Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2000)
Heft: 65

Buchbesprechung: Livres
Autor: Michel, Pierre / Feneyrou, Laurent / Iliescu, Mihu

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: 15.07.2025

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

La Célestine de Maurice Ohana. D'un mythe fondateur de la culture espagnole à un «opéra-monde»
Marie-Lorraine Martin
Editions L'Harmattan, collection Musique et Musicologie, 1999, 202 pages.

DRAMATURGIE CONTEMPORAINE

S'il existe deux numéros de la *Revue Musicale* consacrés au compositeur français Maurice Ohana, ainsi qu'un numéro hors-série de *L'Avant-scène Opéra* consacré à *La Célestine*, un ouvrage supplémentaire sur cet opéra créé en 1988 à Paris pouvait facilement prendre place parmi les pièces comptées d'une bibliographie encore très pauvre. Marie-Lorraine Martin propose du reste l'étude la plus poussée à ce jour sur l'ouvrage, complétant ainsi les analyses de référence de Christine Prost et Harry Halbreich.

Face à cet unique opéra de Ohana, qui représente selon Marie-Lorraine Martin un incontestable intérêt musicologique par l'abondance et la variété des références musicales et culturelles évoquées, l'auteur a choisi de «mettre en évidence les différents éléments constitutifs de l'opéra, la manière dont ils sont mis en œuvre, ainsi que l'optique vers laquelle tend leur agencement». La première grande partie du livre s'intitule «Sources et éléments de la dramaturgie», elle relève avec beaucoup de précision le contexte historique qui a vu la naissance (entre 1490 et 1502) de la tragi-comédie *La Célestine* de Fernando de Rojas, présente le texte original lui-même, et commente le passage du texte au livret. De nombreuses indications sont énoncées de façon claire par Marie-Lorraine Martin qui souligne particulièrement bien la caractérisation et la fonction dramatique des personnages. La seconde partie du livre aborde l'étroite relation entre la dramaturgie de l'œuvre et l'esthétique du compositeur. Un chapitre intéressant est consacré au traitement vocal: l'auteur y explique que le livret est écrit en plusieurs langues auxquelles s'ajoute un langage imaginaire formé d'onomatopées et de vocalises. Comme dans d'autres œuvres (*Syllabaire pour Phèdre, Les Trois Contes de l'Honorable Fleur*), on retrouve dans l'opéra une dialectique entre un discours qui se veut intelligible et l'utilisation d'un langage désarticulé destiné à mettre en valeur la voix en tant qu'instrument. Des détails sur la répartition des cinq langues (ou leur superposition dans une scène de carnaval), sur le style vocal et le traitement parfois «instrumental» de la voix, sur l'utilisation du matériau suivant les personnages et les situations, sur le texte parlé (récitant), sur la fonction dramaturgique du traitement vocal font finalement place à une synthèse quant à l'unité et la structure de l'opéra et à un chapitre sur la lecture ohanienne de *La Célestine*. Le commentaire de Marie-Lorraine Martin s'oriente naturellement ici vers l'idée de Harry Halbreich selon laquelle «Ohana réveille, en la réinventant, une Andalousie endormie dans son refus, pour en dire la force antique et la majesté». Les autocitations, réminiscences d'œuvres antérieures, références extra-musicales et éléments qui renvoient au domaine du sacré (pris dans son acception large) sont mis en relation avec l'esprit de la pièce originale pour en souligner la proximité. Dans sa conclusion l'auteur précise que l'étude de l'apport particulier de *La Célestine* à l'histoire de l'opéra «peut constituer l'un des prolongements possibles de cette recherche», mais elle tente tout de même rapidement de situer l'œuvre dans le répertoire lyrique. Cet opéra n'a pas une position de rupture avec le passé, il mérite quelques rapprochements avec Debussy (ce qui n'est guère étonnant de la part de Ohana), avec *Lulu* de Berg pour la place centrale du personnage (ceci indépendamment de l'aversion de Ohana pour la Seconde Ecole de Vienne). Le personnage de la *Célestine* appartient à la «mythologie historico-sociale», et la fonction d'incantation associée à la musique «se rapproche également du mythe d'Orphée»; enfin, «l'engagement politique dont Ohana fait preuve, rappelle la démarche de Dallapiccola qui, avec *Le Prisonnier*, traite son opéra sur le plan du symbole».

Avec une bibliographie et quelques annexes précieuses ce livre se termine donc comme une introduction réussie à cette «rencontre» particulièrement intéressante de Fernando de Rojas et de Maurice Ohana dans l'une des œuvres lyriques marquantes des vingt dernières années en France. *Pierre Michel*

La Rumeur des batailles
Martin Kaltenecker
Paris, Fayard, 2000, 240 pages.

