

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique

Arthur Dutra
Doctorant Université de Rouen (France)

Résumé. À partir d'une idée d'action dans la réception des arts, soutenue par des auteurs comme Hans Robert Jauss et Jacques Rancière, et de l'expérience de l'improvisation libre dans les années 1960, nous arriverons à une idée de l'instant d'audition, qui entraînera à son tour à une caractérisation de la réception des musiques improvisées, particulièrement celle issue de l'improvisation libre. Cela accordera à la réception musicale le caractère d'un « échange entre cultures d'audition », qui doit à son tour conduire à une réception accueillant l'imprévisibilité du prochain son, qui ne se révélerait qu'à l'écoute « prête à la participation ».

Mots-clés. Réception de la musique, création, audition, improvisation libre.

Abstract. Based on an idea of action in the reception of the arts, supported by authors such as Hans Robert Jauss and Jacques Rancière, and the experience of free improvisation in the 1960s, we will come to an idea of the listening moment, which in turn, it will lead to a characterization of the reception of improvised music, in particular, the result of free improvisation. This will give the musical reception the character of an "exchange between cultures of hearing", which in turn should lead to a reception that accommodates the unpredictability of the next sound, which would only be revealed to the listening "ready to participation".

Key words. Reception of music, creation, audition, free improvisation.

Lorsque Liszt interprétait Beethoven pour un public qui attendait la musique d'un compositeur inconnu, ou quand il exécutait le morceau d'un auteur anonyme au lieu du chef d'œuvre prévu du génie allemand⁷⁸⁴, il illustre –à travers la réaction respectivement froide et chaleureuse du public- une forme de réception conditionnée par des formalités et conventions, où l'auditeur semblait reproduire avec des applaudissements l'échelle de valeurs consacrée par la tradition culturelle européenne. Mais comment situer historiquement la situation décrite, dont l'audition paraissait avoir été cristallisée en une réaction automatique au nom de Beethoven, en dépit de la musique proprement dite ?

⁷⁸⁴ BLANNING, Tim: *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, Companhia das letras, São Paulo, 2011, p. 116.

Une autre question découle de ce fait : qu'est-ce que cette situation a à nous apprendre sur la phénoménologie de la réception musicale ?

Le cas cité peut être mieux compris à la lumière des transformations produites à la réception de la musique du compositeur allemand. Martin Kaltenecker, qui a analysé l'évolution des discours sur l'écoute musicale entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, a pu parler d'une césure située à la fin de l'ère classique:

Décrite pour une large part grâce aux notions empruntées à la rhétorique, donc à l'art de persuader, une œuvre musicale doit au XVIII^{ème} siècle chercher l'auditeur, le convaincre, l'atteindre grâce à des affects qu'il pourra aisément saisir et une disposition formelle intelligible sur le champ. À partir de Beethoven en revanche, c'est à l'auditeur de faire un effort et de régler son écoute sur une œuvre éventuellement trop complexe pour être saisie sur l'instant.⁷⁸⁵

Au lieu d'une idée de modification de l'œuvre en raison de la réception, il apparaît celle d'une adaptation de l'écoute à l'œuvre. L'audition continue d'une pièce de Beethoven permettrait, ainsi, la transformation de la propre écoute. Et cette transformation aurait tendance à retirer de l'instant d'audition la légitimité du jugement définitif sur l'œuvre, verdict qui pourrait promouvoir une multiplication des écoutes dans le sens d'une *compréhension* progressive de l'œuvre.

Néanmoins, parler d'une adaptabilité de l'écoute à l'œuvre ne correspond pas à dire que les études sur la réception aient acquis un niveau lié à la prépondérance. Comme nous montre Carl Dahlhaus :

Ce n'est qu'à partir du moment où on abandonne l'idée d'une substance factuelle et d'une vérité intérieure données objectivement *a priori*, c'est-à-dire au moment où l'on admet la possibilité d'une transformation du sens des œuvres lui-même, et non seulement de la nature et du degré de pertinence des différentes tentatives pour se rapprocher de ce sens, que les prémisses historiques de changements que l'on observe dans les modes de réception d'une œuvre deviennent un aspect essentiel et substantiel de l'histoire. L'instance historique décisive ne sera alors plus la notion d'œuvre, dont l'historien de la réception (*Rezeptionshistoriker*) nie l'existence, mais la notion de l'instant historique qui conditionne la réception.⁷⁸⁶

Entre les années 1960 et 1970⁷⁸⁷, Dahlhaus constate une recrudescence d'intérêt pour l'histoire de la réception⁷⁸⁸ et écrit les *Fondements de l'histoire de la*

⁷⁸⁵ KALTENECKER, Martin : *L'Oreille Divisée*, Éditions MF, Paris, 2010, pp. 8-9.

