduction dépend de lui. Cependant, si elle ne se réalise pas, « ce n'est pas que le tempo était faux, c'est que les sensations sonores qui apparaissent les unes après les autres dans le temps restent ce qu'elles étaient et n'ont pas pu être réduites à une structure simultanée⁴⁶ ».

La réduction de la multiplicité des phénomènes ne peut se faire que si j'ai assez de temps pour intégrer toutes ces relations qui se présentent à moi. Plus la multiplicité des phénomènes est grande plus j'ai besoin de temps pour réduire. Au contraire, j'ai besoin de moins de temps si la multiplicité est petite, c'est le cas notamment des enchaînements harmoniques classiques où les principaux accords utilisés restent ceux de la tonique (premier degré) et de la dominante (cinquième degré).

HAYDN⁴⁷ l'avait bien compris et prônait la simplicité des harmonies d'un mouvement accompagné par l'indication *Presto* « pour que ce soit compréhensible⁴⁸ ». En effet, si on laisse trop de temps à l'esprit pour réduire une petite multiplicité, les éléments risquent de se désagréger, de s'étaler dans le temps jusqu'à ne plus pouvoir être saisis comme unité à travers les différentes articulations : « Je n'entends que la matière brute, et le tempo paraît trop lent⁴⁹ ». Au contraire, si l'esprit ne possède pas le temps nécessaire pour les grandes multiplicités (harmonies chromatiques par exemple), il ne peut saisir les tensions et les oppositions : « plus complexes sont les processus musicaux et plus nombreuses sont les strates impliquées, plus lent sera donc le tempo nécessaire pour réduire la multiplicité à l'unité, et alors il sera possible de transcender⁵⁰ ». Ainsi, pendant les passages

44 *Ibid.*, p. 61

45 *Ibid.*, p. 60

46 *Ibid.*, p. 61

47 Joseph HAYDN (1732-1809), compositeur autrichien.

48 *Ibid.*, p. 139

49 *Ibid.*, p. 140

50 *Ibid.*, p. 140

expressifs, « multiplicité des points de contact entre les phénomènes », l'esprit a besoin de plus de temps⁵¹ ».

Les mots de CELIBIDACHE à ce sujet révèlent une idée très précise mais aussi exigeante pour le musicien qui se doit d'analyser la partition à exécuter : « si vous ne voyez pas la structure en regardant le morceau dans la partition, si vous ne savez pas le tempo en lisant une partition, sans aucune indication de ce genre, [...] il vaut mieux laisser le morceau...⁵² ». Une fois cette analyse structurelle de la partition effectuée, il faut pouvoir, s'il y a lieu, se détacher de l'indication de vitesse du métronome qui, par sa régularité indépendante de la fonction des sons, dénature le possible devenir de la musique. « C'est une idée radicalement inhumaine de croire que la musique devrait se dérouler selon des indications métronomiques, indépendamment de la limite de charge des instruments, de la capacité d'expression des hommes, de l'acoustique, du nombre et du registre des octaves, du rôle du contrepoint dans la dialectique de ce qu'il y a à jouer⁵³ ». « Bach n'a-t-il pas déclaré avec bienveillance que celui que n'était pas capable de reconnaître le tempo d'un mouvement à la lecture de la phrase musicale ferait mieux de s'abstenir ?⁵⁴ »

III- L'expérience musicale

C'est dans cette partie que nous poserons les dernières questions à la phénoménologie de la musique : pourquoi le son a-t-il une résonance dans l'être humain ? Dans quelle mesure et pourquoi se rattache-t-il à des états affectifs ?

A) Remise en question de la temporalité : la fin dans le commencement

Nous venons de voir que la musique relevait de la transcendance du son. Agissant dans l'ici et le maintenant, « la musique se manifeste dans un déroulement spatio-temporel, mais elle est autre chose que ce développement continu⁵⁵ ».