DE LA QUANTITÉ

A travers l'étude de gestes rhétoriques, de stratégies et d'effets, *La Rumeur des batailles* est un essai sur la *quantité* en musique au temps des bouleversements politiques, sociaux et philosophiques issus de la Révolution française et de l'épopée napoléonienne. Martin Kaltenecker donne, dans son quatrième chapitre, une première définition dialectique de la qualité: «D'une façon générale, la quantité est placée sous le signe *plus* ou *moins*: un effet quantitatif vient d'un ajout ou d'une soustraction». (pp. 25-26). Mais si cette quantité entraîne le naufrage de la qualité, elle est aussi productrice d'une énergie nouvelle: art monochrome et dorique de Gluck, effets de masse et spatialisation sonore dans l'œuvre de Berlioz, ivresse rythmique rossinienne... Dans un remarquable chapitre aux résonances kantiennes, l'auteur s'applique à analyser l'origine de ces modifications quantitatives dans les théories du sublime de Burke, Herder, Mendelssohn et Schiller: un sublime né des insuffisances du beau, autorisant une certaine rudesse, et suscitant un sentiment ambivalent de fascination et de répulsion.

La musique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles est celle de l'affirmation de soi, de l'émancipation de la musique instrumentale et de la réactualisation du passé musical - la Révolution française ordonnant la collecte des œuvres anciennes, afin de constituer un «musée musical». Mais l'essai

de Martin Kaltenecker insiste plus volontiers sur les exigences de clarté, chez Gluck notamment, sur l'effet, entre concept et lieu commun, sur le silence beethovénien, temps de la décision, et sur la nouveauté d'une musique liée à un projet de grossissement, de *simplification*, «façon de faire remonter la quantité dans la beauté» (p. 226).

Cette simplification du langage, inversement proportionnelle aux forces déployées dans les expérimentations sur les masses sonores, ces arts de la puissance et de la consistance sont alors déclinés: les musiques révolutionnaires, où l'accent est mis sur la mélodie, sur une harmonie élémentaire et sur l'absence d'imitations; Beethoven captant comme aucun autre l'*ethos* de la Révolution française et «un esprit du temps – l'audace d'une simplification radicale, le déploiement ostentatoire de l'énergie, un certain caractère d'appel de la musique» (p. 100); les œuvres de Ferdinand Ries, Joseph Wölfl ou Jan Ladislas Dussek; Gossec et Méhul confondant le bruit avec l'énergie; ou encore le ton pressé du narrateur chez Stendhal...

Napoléon, «phénomène rythmique sans pareil dans l'Histoire» (p. 143), a été l'incarnation de l'énergie. L'un des termes essentiels de l'essai de Martin Kaltenecker est donc celui de *vitesse*, comme caractère et comme tempo, «la séduction de la vitesse pure, qui a son aspect mécaniste, quantitatif, et que l'on peut mettre en relation avec l'essor de l'industrialisation et l'exploitation quantifiée des ressouces naturelles et humaines» (p. 188). La modification du tempo, son accélération, dont l'auteur nous livre quelques exemples dans les remarques de Thibaut sur l'interprétation mozartienne ou de Salieri condamnant la complaisance narcissique des solistes pour une *maniera languida*, cette verve, cette prestesse rendent secondaire la question du progrès musical. Dès les années 1830, au moment même où s'installe le doute sur le monde industrialisé, le ralentissement du tempo sera donc une réaction de fuite.

Dans les trois chapitres consacrés à Rossini et à Stendhal, où pointe une certaine fascination, Martin Kaltenecker analyse la stratégie ironique de Rossini, lequel arme le signifiant contre le signifié. Rapidité, fraîcheur, jubilations et ornements proliférants trahissent le renversement du politique beethovénien, où domine l'Homme, en une interrogation du pouvoir, de ses refoulements et de ses inquiétudes. Stendhal partagerait avec le musicien italien cette lecture quantifiante de la qualité: selon lui, «la musique n'accède pas au Sens; elle révèle une multiplicité de significations, elle demeure dans le quantitatif et l'immanent» (p. 214).

L'auteur nous dévoile *in fine* la perspective nietzschéenne de son brillant essai en citant *Der Wille zur Macht*: «Notre "connaissance" se limite à repérer des quantités, mais nous ne pouvons absolument pas nous empêcher de ressentir ces différences quantitatives comme des qualités. La qualité est pour nous une vérité *en perspective*, et non pas un "en-soi".»

Laurent Feneyrou

Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven
Elisabeth Brisson
Paris, CNRS, 2000, 304 pages.

