Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 59

Buchbesprechung: Livres
Autor: Szendy, Péter / Albèra, Philippe / Brunner, Raphaël

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Musique et postmodernité
Béatrice Ramaut-Chevassus
Presses universitaires de France, collection «Que sais-je?», n° 3378, 1998, 128 pages.

POSTMODERNITÉS MUSICALES

C'est une tentative courageuse que de s'attaquer, dans cette «collection encyclopédique» de vulgarisation que forment les fameux *Que sais-je?*, à la question qui alimente actuellement toutes les conversations de salon sur la musique dite «contemporaine»: à savoir, qu'est-ce qui est postmoderne et qu'est-ce qui ne l'est pas? Le mot ou l'adjectif se cuisinent à toutes les sauces – tantôt repoussoir, tantôt titre de gloire, phénomène de mode qui laisse indifférent les plus sceptiques ou diagnostic fétiche enflammant l'imagination de ceux qui voient déjà arriver, en musique ou en fanfare, la «fin de l'histoire».

Béatrice Ramaut s'est attachée, avec pondération, sans passion ni précipitation, à mettre de l'ordre dans tout ça. Elle propose d'abord un «cadre théorique», reprenant la «généalogie» du mot «postmoderne», depuis les écrits américains sur l'architecture dans les années soixante-dix jusqu'aux ouvrages plus récents de Gianni Vattimo et Luc Ferry, en passant par la célèbre *Condition postmoderne* de Lyotard en 1979. Il y a du reste une certaine ironie involontaire à retracer ainsi, en un récit historique certes utile, le devenir d'un mot qui, du moins sous la plume de Lyotard, aura peut-être avant tout signifié la fin des grands récits historiques rythmant la «condition du savoir». La date d'entrée du «postmoderne» dans une collection encyclopédique n'est-elle pas, que sais-je, le moment, ou disons plutôt le symptôme d'une certaine «fin»? Après le post…

La deuxième partie de l'ouvrage – qui paraît l'année même où le postmodernisme en musique fait aussi son apparition parmi les «sujets» pour l'agrégation – propose une vaste traversée de ce qu'on pourra dès lors identifier comme un «courant» ou une «tendance». Certes plus vaste que ceux connus sous les étiquettes de «sériel», «répétitif», «post-sériel», que sais-je encore, mais néanmoins doté de traits distinctifs et repérables comme tels: «primat de la mélodie», «simplicité», «citation», «collage» ou «retour au vernaculaire» sont autant de «techniques» (chapitre I) au service de ces «enjeux» (chapitre III) qui consistent à «briser les systèmes totalisants» ou à «mettre en scène une conscience de la tradition».

Les plus «modernistes» parmi les lecteurs seront peut-être surpris de voir certaines œuvres d'un Boulez ou d'un Lachenmann dotées de caractéristiques postmodernes, au fil d'une analyse des plus nuancées (la citation, dans le *Dialogue de l'ombre double* du premier, «s'inscrit dans un contexte général de lisibilité même si elle n'est pas lisible»; tandis que Lachenmann est diagnostiqué «postmoderne» au sens lyotardien et paradoxal d'un «modernisme à l'état naissant»). Mais après tout, pourquoi pas? Le parcours des œuvres est rigoureux (fondé sur des données précises) et généralement moins surprenant: on s'attendait bien à croiser John Adams, Kagel ou Ligeti quelque part.

En revanche, les postulats de départ soulèvent des questions de principe. Ainsi peut-on lire (p. 5): «Si l'on ne met pas en discussion ici le mot „musique", car il s'agira essentiellement de musique dite „savante" de la fin des années 60 à nos jours, celui de postmodernité doit être analysé.» Ne pourrait-on pas penser que la postmodernité, du moins dans ses manifestations les plus radicales, est (fut?) aussi une interrogation sur le mot «musique», précisément? Et particulièrement sur la notion de musique «savante»? Les John Zorn ou les Frank Zappa resteront donc inconnus des programmes de l'agrégation, de même qu'un certain John Oswald, inventeur du «pillage sonore» et autres plunderphonics…

Péter Szendy

La musique sous la République de Weimar
Pascal Huynh
Fayard, Paris, 1998, 500 pages.

BOUILLON DE CULTURE

Ce livre de Pascal Huynh tranche sur les ouvrages publiés jusque-là dans la même collection; non seulement parce qu'il traite d'une période historique, entité objective, plutôt que d'une notion esthétique plus ou moins vague (par exemple: l'impressionnisme...), mais surtout par la qualité de l'information qu'il prodigue, et d'une approche esthétique tout à la fois claire et profonde. Voilà en effet un livre bien documenté, qui donne accès à un nombre remarquable de sources musicologiques et historiques non accessibles en français, et un livre d'une grande intelligence. Le fait est assez rare pour être souligné! Huynh a judicieusement découpé son étude en trois grandes périodes, liées à l'inflation (1918-1924), à la stabilisation (1924-1929), puis à la marche vers le Troisième Reich (1929-1933). A l'intérieur de ces différentes époques, il analyse les nombreux courants musicaux, au niveau des idées esthétiques, des critères compositionnels, des enjeux conceptuels, comme au niveau historique et sociologique. Toute une série de notions couramment employées trouvent ici une explicitation et sont intégrées dans le champ historique où elles prennent sens, comme les concepts de *Neue Musik* ou de «Nouvelle Objectivité» par exemple, et la confrontation des idées, des courants et des pratiques est présentée de façon judicieuse.