⁷⁸⁶ DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2013, p. 231.

⁷⁸⁷ Bien que publiés pour la première fois en livre en 1977, les textes de Dahlhaus ont été écrits à partir des années 1960, selon ce qui est dit dans le guide de lecture qui précède la traduction française de l'œuvre.

⁷⁸⁸ L'auteur cite non seulement l'histoire de la réception (*Rezeptionshistoriker*), mais aussi l'histoire de l'influence (*Wirkungsgeschichte*), étant donné que le premier met l'accent sur « le public visé », et le second sur « l'objet dont émane le processus ». DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique*, Op. Cit., p. 229.

musique sous l'influence de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss⁷⁸⁹. Entre les aspects qui rapprochent les deux auteurs, il y a certainement le fait que Dahlhaus ait été très sensible aux deux aspects qui doivent guider tout récit historique, c'est-à-dire la « structure dialogique et intersubjective »⁷⁹⁰ dont l'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent – dans ce cas-là de la musique, l'auditeur-, et la forme de « discours » présent dans l'œuvre, qui a la fonction et le sens modifiés d'une époque à l'autre⁷⁹¹. Selon Marie-Hélène Benoit-Otis, la question centrale qui avait occupé Dahlhaus dans l'élaboration des *Fondements* aurait été la double nature de l'œuvre musicale, entre l'historicité et le caractère esthétique, à savoir, comme document historique reconstruit comme « fragment du passé », et comme musique qui existe « au présent de nos vies »⁷⁹², et qui par conséquent est capable de nous émouvoir n'importe où nous soyons.

Donc, on peut parler d'une transformation ou évolution du sens de « l'instant d'audition » qui, du lieu d'attraction que l'œuvre doit exercer sur le public, pourrait ensuite être caractérisée comme doublement *historique* : historique premièrement pour l'auditeur, dans le sens d'une écologie de l'écoute. Parce qu'il a une place préalable dans le contexte culturel de chacun et doit composer la trajectoire d'apprentissage que l'auditeur fait par rapport à une œuvre ou à un ensemble d'œuvres, afin de rendre possible son appréciation. Secondement, *historique* conformément à Dahlhaus, parce que le sens des œuvres lui-même, ainsi que la possibilité de sa communication avec le public, sont transformés d'une époque à l'autre. D'une certaine façon, on peut dire que la littérature spécialisée a inclus cette notion de moment d'audition à travers l'idée d'une *action* qui serait mise en œuvre par l'auditeur au moment de l'écoute. Si à certains moments, Jauss tend même à aborder la réception sans mentionner qu'une action spécifique devrait être attribuée à elle (mais seulement une « réceptivité »⁷⁹³ parallèle à une « action de l'œuvre ») ; dans d'autres cas, il admet l'existence d'un rapport autant réceptif qu'actif de la part du public⁷⁹⁴.

Mais ce sont surtout les études sur l'improvisation qui nous mènent à une importante reconsidération dans la caractérisation de l'instant d'audition. Après tout, quelle action serait mise en œuvre par l'écoute des musiques improvisées,

⁷⁸⁹ « (...) Hans Robert Jauss (1921-1997), historien de la littérature dont la théorie de la réception a exercé sur le contenu des *Fondements* une influence beaucoup plus grande que les quelques rares références explicites de Dahlhaus ne le laissent supposer ». Préface à l'édition française, par Marie-Hélène Benoit-Otis, p. XX. L'auteur cite aussi HEPOKOSKI, James : « The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources », in *19th-Century Music*, 14, pp. 221-246, en particulier, pp. 234-237.

⁷⁹⁰ DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique, Op. Cit.*, p. 233. Dahlhaus cite ici le texte de Jauss.

⁷⁹¹ Dahlhaus cite la « redécouverte de Bach », c'est-à-dire, le « processus dans lequel des œuvres dont la fonction résidait à l'origine en dehors d'elles-mêmes ont pu être fructueusement réinterprétées comme des *exempla classica* [exemples classiques] de structures musicales refermées sur elles-mêmes ». DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique, Op. Cit.*, p. 50.