Cette idée amplement développée par Sergiu CELIBIDACHE est un point clé de sa pensée. En reprenant les idées développées plus haut, « les notes sont un véhicule qui transporte une substance

51 *Ibid.*, p. 56

52 *Ibid.*, p. 25

53 *Ibid.*, p. 140

54 *Ibid.*, p. 102

55 *Ibid.*, p. 23

[...], c'est la musique⁵⁶ ». Chaque son musical contient à la fois la résonance du son précédent et le devenir du son suivant. Dans l'enchaînement *do-ré-mi-fa* par exemple, le *do* contient le *ré* qui lui-même contient le *do* et le *mi*. Ce dernier se retrouve donc constitué par la mémoire du *do* (contenu dans le *ré*), par le *ré* et par le devenir du *fa*, etc. Au final, et même dans un morceau beaucoup plus long, la première note est contenue dans la dernière et inversement, ce qui explique l'idée de la fin dans le commencement. La fin se présente comme le résultat nécessaire de toutes les mesures précédentes. « Chez MOZART, il y a une continuité inexplicable. Je n'arrive pas à croire qu'un homme ait eu à ce point la capacité de saisir, avant de commencer, l'ampleur de la fin⁵⁷ ».

Dans cette optique, il paraît inconcevable de détourner la structure même du morceau tel qu'il a été pensé et mis en forme par le compositeur : enlever une reprise ou envisager une coupure pour réduire la durée sont des actions généralement entreprises pour des raisons pratiques mais elles ne permettent plus la réalisation de la musique. Le lien entre l'expansion, le point culminant et la phase compressive ne peut plus fonctionner.

Dans la simultanéité de la fin et du commencement, l'acte musical se rapproche de l'acte de pensée. CELIBIDACHE donne un exemple de phrase qui, divisée en deux parties, montre la présence de la deuxième dans la première, de la fin dans le début : « Je n'ai pas pu te téléphoner hier soir, parce que ma mère est arrivée trop tard⁵⁸ ». « L'acte de pensée et l'acte musical se manifestent, se matérialisent tous deux dans le *continuum* spatio-temporel. Mais, quant à leur essence, ils sont extratemporels, simultanés⁵⁹ ». Le travail du chef d'orchestre est donc de créer toutes les conditions nécessaires à la réalisation des oppositions et de « la fameuse relation intemporelle entre la fin et le commencement⁶⁰ ».

L'existence simultanée de la fin et du commencement entraîne un rapport au temps différent de toute autre activité. La musique demande l'actualisation du passé et de l'avenir dans le présent : il faut rendre « sans cesse présent un passé qui devient continuellement avenir⁶¹ ».

B) Du vrai dans la musique

1. La volonté

Dans toute cette recherche, la véritable quête est la vérité musicale. C'est elle qui permettra de

56 *Ibid.*, p. 198

57 *Ibid.*, p. 111

58 *Ibid.*, p. 63

59 *Ibid.*, p. 63

60 *Ibid.*, p. 286

61 *Ibid.*, p. 220

révéler les nécessités entre les notes et ainsi d'accéder à la simultanéité, véritable remise en question du vécu mesurable que nous vivons lorsque les sons nous parviennent à travers le voile de la sensibilité et de l'objectivité, c'est-à-dire sans l'orientation de l'esprit vers les tensions finalement équilibrées du morceau. Consciemment tourné vers cette recherche d'objectivité, il est possible de comprendre pourquoi « la musique ne peut pas être réalisée par la volonté propre, par l'*ego* »⁶². L'idée est de pouvoir rendre possible le devenir du son, rendre possible la transcendance par une disponibilité, une sorte d'activité passive qui exige une conscience du dépassement des simples sentiments. « On ne fait rien soi-même. Mais on veille à ce que rien ne s'interpose, qui puisse entraver ce surgissement, cette advenue merveilleuse. [...] On ne veut rien, on laisse advenir »⁶³.