La musique sous la République de Weimar apparaît *a posteriori* comme un laboratoire historico-esthétique où se croisent et s'affrontent des mondes antinomiques - les restes de l'Allemagne wilhelmienne, le post-romantisme nationaliste d'un Pfitzner, la radicalisation expressionniste, l'influence de l'art révolutionnaire soviétique, les différentes tendances de la modernité, etc. - qui justifient le terme d'«anarchie» utilisé par Eisler à cette époque, lié au sentiment d'une véritable «crise» des valeurs. Cette «crise» apparaît comme l'exacerbation d'un conflit qui parcourt tout le mouvement romantique au XIXe siècle, provoqué par l'irruption des masses sur la scène artistique

(avec le corollaire du marché qui se substitue aux salons et aux chapelles), alors que le développement propre de l'art est marqué par une individualisation toujours plus poussée du langage. La question qui éclate après les bouleversements de la Première Guerre pourrait être posée ainsi: la modernité est-elle capable d'intégrer les nouvelles formes et les nouveaux contenus artistiques, qui reposent non seulement sur de nouveaux médiums (comme le cinéma), mais supposent aussi de nouveaux types d'élaboration et de production, plus collectifs? Partant de là, est-elle en mesure de dépasser le cercle des connaisseurs pour s'adresser à la collectivité dont elle serait dès lors l'expression? L'artiste maudit, dont la figure tragique, de Hölderlin à Rimbaud, en passant par Baudelaire, trouve une forme actualisée dans le mouvement expressionniste (Schoenberg, Trakl, Schiele...), est confronté à une situation historique, politique, sociologique et esthétique qui met en crise ses propres critères. La tentative de reconstruire une communauté musicale sur un modèle pré-bourgeois (chez Hindemith par exemple), ou la volonté d'investir les formes populaires, comme l'opérette, la chanson, les chœurs ouvriers ou le film de nouveaux contenus idéologiques et de nouvelles techniques musicales, ou encore la réhabilitation des formes, techniques et conventions classicisantes permettant de restaurer les anciens repères, toutes ces tentatives visent à ajuster les critères artistiques à un espace social qui s'est fondamentalement transformé, et qui est le lieu d'une lutte des classes acharnée. Il est intéressant de suivre le cheminement des concepts, qui passent de la sphère politique à la sphère artistique, que ce soit dans les propos conservateurs (Pfitzner parle de «bolchévisme musical» au sujet de Schoenberg) ou dans les propos révolutionnaires. Cette question cruciale, serpent de mer de l'art contemporain, est résumée par le débat entre Benjamin et Adorno au milieu des années trente: les nouvelles formes d'expression et d'intervention induisent-elles un nouveau contenu (et notamment la perte de l'«aura»), un nouveau rapport aux œuvres (la fameuse «attention distraite» dont parle Benjamin en s'appuyant sur le cinéma comme paradigme du changement de nature de l'œuvre d'art), ou de telles idées annoncent-elles, comme le laisse entendre Adorno, une nouvelle forme d'aliénation, plus profonde et plus pernicieuse, la liquidation de l'intériorité?

Si l'on en juge par leur postérité, les compositeurs de l'époque de Weimar n'ont pas laissé un héritage à la mesure de leur production, où les problèmes de l'art ont été retournés en tous sens, et où semblait s'inventer un art du futur. Ni le néo-classicisme, qu'il soit de type stravinskien ou hindemithien, ni l'art engagé élaboré dans le cercle de Brecht notamment, ni les tentatives de synthèse réalisées par des compositeurs comme Krenek par exemple n'ont connu un destin véritable. Les grandes figures de l'après-guerre sont celles qui échappent à l'écume du temps, et qui se retranchent dans le concept d'œuvre autonome, cohérente et auratique. La position de Schoenberg, et à plus forte raison celle de Webern, sont exemplaires en ce sens: l'idée de la communauté défendue par Hindemith, et celle de l'universel prônée par Eisler, contre l'individualisme bourgeois et des formes compositionnelles de plus en plus ésotériques, ainsi que l'idée d'une réappropriation de la tradition propre au néo-classicisme, se réaliseront finalement à l'intérieur même du projet sériel, aussi problématique qu'il soit par ailleurs. C'est à partir de lui que se bâtira, dans les années cinquante, la musique nouvelle. L'une des pierres de touche, dans ce débat, est la fonction du «spirituel dans l'art», pour reprendre l'expression de Kandinsky que Messiaen, à sa manière, réactualise dans les années trente à travers sa critique du néo-classicisme; le spirituel comme garant de cette «unique apparition d'une réalité lointaine» qu'est l'aura, et que les nouvelles tendances au long des années vingt mettent à mal.