⁷⁹² BENOIT-OTIS in DAHLHAUS, Carl : *Fondements de l'Histoire de la Musique, Op. Cit.*, p. XI.

⁷⁹³ JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 269.

⁷⁹⁴ *Ibid*, p. 284.

plus spécifiquement de l'improvisation libre⁷⁹⁵, dont l'amplitude historique est abrégée par une création simultanée à l'interprétation ? En effet, comme dit Matthieu Saladin au sein de *Processus de création dans l'improvisation*, le rapport avec le public dans l'improvisation libre doit être « marqué par la vertu de l'attention ». L'improvisateur, « à l'instant du jeu, est habité par les autres, il n'est pas en mesure de maîtriser une totalité, il ne peut que réagir »⁷⁹⁶. En parlant du travail des musiciens comme d'une « réaction », Saladin montre à quel point est actif et présent le « support de création » figuré dans l'atmosphère de l'espace du concert, par le public et par les autres musiciens. On peut donc penser à une action créative présente dans la réception de la musique. Cette conception se distingue du sens commun, qui tend à traiter l'audition par le biais de la passivité et du confort d'une attitude reliée au jugement de goût ; une simple constatation et réponse à une grande œuvre et à une bonne interprétation ; le signe d'une sensibilité artistique capable de privilégier le beau, et un discernement capable d'apercevoir les nuances de la représentation. Toujours d'après Saladin, comme l'*improvisateur libre* ne peut prévoir ses résultats, de ce fait, il se confond au processus, qui est surtout un rapport à l'autre. Celui « qui reçoit les sons » ne doit pas être seulement « toléré », c'est-à-dire « admis parce qu'inévitable ». Il s'agissait, pour reprendre les termes de Guattari concernant la musique, de « l'accepter, de l'aimer pour elle-même »⁷⁹⁷. De plus, il faut noter qu'au moment de l'improvisation « les musiciens et les auditeurs sont ensemble dans l'action, comme s'il s'agissait d'un contrat, d'une acceptation commune ayant pour but l'échange implicite d'émotions »⁷⁹⁸. La sphère d'échange et de création collective a été sans doute catalysée par des groupes d'improvisation libre où les auditeurs et auditrices étaient appelés à participer à la création avec les musiciens et les musiciennes. Il s'agissait de réaliser pleinement l'idée d'une création – mutuelle – présente autant dans la production que dans la réception de la musique. Selon Saladin, l'improvisation libre s'était constituée comme une expérimentation sociale et politique ayant comme conséquence l'élimination du rapport entre les musiciens et le public, qui est, comme on le sait, constitutif de l'expérience artistique elle-même. Les termes de la critique de Saladin à cette pratique ont été repris de la philosophie de Jacques Rancière, qui défend, à partir du résultat inattendu de l'expérience de Brecht, non seulement une imprévisibilité, mais aussi la prémisse d'une action égalitaire intrinsèque à la position des spectateurs, lesquels agissaient comparant, interprétant et choisissant⁷⁹⁹.

Cela circonscrit un point où la réception des musiques improvisées, et particulièrement celle de l'improvisation libre, pourrait revendiquer une

⁷⁹⁵ On pense ici au mouvement surgi dans les années 1960, à travers des groupes et collectifs comme le AMM et le Musica Elettronica Viva.

⁷⁹⁶ SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », in *Volume ! La revue des musiques populaires*, n.1.1, Éditions Seteun, avril 2002, pp. 12-13.

⁷⁹⁷ GUATTARI, Félix : « Pour une refondation des pratiques sociales », in *Le Monde Diplomatique*, n°463, octobre 1992, pp. 26-27, in SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*

⁷⁹⁸ SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*, p. 13.

⁷⁹⁹ JULIANO, Dilma Beatriz Rocha et HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann : « O paradoxo do Espectador em Rancière », in *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, jul./dez. 2013, pp. 417-424, p. 419.

position spécifique et privilégiée dans les études sur la réception musicale. Pour soutenir cette hypothèse, nous prétendons présenter quelques arguments supplémentaires en guise de motifs mélodiques et rythmiques pour l'improvisation : premièrement, on pourrait dire qu'à l'improvisation libre, venu de la dimension historique qui traverse l'instant d'audition, l'apprentissage lié à l'œuvre se fait avant tout, comme nous l'avons montré à travers l'argument de Saladin, dans le sens d'un rapport à l'autre. Cela accorde à la réception musicale le caractère d'un échange entre différentes cultures d'audition, parce que c'est dans le cadre d'une écoute mutuelle que se construit la trame de sons caractéristique de l'improvisation sans la médiation de l'œuvre.