2. L'interprétation

L'idée de la volonté rejoint celle de l'interprétation. Il n'y a pas d'interprétation en musique : le musicien n'a pas plusieurs choix possibles pour faire la musique des sons. Cette affirmation de Sergiu CELIBIDACHE s'oppose fortement à ce qui est demandé dans l'enseignement musical où il est demandé au musicien de « mettre sa patte », montrer sa sensibilité, interpréter la partition pour faire de la belle musique et ainsi donner du plaisir aux gens qui viennent écouter et passer un bon moment.

3. L'accès à la vérité

Le véritable accès à la musique n'est pas traduisible par le langage. Malgré la nécessité de l'ordre du langage pour mettre les choses en place en répétition, la musique n'apparaît qu'en dépassant les mots. La musique est un art qu'on vit en soi et avec les autres grâce à l'« intersubjectivité transcendantale », une force qui se trouve en moi et en l'autre. L'objectif est totalement atteint lorsque plusieurs personnes ne peuvent définir ce qu'elles ont vécu : c'est la réalité. A ce moment là, la musique n'est plus seulement belle, elle est vraie. « La beauté n'est pas la fin ; elle n'est que le moyen »⁶⁴. Elle nous donne envie d'aller vers la musique, il y a une attirance naturelle vers le beau ; cependant, il faut pouvoir dépasser cette simple volonté de jouissance de la beauté et laisser advenir la musique en nous. « La musique n'est pas belle, elle est vraie »⁶⁵.

62 *Ibid.*, p. 300

63 *Ibid.*, p. 153

64 *Ibid.*, p. 125

65 *Ibid.*, p. 71

Conclusion : « La musique n'est rien »

« La musique n'est pas le son, le son peut devenir musique, et lorsqu'il deviendra musique, il ne sera pas musique⁶⁶ ». C'est par la phénoménologie inspirée par HUSSERL que le chef d'orchestre Sergiu CELIBIDACHE tente de parler cet art particulier qu'est la musique. Malgré la limite que lui pose le langage, il nous propose de nous intéresser au fonctionnement de l'esprit face aux divers phénomènes et notamment aux phénomènes sonores pour envisager une nouvelle manière d'appréhender les sons qui s'offrent à nous.

Inscrits dans la dimension spatio-temporelle, les sons peuvent devenir musique grâce aux musiciens mais aussi grâce à la disponibilité de l'esprit de celui qui écoute. En effet, le devenir de la musique demande à l'esprit d'être libre de tout obstacle venant de l'extérieur ou de l'intérieur pouvant altérer la saisie de ces phénomènes. Une fois libéré, il peut accéder à l'état de liberté créé par les tensions et aux forces du morceau qui s'apaisent en réponse à la phase d'expansion. Les tensions sont obtenues à travers la successivité et la simultanéité des sons qui contiennent chacun le passé (les sons précédents) et l'avenir (les sons suivants). Ainsi, par superposition, on obtient la simultanéité du commencement et de la fin d'un morceau.

La musique est une histoire de vécu et donc difficilement transmissible par des mots. Il faut vivre ce perpétuel devenir pour comprendre que « c'est comme ça et pas autrement ».

C'est finalement « en « transcendant » le son (qu'on peut se trouver) en présence d'une réalité qu'on pourrait appeler musique, mais de toute manière la musique n'est pas de nature statique. Elle n'est ni définitive, ni restante. Elle serait en fonction de celui qui l'exerce ou la réalise⁶⁷ ». Mais la musique n'est justement pas toujours réalisable ce qui remet en question son accès. Toutes les conditions nécessaires doivent être réunies mais « nous dépendons de trop de conditions matérielles. Nous sommes loin d'être prêts à pouvoir faire de la musique⁶⁸ ».

Bibliographie

^ CELIBIDACHE, S. : *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, trad. fr. H. France-Lanord & P. Lang, Arles, Actes Sud, 2012

66 *Ibid.*, p. 98

67 *Ibid.*, p. 82

68 *Ibid.*, p. 126