Le débat ne peut être résumé, il demanderait de plus amples développements. Mais il est frappant de constater l'actualité de ces questions débattues durant l'entre-deux guerres, et que le livre de Huynh présente avec une remarquable justesse. En effet, la même «anarchie» semble régner aujourd'hui dans le domaine musical; et la même remise en cause du concept d'œuvre autonome, qui fonde pour une part essentielle le concept d'art dans la tradition européenne, conduit à des interrogations qui rappellent les débats esthétiques des années vingt et trente (l'utopie révolutionnaire en moins). Le livre de Pascal Huynh, qui braque à nouveau le projecteur sur des compositeurs engagés dans leur époque, mais le plus souvent absents de notre vie musicale, peut aider à réfléchir sur le temps présent. Il peut aussi nous inciter à réfléchir sur la distance objective qui existe entre le développement intrinsèque de la composition, souvent en porte-à-faux avec l'histoire, et le développement des idées sur la composition, qui s'incarne dans des œuvres ne franchissant pas toujours leur époque. La musique sous la République de Weimar pose ainsi de manière emblématique la question du sens de l'art et de sa pérennité, question centrale depuis le premier romantisme allemand, et question toujours actuelle.

Philippe Albèra

Le moulin et la rivière, air et variations sur BACH
Gilles Cantagrel
Fayard, Paris, 1998, 664 pages.

NOTRE PÈRE JEAN-SÉBASTIEN

«La musique de Bach est gorgée d'un faisceau de signes concourant à l'énoncé d'un discours». Cette phrase de Gilles Cantagrel, à la page 610 de son livre, explique le sens d'une démarche musicologique à la fois riche et originale, qui s'articule en une aria, 12 variations, et une aria *da capo* - hommage transparent à l'homme des *Variations Goldberg*. Cantagrel cerne son sujet par cercles concentriques: le cadre historique, les tendances religieuses, la famille, la rhétorique musicale, l'éloquence des chorals, le caractère opératique des cantates, etc., jusqu'aux tentatives d'explications psychologiques à la fin (peut-être un peu simplificatrices), qui insistent sur le caractère angoissé du compositeur, sur son obsession de la mort, et sur l'importance des figures paternelle et maternelle trop tôt dérobées: «A bien écouter, l'œuvre entier de Bach dit cette angoisse existentielle, ce mal de vivre lové en son tréfonds, dont il a fait le moteur de sa création. [...] La démarche du créateur, son travail acharné, consistera à répondre à cette angoisse fondamentale et à la sublimer». La *serenitas* que répand l'œuvre du Cantor à travers les siècles - elle fut soulignée par Schumann - apparaît dès lors comme une victoire arrachée à la misère des temps qui l'ont vu naître, aux douleurs de l'existence, aux déchirements intérieurs. C'est un Bach vivant, charnel et humain que Cantagrel dessine au gré de ses variations, faisant toujours apparaître derrière les structures musicales les plus savantes l'expressivité qui les alimente, les significations qu'elles incarnent. Tout au long de son livre, l'auteur dévoile ainsi les intentions du compositeur, perceptibles en leur temps, car immergées dans un univers mental cohérent, mais recouvertes aujourd'hui par les sédiments de l'histoire: proportions numériques, figures allégoriques, rôle des intervalles, des tonalités, ou de la hiérarchie des voix et des instruments, sens des constructions formelles, des mélodies de choral enfouies dans le tissu polyphonique, etc. La plénitude et la grandeur du style de Bach ne tiennent pas seulement à une combinatoire constamment inspirée, à cet équilibre des contraires que signale Cantagrel (l'arabesque et la construction, «la pesanteur et la grâce»), mais aussi à ce réseau de significations qui s'enfonce d'un côté dans les profondeurs de l'intériorité,

voire dans la psychologie du compositeur, et s'élève d'un autre côté jusqu'au cosmos, jusqu'à cet ordre de l'univers que représente le nom divin. Il faut louer Cantagrel de son insistance sur l'idée d'une musique qui serait un commentaire théologique puissant mais non verbal, réalisant pleinement l'esprit de la réforme luthérienne, car cette dimension essentielle de l'œuvre de Bach est aujourd'hui, du moins dans le contexte francophone, quelque peu oubliée. L'éloquence rhétorique a non seulement disparu de la composition contemporaine, à quelques exceptions près, mais aussi de la culture des interprètes «standards».

Il faudrait plusieurs pages de commentaires pour rendre compte d'un livre foisonnant qui réalise un bel équilibre entre érudition et vulgarisation, entre une approche strictement musicale, exemples à l'appui, et une approche plus globale, ne s'égarant jamais dans la froide chirurgie musicologique. Il est assez rare qu'un livre si personnel soit aussi riche d'enseignements. Cantagrel avait déjà offert aux lecteurs français l'ensemble des documents d'époque liés à Bach, soit une mine de renseignements; son nouveau livre permet désormais de les lire plus intelligemment en les replaçant dans leur contexte. Ensemble, ces deux publications constituent le *vade mecum* des amateurs de Bach.

Philippe Albèra

Des arts et des idées au XXe siècle (musique, peinture, philosophie et sciences humaines: fragments croisés)
Gilles Boudinet
L'Harmattan, Paris, 1998, 190 pages.