Ensuite, traité par le prisme de la présentation de la théorie de la réception, l'historique de la relation entre l'effet de l'œuvre et la réceptivité de l'auditeur laisse entrevoir un rapport de long terme avec l'écoute, dont la création conjointe des musiciens et auditeurs des collectifs d'improvisation libre incline au bouleversement. En réalité, comme dit Peter Szendy dans son livre *Écoute – Une histoire de nos oreilles*⁸⁰⁰, les questions liées au droit de l'auteur et à la bonne utilisation des œuvres ont fait de l'auditeur quelqu'un qui d'une certaine façon doit, d'un côté, se méfier de certaines musiques, et de l'autre, protéger « La Musique », les œuvres ou les grands compositeurs. Dans les deux cas, ce qui s'éloigne est l'idée de participation, c'est-à-dire « l'action » réalisée à la réception. Cela met alors en exergue soit l'inaction d'un certain culte réservé au « sacré » de notre identité culturelle, soit l'inactivité de la déconsidération de ce qui ne mérite même pas notre appréciation. Par la suite, Szendy cherche à décrire le processus qui a fait de nous des auditeurs « critiques ». Toutefois, et c'est cela qui nous intéresse ici, contrairement à la corrélation avec l'œuvre, l'opération présuppose un certain régime d'écoute correspondant. On peut alors dire que la participation du public aux séances d'improvisation libre nous lance dans la matière sonore elle-même, laquelle d'une certaine manière compose elle-aussi une narration⁸⁰¹. Pour utiliser la formule de Walter Benjamin, cet instant de musique est comme un cristal de « l'événement total ».

Finalement, l'argument de Saladin, appuyé sur la philosophie de Rancière, pourrait susciter les questionnements suivants, écrits comme des transcriptions des futurs solos improvisés :

a-) Est-ce qu'on pourrait parler d'une élimination de la sphère du concert, en raison de la participation éphémère des auditeurs dans la production de la musique ? Au cours de cette période n'auraient-ils pas continué à être essentiellement des auditeurs, bien que des amateurs ou étudiants de musique ? Ne seraient-ils pas toujours tous et toutes des auditeurs, notamment dans des processus de création collective sans « finalité » comme l'improvisation libre ? Serait-il un modèle d'art qui se fait principalement à travers l'audition, comme le suggère Saladin en disant que l'improvisateur est « habité par les autres » et ne fait que « réagir » ?

⁸⁰⁰ Voir SZENDY, Peter : *Écoute – Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.

⁸⁰¹ Narration absorbée par le présent écrit. Cf. note 20.

b-) Ensuite, est-ce qu'on pourrait parler d'une dialectique dans le changement de positionnement des auditeurs qui, après avoir participé à la production de la musique et retourné à l'auditoire, seraient devenus plus capables d'exercer la « fonction active » de l'audition ?⁸⁰² On pourrait à cet égard utiliser l'exemple raconté par Clément Cannone dans son article portant sur *L'improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs*. L'auteur montre comment les séances d'audition réalisées par Joris Rühl et Ève Risser étaient devenues une pratique constitutive du processus de création du duo. Toujours d'après Cannone, l'écoute critique et éloignée s'est constituée comme un support de travail essentiel pour de nombreux improvisateurs⁸⁰³. On voit comment l'interrelation entre écoute et identité renonce ici à l'identification donnée à travers la reconnaissance du style musical ou d'un langage musical défini –et par conséquent localisable historiquement-, pour se ranger dans ce que l'on pourrait définir comme *le pluri-instant*. Dans cet *instant* il y aurait, au-delà de la création et de la réception, la transposition ou manifestation de l'identité de chaque musicien dans « l'enchaînement d'événements »⁸⁰⁴ musicaux qui aurait toujours la nature d'un certain « témoignage instantané ». Ce geste correspond à la sentence de Derek Bailey, selon laquelle l'identité à l'improvisation libre ne devrait être déterminée par aucun style ou langage particulier –à savoir, par aucune des formes sensibles localisées historiquement, mais par « l'identité musicale des personnes qui la pratiquent »⁸⁰⁵- et par conséquent, par le présent de la propre élaboration de chacune des séances d'improvisation.