CORRESPONDANCES

Les tentatives de grandes synthèses intellectuelles sur la musique du XXe siècle, sans doute avivées par la fin imminente de celui-ci, constituent un exercice périlleux. L'apparente évidence des relations entre pensée philosophique et pratiques artistiques repose, la plupart du temps, sur des généralisations et des approximations. Peut-on réellement enfermer dans le même espace conceptuel l'impressionnisme pictural, l'esthétique debussyste, et la phénoménologie? Certes, à un certain niveau, les démons de l'analogie ont quelque chose de séduisant; mais un examen plus fouillé ferait naître mille et une questions remettant en cause la cohérence reconstruite après coup à grands traits. Par ailleurs, certaines relations se sont déjà imposées historiquement: il vaudrait sans doute mieux s'interroger sur la filiation convenue entre Van Gogh, le Cavalier Bleu et Schoenberg, plutôt que d'y ajouter de nouvelles gloses. Certaines insistances produisent finalement des simplifications, qui falsifient l'histoire au lieu d'en révéler la richesse.

Tout l'ouvrage de Boudinet vise à une catégorisation faisant apparaître une sorte de logique supérieure entre les arts et la pensée, mais au détriment d'une analyse concrète menée en profondeur. De façon quelque peu scolaire, l'auteur pose côte à côte les «disques rythmés de Delaunay», les «projections prismatiques d'Edgar Varèse» et le «projet heideggerien», ou le «charme des impossibilités» de Messiaen et «l'autoconstruction cinétique» de Vasarely. Un travail aussi ambitieux ne peut reposer toutefois sur les résumés de quelques ouvrages essentiels (il faudrait pour le moins mettre en relation les déclarations d'intention des artistes et la réalisation artistique proprement dite, qui les excède toujours), comme si les concepts de temps, de forme ou de sensation pouvaient être traités en soi, et transposés d'un domaine à un autre. Ces concepts deviennent vite des formules, quand il faudrait montrer la manière dont ils sont établis, travaillés, déformés par le langage musical. Un travail fondé sur les correspondances entre art et philosophie devrait naître d'une véritable approche des œuvres artistiques, ce qu'Adorno en son temps - et il est l'un des seuls à être parvenu à ce degré de pénétration - avait fait, ou tenté de faire. Par ailleurs, on discerne mal l'enjeu d'un tel travail. Tout cela est-il bien utile, au-delà du plaisir qu'a sans doute ressenti l'auteur en brossant d'aussi vastes perspectives?

Philippe Albèra

Ecrits et paroles
Morton Feldman; précédé d'une monographie par Jean-Yves Bosseur
L'Harmattan, Paris, 1998, 379 pages.

LA BONNE VOIE

Les éditions de l'Harmattan produisent quantité d'ouvrages sur la musique, qui oscillent entre la collection dirigée et le livre à compte d'auteur. Ce sont des livres publiés généralement sans soin, et apparemment sans grand contrôle; ils comblent les nombreuses lacunes de l'édition française, mais ne constituent pas toujours la référence souhaitée. Ainsi doit-on se réjouir de la traduction de quelques textes de Morton Feldman, compositeur disparu récemment, tout en regrettant que les principes de cette édition soient assez discutables. Pourquoi avoir fait précéder les écrits du compositeur de plus de 120 pages d'une «monographie» (c'est le terme retenu) qui ne satisfait ni à son intitulé, ni à une mise en lumière des textes choisis, mais se présente comme une compilation d'autres textes, d'autres entretiens, reliés par le fil de la chronologie? Pourquoi les éditeurs n'ont-ils pas tout simplement publié davantage de textes, voire leur intégralité, et pourquoi n'ont-ils pas expliqué ce qui présidait à leur choix? Par ailleurs, l'appareil critique est défaillant: bâclé, il ne mentionne pas des traductions françaises déjà disponibles. Enfin, trop de fautes émaillent le texte.

Mais demeure l'essentiel: l'accès à une pensée qui a soutenu une expérience compositionnelle tout à fait originale, et qui séduit par ses intuitions fulgurantes, son non-conformisme radical, son goût pour la spéculation et pour la ruse, et son humour décapant. Car c'est bien à travers les mots d'esprit, les paradoxes, les provocations verbales que Feldman tente de réduire, par la parole, cette distance infranchissable qui nous sépare de l'expérience musicale pure telle qu'elle s'incarne dans ses œuvres. Sa musique est par essence rétive à tout commentaire, à toute analyse, à toute forme d'objectivation conceptuelle, visant l'éternité de l'instant, l'essence même de la sensation, et ne se formant que pour échapper à la «forme». Dans ses déclarations, Feldman dévoile bien davantage les traits de sa personnalité que ceux de sa musique; mais une telle séparation est arbitraire, l'œuvre étant le chiffre de sa propre vie intérieure - et sa complexité labyrinthique, sous le masque d'une certaine simplicité de surface, se retrouve dans ses propos. Disons que son discours renvoie toujours à des positions éthiques plutôt qu'à des positions esthétiques, comme en témoigne cette déclaration émouvante du compositeur selon laquelle il «doit sa vie à la musique». Ou cette remarque à propos de Varèse: «Au lieu d'inventer un système comme Schoenberg, Varèse a inventé une musique qui nous parle par son incroyable ténacité plutôt que par sa méthodologie». On voit bien ce qui se joue dans l'idée que non seulement les sons doivent «exister par eux-mêmes», mais que «le son unifie tout», à

condition de ne pas «fixer les éléments traditionnellement utilisés pour construire une pièce de musique» (idée partagée avec Cage). La position de Feldman, qui est celle d'un grand solitaire, possède une dimension morale: «Pour moi, Kafka, Mondrian et Webern sont ce que la Loi Orale devait avoir été pour les premiers Hébreux, une sorte de légende morale inflexible, transmise oralement par l'intermédiaire du mot». Le compositeur américain ne s'est pas attaché aux caractéristiques du langage, aux structures et aux architectures sonores, verbales ou picturales de ses illustres devanciers, il s'est embarqué sur le même chemin de difficulté et de vérité, cherchant «dans le son en tant que son» une musique possible qui échapperait aux conventions, y compris celles de la salle de concert, une musique qui serait une promesse, et l'expérience absolue de la vie. Les essais (qui portent symboliquement parfois le même titre que certaines séries d'œuvres), comme les entretiens, ne fixent pas des réflexions, des découvertes ou des idées propres à Feldman, mais l'état d'esprit dans lequel il s'est mis en quête d'une expérience qu'on n'hésitera pas à qualifier de mystique. C'est pourquoi il use moins d'arguments que de paraboles, de concepts que d'images, cherchant à déstabiliser plutôt qu'à rassurer, comme ces maîtres spirituels d'Orient qui indiquent une direction, une exigence, mais laissent le prétendant trouver lui-même sa voie. A titre d'exemple parmi cent autres, cette anecdote sur la visite de Duchamp dans une école d'art américaine; Duchamp regarde le tableau d'un peintre qu'il ne connaît pas et demande: «„Qu'est-ce que vous êtes en train de faire?". Et le peintre de répondre: „J'en sais foutre rien". Duchamp lui tape sur l'épaule et lui dit: „Continuez, vous êtes sur la bonne voie!"».

Philippe Albèra

Samuel Beckett and Music
Mary Bryden (éd.)
Clarendon Press, Oxford 1998, 267 pages [bibliographie étendue sur le sujet]

UNE ÉCRITURE QUI CHERCHE SA VOIX

L'éditrice de cet ouvrage, premier livre consacré au thème de Beckett et la musique, annonce dans son introduction une grande diversité d'approches. Le groupement des contributions en deux parties (Words/Music) trahit quant à lui la difficulté de l'étude des rapports entre musique et littérature, tant ces genres demeurent spécifiques, même lorsque l'on cherche à réduire la distance qui les sépare. Confronter un genre artistique à un autre genre peut être une manière de le ressourcer, mais ce peut être également une manière d'interroger une pratique de l'extérieur. Ceci s'entend ici de deux manières: un compositeur confrontant la musique à un langage extérieur pour justement éprouver la capacité langagière même de la musique; un écrivain cherchant à reprendre à la musique son bien, selon les mots fameux de Mallarmé. Adorno tenait ainsi les «paraboles tronquées» de Kafka pour intrinsèquement musicales, par la distance qu'elles conservent avec l'idiome musical, contrairement à la littérature d'un Rilke, qui serait réduite à imiter les effets de la musique. A ce titre, le philosophe n'aurait point renié la musicalité de la production beckettienne, qui rejoint la musique dans le mutisme et s'oppose ainsi, comme cette dernière, à la construction mythologique.

Beckett n'était pas seulement un pianiste aimant jouer Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, mais il aurait aussi prêté attention à la musique de son temps. Les conceptions et mises en œuvres quasi musicales de Hölderlin ou de Proust susciteront également son intérêt, mais son écriture n'est pas de la même veine, et encore moins de celle, idéalisante, de Mallarmé, où il y va de la musique de la pensée. Chez Beckett, la sensation physique d'une voix étrangère à l'esprit semble produite par l'épuisement des voix qui s'y dédoublent avec méthode.