Si à l'improvisation libre l'exécution ne se constitue pas comme une remémoration ou appropriation de l'histoire d'un style par les musiciens, n'y aurait-il pas, d'une certaine façon, la caractéristique d'un événement inédit, qui devrait obtenir une réception correspondante ? Cela serait utile de retourner ici à Dahlhaus, non pas au plan de ses *Fondements*, mais au niveau de son *Esthétique de la musique*. En effet, l'auteur y définit ce qu'il considère comme étant la véritable réception de la musique :

Seul ce qui est inattendu et stupéfiant, au point d'échapper à toute forme de réaction routinière aura la chance d'être perçu de manière esthétique et d'être hissé au rang d'objet d'une contemplation qui s'immerge dans ce

⁸⁰² On croit que cet apprentissage peut être résumé dans la formule de l'ethnologue qui, à chaque nouvelle culture avec qui il ou elle prend contact, apprend sur soi-même et sur toutes les autres.

CANNONE, Clément : « L'Improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », in *Revue de Musicologie*, JSTOR, 103 (1), Paris, 2017, 137-167, p. 141. Le processus décrit par Cannone consiste dans l'audition, par les improvisateurs, des enregistrements des propres morceaux, tandis que l'idée d'audition proposée au début du paragraphe correspond à l'audition de n'importe quel morceau, pas nécessairement enregistré et en dépit de la participation de l'auditeur. Cependant, cela reste l'idée d'une double étape dans un processus qui intègre production et réception de la musique et, de plus, la possibilité de l'utilisation du matériel enregistré des participations des auditeurs-musiciens pour le développement de leur « culture d'audition ».

⁸⁰⁴ On pourrait penser à une idée « narrative », sans qu'elle soit liée à la remémoration des événements passés. « Narration » dans le sens d'une description d'une séquence d'événements.

⁸⁰⁵ BAILEY, Derek : *Improvisation : Its nature and practice in Music*, Da Capo Press, New York, 1992, in SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », *Op. Cit.*

phénomène et les traits particuliers qui le composent, au lieu de les subsumer rapidement sous un concept sans tenir compte de son *caractère* et de sa *teneur* particulière.⁸⁰⁶

Bien que circonscrit à la sphère de la contemplation, le raisonnement de Dahlhaus ressemble à celui de Jacques Rancière, qui avait accentué le caractère imprévisible de la réception. Le musicologue voit encore une autre dimension historique à l'idée d'une réception privée des automatismes de la perception esthétique :

La restauration de ce qui est passé depuis longtemps partage en effet avec la révolution esthétique une tendance à faire naître la stupeur et à arracher la perception à ses habitudes par l'étonnement qu'elle suscite. C'est justement ainsi qu'il peut y avoir une perception au sens plein du terme.⁸⁰⁷

Le lecteur aura observé la similitude de cette conception avec celle antérieurement caractérisée, en rapport avec l'écoute et l'identité. La réception, pour ainsi dire, ne pourrait être une vraie réception que si elle échappe au routinier afin d'accueillir aussi le non habituel : quand elle a été, en bref, « improvisée », c'est-à-dire, débarrassée des égards historiques paralysants et des horizons d'attentes aprioriques rencontrés jadis par Liszt. Improviser serait ainsi connaître le(s) présent(s); apprendre à reconnaître ses infinies faces, son(ses) propre(s) identité(s) et ses autres présents. Être un(une) musicien(ne)-anthropologue: improvisateur dans sa propre culture, auditeur dans d'autres⁸⁰⁸. Et, à l'instant suivant, auditeur dans sa propre culture, improvisateur dans d'autres.

La réception de l'improvisation libre peut enfin être pensée comme une dynamique anthropologique qui retire de l'écoute la passivité de l'horizon d'attente historique pour la projeter sur le son, toujours le prochain son, qui apparaîtra joué par un(une) autre musicien(ne) ou par soi-même. Ce rapport au son, auquel on pourrait dire que l'auditeur(trice) et le(la) musicien(ne) toujours « réagissent » (soit par une écoute anthropologique, soit par un jeu qui ajoute, unit ou reconsidère), peut être vu comme une action interculturelle. Ne pourrait-elle pas servir à une plus large autonomie dans la formation du goût musical ? Ne serait-ce pas cette autonomie que Liszt d'une certaine manière revendiquait pour ses auditeurs ? La réception qui aujourd'hui se pulvérise en plusieurs petits morceaux dans les réseaux sociaux s'est aussi amplifiée en fonction de la multiplication des *goûts*⁸⁰⁹. Pourtant les noms des auteurs sont

⁸⁰⁶ DAHLHAUS, Carl : *L'Esthétique de la musique*, Vrin, Paris, 2015, p. 188.