La première partie de l'ouvrage comprend des contributions sur la musicalité de la production de Beckett et sur l'analyse d'œuvres musicales utilisant ses textes. Katharin Worth rappelle les effets musico-dramatiques de *Words and Music* (1962) et de *Cascando* (1964) à partir de mises en musique de Humphrey Searle (un élève de Webern ayant beaucoup composé pour les médias). Mary Bryden distingue quant à elle les rapports parfois antagonistes entre composition, interprétation et écoute, de manière à rendre claires certaines postures beckettiennes, dont cette attention au silence et au son, ainsi que cette fascination pour la faculté qu'a la musique de différer temps et espace pour celui qui l'écoute: l'attente de Godot permet ainsi de maintenir l'«idée» de la promesse dans le présent. C'est peut-être dans cette optique qu'il faut entendre l'écrivain répéter qu'il a «toujours écrit pour une voix», une voix sans cesse différée, délocalisée, «sans ombre», de même que la volonté de contrôler le temps de l'exécution pour rendre impossible l'œuvre à finir, fût-ce par son interprétation. La contribution d'Everett Frost corrobore, si besoin était, la nécessité de la musique, notamment dans la production de la pièce *Words and Music,* car elle y tient un rôle. Morton Feldman s'essaiera à la mettre en musique en 1987, à la suite de la recomposition de *Neither* (1970). Catherine Laws, dans sa contribution, rappelle l'alternative du compositeur: ou bien mettre en musique un texte pour en souligner le sens ou bien faire une œuvre totalement nouvelle, mais pour souligner tout de suite que ces deux options sont invalidées par l'attitude de Feldman qui cherche à rendre perceptible une «idée sans substance», à utiliser le temps pour le détruire (dans son *Proust,* Beckett ne notait-il pas qu'il ne s'agit pas d'un temps perdu, mais d'un temps aboli?). Heinz Holliger s'est également essayé à composer à partir de dramaticules beckettiens deux opéras de chambre: *Come and Go* (1976-77) et *What Where* (1988). Philippe Albèra révèle qu'ici la mise en musique, en amplifiant l'effet littéraire, aboutit paradoxalement à un «rituel musical d'extinction» - qui semblerait plus proche de l'effet d'une mise en scène musicale que d'une mise en musique à proprement parler, pour autant qu'une telle distinction soit encore pertinente. C'est également ce qui pourrait transparaître de l'étude de Peter Szendy qui porte à la lumière quelques-uns des dispositifs musicaux des deux compositions de Holliger. Les modalités qu'il note dans le texte beckettien et les modalisations que lui surimprime le compositeur ne sont autres que l'image d'un locuteur absent de son énoncé et, semblablement, d'une musique composée de gestes musicaux comme vidés de leur substance. Édith Foumier (la traductrice du *Proust* de Beckett) approche quant à elle des compositions de Marcel Mihalovici. Brigitta Weber porte son regard sur le cinquième et dernier opéra de Wolfgang Fortner, *That Time* (1977), emblématique tant de la dernière période du compositeur que de celle de l'écrivain. Quant à Harry White, il interroge la connaissance que Beckett pouvait avoir de la musique sérielle, notamment à partir de la sérialisation des objets, des dialogues, de la parodie du sérialisme dans *Molloy,* se gardant toutefois d'établir des correspondances littérales entre les deux genres. White cite *la Fin de la tragédie* de Georges Steiner en essayant, justement par référence à la musique, d'en limiter la lecture négative. On peut bien prendre la sérialité de l'écriture beckettienne «à la lettre» - encore que cela conduise sans doute à l'exagération de la non-communication, de l'absurde -, mais on se gardera d'appréhender la sérialité musicale comme pure combinatoire et négation du langage musical. C'est à la dernière contribution de cette partie, celle de John Pilling, qu'il reviendra peut-être de lever ces oppositions superficielles, à partir de la conception schopenhauerienne de la musique chez Proust, relevée par Beckett, non pas comme illustration de l'idée, c'est-à-dire comme image de

la non-communicabilité, mais comme volonté, c'est-à-dire comme dynamique langagière œuvrant à partir et non en vue de l'échec.
La deuxième partie du livre propose une série d'entretiens avec des compositeurs. Le premier donne la parole à Luciano Berio qui souligne, entre autres, la relation entre les descriptions pseudo-réalistes et pseudo-narratives chez Beckett et le caractère non représentationnel de la musique (Berio utilise dans sa *Sinfonia* (1968) le texte de *The Unnamable).* Philip Glass note dans un deuxième entretien que la question la plus intéressante mise en œuvre par Beckett, c'est celle, évidemment, d'une narrativité sans narration (Glass écrivit en 1965 une musique pour *Play).* Roger Reynolds parle quant à lui de trois textes mis en musique, *Ping* (1968), *A Merciful Coincidence* (1976) et *Odyssey* (1989-93). Giacomo Manzoni situe le contexte du collage effectué à partir de textes constituant ses *Parole da Beckett* (créées en 1971 par Maderna). Clarence Barlow décrit sa *Textmusic* pour piano (1971) et le passage d'une *Textkomposition à* une mise en musique littérale de textes de Schwitters *(An Anna Blum),* de Beckett *(Murphy et Ping),* et Sade *(La nouvelle Justine).* Jean-Yves Bosseur parle de sa collaboration avec Beckett dans ses deux mises en sc¬ne musicales *de Bing* (la première date de 1981). Melanie Aiken décrit ses trois compositions beckettiennes: *Eusebius* 1968-...), *Gems of Erin* (1975), *Quatre poèmes* (1995). Finalement, Earl Kim fournit un extrait de sa mise en musique d'un extrait de *Watt,* dans une composition intitulée *Dead Calm*, elle-même partie *d'Exercises en Route* qui intègre des extraits de *Malones Dies, Krapps Last Tape et The Unnamable.*
«La musique gagne toujours» dit Beckett. A la suite de la lecture de ce livre stimulant, cela pourrait être entendu de deux manières: d'une part la musicalité du texte serait plus puissante que sa signification; d'autre part, la musique passerait par-dessus la lettre du texte qu'elle utilise. L'écrivain joue sur la bordure d'un genre limitrophe, théâtralisant l'échec à échapper au sien propre. La musique est pareillement une écriture qui cherche sa propre voie.

Raphaël Brunner

Musique et société
Hanns Eisler; essais choisis et présentés par Albrecht Betz, traduction par Diane Meur
Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1981, 245 pages.

MODERNITÉ ET POPULARITÉ

«Changer le sens et la fonction de la musique»: c'est ainsi que d'une phrase on pourrait résumer l'ambition artistique d'Eisler. A travers les quinze textes choisis par Albrecht Betz pour cette publication en français qui rend (enfin) justice au compositeur, on peut saisir les tenants et aboutissants d'une telle déclaration, faite en 1962 à Berlin devant l'Union des compositeurs allemands. Pour Eisler, la conception et la pratique de la musique sont entrées dans une crise profonde qui provient de la crise de la société après la Première Guerre. Aux questions strictement esthétiques – bien que teintées de préoccupations sociales – posées par de nombreux compositeurs à l'orée des années vingt, Eisler veut substituer une réflexion politique. Pour lui, la crise de la composition, son «anarchie», proviennent d'une persistance des valeurs anciennes, devenues obsolètes dans le contexte actuel. Tout au long de ses interventions, Eisler insiste sur le fait que la musique absolue a fait son temps, et avec elle, la subjectivité du compositeur (le concept même de personnalité, ou de génie), l'idée de la musique comme vision du monde, et son contenu émotionnel, expression de l'intériorité de l'individu. Il relève l'inconfortable position du compositeur moderne, isolé de la vie sociale, replié sur lui-même, placé dans un «espace vide», et en tire les conséquences esthétiques: «Les méthodes techniques de la musique ne peuvent pas naître d'une révolution du matériau, elles ne peuvent naître que d'un changement social.» Leitmotiv eislérien: la musique est déterminée par sa fonction sociale, la forme par son contenu. Il s'agit donc pour lui, dans un premier temps, de liquider les anciens concepts bourgeois, et dans un deuxième temps, d'élaborer le concept d'une musique nouvelle qui serait liée à l'action sociale et qui se mettrait au service des masses. La musique instrumentale est donc reléguée à l'arrière-plan, et avec elle, l'idée de l'oeuvre autonome. En abandonnant sa dimension métaphysique, la musique se confronte aux nouveaux médias, et tente d'abolir la distinction bourgeoise entre musique sérieuse et musique légère. Elle se donne pour mission d'éveiller la conscience critique, et non de charmer: contre l'extase wagnérienne, la «purification des sentiments», l'objectivité, le rationalisme, le contenu révolutionnaire des textes, et à l'intérieur du domaine cinématographique, le contrepoint entre musique et image, l'élimination radicale du principe d'illustration. Si la lutte des classes est la source de toute productivité, comme l'affirme encore Eisler à la fin de sa vie, c'est que le compositeur vise une musique qui ne serait plus liée à l'expérience individuelle, mais aurait un caractère universel.
Cette conception matérialiste de la musique soulève bien des problèmes qui ne peuvent être traités en quelques lignes. Il faudrait tout d'abord l'envisager d'un point de vue strictement historique: elle appartient à l'ensemble des problématiques soulevées dans les années mouvementées de l'entre-deux guerres – une période de bouleversements sociaux, économiques, politiques et artistiques. Eisler a lui-même tenté de situer sa démarche à l'intérieur des nombreux courants de l'époque, non sans faire preuve de souplesse dialectique (dans ses dialogues avec Ernst Bloch par exemple, dans son adaptation aux différents auditoires auxquels il s'adresse, ou dans la tentative d'intégrer la démarche de son professeur Schoenberg à une vision musicale qui l'excluait de fait). Il faudrait ensuite mesurer, d'un point de vue purement musical, comment la vision historico-politique d'Eisler s'incarne dans sa technique de composition. Car il y a quelque chose de pathétique dans le renoncement eislérien à ce qui garantit la cohérence interne des oeuvres; le postulat d'une musique s'adaptant à l'irruption des masses et des moyens de diffusion de masse manque d'une médiation, un sujet qui fut débattu en son temps par Benjamin et Adorno. En renonçant à son autonomie dans une société fondée sur l'aliénation de l'individu, l'oeuvre s'aliène à son tour. Le contenu révolutionnaire des textes mis en musique par le compositeur ne garantit pas l'authenticité du langage musical – l'alliance entre avant-garde artistique et avant-garde politique peut conduire à de fausses déterminations, et à de fausses vérités. L'idée de remplacer l'ancienne opposition du beau et du laid (en réalité largement dépassée à l'époque d'Eisler) par celle de l'utile et de l'inutile (qui sent un peu le commissaire du peuple), ou celle qui substitue le technicien à l'artiste, apparaissent comme bien trop systématiques, et conduisent à une autre forme de régression artistique.
Toutefois, ces discussions où les problèmes compositionnels et esthétiques sont organiquement liés aux problèmes politiques et sociaux résonnent d'une étrange actualité. Le projet eislérien, a posteriori, est un échec terrible: son oeuvre n'a pas réussi à s'imposer pleinement en tant que telle, et son action en faveur des masses, ou à l'intérieur des nouveaux médiums comme le film, n'a pu empêcher l'avènement d'une industrie culturelle que lui-même avait commencé de dénoncer. La machine n'a pas modifié les anciennes formes de l'écoute, contrairement à ce qu'Eisler prévoyait, sinon dans le sens d'une formidable régression; la modernité musicale est restée élitiste. Mais le débat n'en perdure pas moins, notamment en France, où l'on voudrait liquider une fois pour toutes le bébé des avant-gardes

artistiques avec l'eau du bain communiste (les conservateurs nationalistes puis les national-socialistes n'avaient-ils pas fait l'amalgame en parlant de bolchévisme musical à propos des oeuvres avancées de la Nouvelle Musique?). La contradiction entre modernité et popularité, dont on voudrait qu'elle fût d'un autre âge, mais qui s'est en fait aiguisée, ne peut plus être pensée en termes simplistes: non seulement à cause de l'expérience historique, mais aussi d'une situation socio-politique beaucoup plus complexe. Les textes de Eisler servent à la fois à réfléchir sur les limites d'une pensée artistique surdéterminée par une vision sociale globalisante (on pourrait dire la même chose de Hindemith), et à éviter des discours esthétiques coupés de toute réalité, de tout enjeu politique (au sens large), de la prise en compte des tensions entre les idées et les conditions, ou les possibilités, matérielles. On peut regretter qu'Albrecht Betz ait dû se limiter à un choix qui, pour être représentatif d'une longue carrière, a conduit à éliminer beaucoup de textes des années vingt et trente, textes souvent virulents, textes-manifestes, et qui font partie d'une histoire musicale encore saisie, côté français, de façon très partielle.