⁸⁰⁷ Voir *Ibid.*

⁸⁰⁸ Cela rejoint l'importance du multiculturalisme selon le grand musicien de jazz Wayne Shorter : « Dans un monde qui donne la priorité à la gratification immédiate, le défi pour le jazz est d'ouvrir de nouvelles voies pour des personnes de cultures et d'origines différentes, de leur permettre d'agir entre elles avec plus d'humanité, de modestie, d'ouverture et de confiance. » Shorter continue : « J'aimerais dire que jouer du jazz construit notre humanité, en ce sens que cela représente le défi de ne pas savoir ce qui va se produire. Et ne pas savoir ce qui va se produire, c'est précisément en quoi consiste l'improvisation ». SHORTER in HANCOCK, Herbie; IKEDA, Daisaku et SHORTER, Wayne : *Jazz, bouddhisme et joie de vivre*, Éditions ACEP, Arcueil, 2019, pp. 21-22.

⁸⁰⁹ Les « j'aime » ou « like's » des réseaux sociaux.

presque toujours corrects, à l'exception des noms des auditeurs. Le monde de l'improvisation libre, des « j'aime » donnés aveuglément à des musiques inconnues et dépourvues de ses arrangements originaux, aurait peut-être le pouvoir de propager à d'autres territoires musicaux un concept de réception accueillant l'imprévisibilité du prochain son, qui ne se révélerait qu'à une écoute « participative ».

S'il y a finalement une création dans la réception –qui devrait être inespérée telle quelle- c'est parce qu'elle devrait être *improvisée*. Ce qui a déconcerté Liszt a été justement le fait que cette *création* avait abandonné le territoire de l'instant de l'audition pour se loger dans les plis de l'histoire de la culture, comme une réaction apriorique à l'héritage d'un de ses plus grands compositeurs⁸¹⁰. Elle avait été, pour ainsi dire, « composée » et était à ce moment-là représentée. Ce qui peut être revendiqué finalement était une forme de réception semblable à celle de l'improvisation ; qui était simultanée à l'exécution musicale et qu'habitait l'instant complice « avec l'interprète ». Il est probable que Liszt ait voulu avoir le public avec lui sur le terrain de la création où la réception active peut se constituer. Pour qu'au contraire de l'histoire racontée, l'instant de la véritable admiration eut porté non pas sur le nom de l'auteur supposé mais principalement sur la musique elle-même.

Bibliographie

- BAILEY, Derek: *Improvisation : Its nature and practice in Music*, Da Capo Press, New York, 1992.
- BLANNING, Tim: *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, Companhia das letras, São Paulo, 2011.
- CANNONE, Clément : « L'Improvisation libre à l'épreuve du temps. Logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », in *Revue de Musicologie*, JSTOR, 103 (1), Paris, 2017, 137-167.
- DAHLHAUS, Carl : *L'Esthétique de la musique*, Vrin, Paris, 2015.
- _____*Fondements de l'Histoire de la Musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2013.
- GUATTARI, Félix : « Pour une refondation des pratiques sociales », in *Le Monde Diplomatique*, n°463, octobre 1992, pp.26-27.
- HANCOCK, Herbie; IKEDA, Daisaku et SHORTER, Wayne : *Jazz, bouddhisme et joie de vivre*, Éditions ACEP, Arcueil, 2019.
- HEPOKOSKI, James : « The Dahlhaus Projet and Its Extra-musicological Sources », in *19th-Century Music*, 14, pp. 221-246.
- JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- JULIANO, Dilma Beatriz Rocha et HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann : « O paradoxo do Espectador em Rancière », in *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, jul./dez. 2013, pp. 417-424.
- KALTENECKER, Martin : *L'Oreille Divisée*, Éditions MF, Paris, 2010.
- SALADIN, Matthieu : « Processus de création dans l'improvisation », in *Volume ! La revue des musiques populaires*, n.1.1, Éditions Seteun, avril 2002.
- SZENDY, Peter : *Écoute – Une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.

⁸¹⁰ On pourrait aussi dire que l'attente de Beethoven comme compositeur de la prochaine œuvre à être interprétée changeait l'écoute, de façon à ce que la réception devienne plus attentive. Dans tous les cas, l'idée d'une disposition antérieure à l'instant de l'écoute était probante, de par les applaudissements distingués et par le changement d'attitude du public.