Philippe Albèra

Jean Sibelius
Jean-Luc Caron
L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, 440 pages.

COUP DE FROID

Spécialiste de la musique nordique, Jean-Luc Caron propose ici le premier ouvrage d'envergure sur Sibelius en français (on n'oublie pas, cependant, le travail pionnier de Marc Vignal). Ce pourrait être un événement, tant la popularité du compositeur finnois, mort en 1957, est encore modeste dans le pays de Descartes (on ne sait trop s'il faut invoquer la désinvolture de la musicologie et des différentes médiations musicales, la paresse des institutions et des interprètes, ou l'impact d'une vision historique liée à l'avant-garde sérielle, qui ne s'intéressa pas du tout au compositeur de *Finlandia*). Mais il faut avouer que ce livre est décevant. La biographie qui en constitue la première partie est écrite dans un style télégraphique, et elle se contente d'évoquer les faits, sans approfondir leur signification, ni s'attarder sur le contexte historique. La deuxième partie du livre constitue un catalogue commenté de l'œuvre du compositeur. Les fiches techniques sont certes utiles, même si on peut les consulter dans une bonne encyclopédie, mais les notices, essentiellement descriptives, sont notablement insuffisantes. Une telle méthode, discutable en soi, rend toute approche du langage de Sibelius impossible; au lieu de former un tout cohérent, elle n'est qu'un échantillonage, difficilement lisible en tant que tel. Ce livre, dont l'épaisseur est trompeuse, peut servir éventuellement d'instrument de travail, mais il est hélas dénué de toute vision et de toute réflexion véritable. C'est d'autant plus regrettable qu'il n'y a guère d'alternative en français. Pourquoi, dès lors, ne pas traduire quelque ouvrage de référence?

Philippe Albèra

Livres en allemand

Les livres suivants ont fait l'objet d'une critique dans la version en allemand de Dissonance #59 :

Felix Petyrek. Lebensbild eines «vergessenen» Komponisten Lisa Mahn *Hans Schneider, Tutzing 1998, 285 S.*

Wolfgang-Andreas Schultz. Texte und kommentiertes Werkverzeichnis Barbara Busch (hg.) *Komponistenansichten Bd. 1, von Bockel Verlag, Hamburg 1998, 121 S.*

Musikwirtschaft und Neue Musik. Das unternehmerische Entscheidungsverhalten zwischen Ästhetik und Ökonomie Axel Sikorski *Europäische Hochschulschriften Bd. 2163; Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 1997, 241 S.*

Controlling creative processes in music Reinhard Kopiez und Wolfgang Auhagen (hg.) *Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 12; Peter Lang, Frankfurt a. M. 1998, 246 S.*

Claudio Monteverdi und die Folgen Silke Leopold und Joachim Steinheuer (hg.) *Bericht über das Int. Symposium Detmold 1993; Bärenreiter, Kassel/Basel 1998, 497 S.*

Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule Matthias Schmidt *Laaber-Verlag, Laaber 1998, 411 S.*

Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus Katrin Seidel *Musikhauptstadt Leipzig Bd. 2; von Bockel Verlag, Hamburg 1998, 243 S.*

Cajkovskij-Studien 3 Thomas Kohlhase (hg.) *Schott, Mainz 1998, 451 S.*

Viola d'amore Bibliographie Michael und Dorothea Jappe *Amadeus Verlag, Winterthur 1997, 224 S.*

Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song Lawrence Kramer *Cambridge University Press, Cambridge 1998, 183 S.*

The life of Webern Kathryn Bailey *Cambridge University Press, Cambridge 1998, 217 S.*

Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest Judith Frigyesi *University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1998, 357 S.*

Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzsch Christa Jost und Peter Jost (hg.) *Hans Schneider, Tutzing 1997, 213 S.*

Bernd Alois Zimmermann. «Du und Ich und Ich und die Welt». Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950 Heribert Henrich (Hg.) *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 4; Wolke Verlag, Hofheim 1998, 150 S.*

Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann Klaus Ebbeke *Schott Musik International, Mainz 1998, 219 S.*

Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts Peter Schleuning *Metzler, Stuttgart 1998, 230 S.*

Johann Sebastian Bachs Orgelwerke Bd. 2: Choralbearbeitungen, Peter Williams; aus dem Englischen von Gudrun Tillmann-Budde *Schott Musik International, Mainz 1998, 476 S.*

Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays Theo Hirsbrunner *Verlag Müller-Speiser, Anif 1997, 216 S.*

Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–43 Willem de Vries (aus dem Holländischen von Antje Olivier) *Dittrich Verlag, Köln 1998, 384 S., 47 Abb.*

Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich Michael Kater (aus dem Englischen von Maurus Pacher) *Europa Verlag, München 1998, 576 S.*