DE L'ANTIQUITÉ

«Plutarque m' a conduit à la résignation. Pourtant, s'il est possible, je veux braver mon Destin», écrit Beethoven le 29 juin 1801.A la source du *Sacre du musicien*, ouvrage historique fort documenté, figure une interrogation biographique et psychologique: quel sens donner à cette référence à l'Antiquité dans l'expression d'une souffrance intime du musicien? Plutarque, mais aussi Homère, Aristote, Euripide, Cicéron, Horace, Virgile, Ovide ou Tacite sont de ses lectures, les *exempla* lui servent d'argument d'autorité, remplaçant les longues explications jugées inutiles, et les citations latines, de Pline ou d'Ovide, «sont utilisées comme des formules toutes faites et fonctionnent souvent comme des injonctions» (p. 62).

Mais ce que scrute scientifiquement l'étude d'Elisabeth Brisson, c'est un *Zeitgeist* tourné vers les Grecs et les Romains: l'Antiquité transmise par Métastase, «code de valeurs lié à une société de cour et lieu d'expression des passions humaines, tout autant que lieu d'élaboration des valeurs nouvelles» (p. 73); celle de Winckelmann et de Lessing; les mises en scène du *Nationaltheater*, où le mélodrame redécouvre les formes et l'effet moral de la tragédie grecque; et surtout l'affirmation de la *Griechentum*, idéal hellénique sur les traces de l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe. De cette tension entre un art allemand, désormais dissocié de la tragédie française et de l'*opera seria* italien, et son modèle antique, représenté comme le lieu du monde intérieur, de la liberté triomphante, de la grandeur d'âme et du renoncement, il ressort «une image de la Grèce à l'usage d'un "art allemand" auquel il s'agissait de trouver des origines, et auquel il fallait offrir un élan, une dynamique, plus que des modèles à imiter» (p. 47).

Outre la mélancolie de Beethoven, la catégorie du pathétique et le lien entre éthique et esthétique ici associés à l'Antiquité, outre une mythologie conçue dans ses aspirations morales et contribuant au perfectionnement de l'humanité souffrante, outre quelques réminiscences égyptiennes (pp. 258-261), une sanctification de Socrate et un idéal politique essentiellement romain (une république associée au culte de Brutus et fondée sur une haine de la tyrannie et du despotisme), Elisabeth Brisson s'attache à quelques œuvres essentielles: *Le Christ au mont des Oliviers*, où la figure du Christ n'est qu'un cas particulier du héros tragique; *Coriolan* et sa *virtus*, force morale des hommes hors du commun, dans le drame de la décision irrévocable; et surtout *Prométhée*, dont le symbole plus que le mythe a permis à Beethoven d'«instaurer une nouvelle genèse de l'œuvre. Il a accompli le passage de l'esthétique de l'imitation à l'esthétique de la création, geste prométhéen, et geste héroïque par excellence.» (p. 156).

Chez ses contemporains, Beethoven est tour à tour Prométhée, Apollon et Bacchus. «En s'inspirant des réflexions de Jean-Pierre Vernant, il est possible de suggérer que Beethoven avait saisi que la modernité avait des connivences avec Dionysos - que ce n'était pas en prenant ce dieu pour sujet mais en s'inspirant de celui qui brouillait toutes les limites et ouvrait sur l'altérité que l'on faisait œuvre nouvelle.» (p. 212). Or Schelling nous apprendra dans sa *Philosophie de la révélation* que Dionysos est le dieu qui représente l'intériorité même du processus mythologique et qui se scinde lui-même en une trine figure: Zagreus, Bacchus, conciliateur du principe orphique, et Iacchos. On eût souhaité qu'Elisabeth Brisson poursuivît dans cette direction, représentation idéologique d'un idéal grec promis à la philosophie herméneutique, et qu'elle interrogeât l'influence de la philologie et des lectures hégélienne ou schellingienne de l'Antiquité et de la mythologie, qu'elle articulât enfin de manière plus dialectique Rome et Athènes: «Homère, Pindare, Aristote, Sophocle, Euripide, devinrent des références absolues: leur antériorité par rapport aux productions romaines les rapprochait de la nature, des origines et de la force primitive de l'art - le modèle romain étant rejeté parce qu'il était déjà imitation et qu'il avait servi de référence à l'art français tout autant que l'art italien.» (pp. 44-45). Dans ce contexte, on lira la remarquable étude de Luigi Pareyson, «L'esthétique musicale de Schelling», dans le n° 66 (mars 2000) de la revue *Philosophie*. *Laurent Feneyrou*

Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine
François-Bernard Mâche
L'Harmattan, 2000, 429 pages.

UNE TROISIÈME VOIE

Composé de soixante-dix articles d'inégale longueur (essais, entretiens, chroniques) écrits de 1959 à 1999, ce recueil offre une image quasi complète de la pensée de François-Bernard Mâche. La présentation chronologique des textes met en évidence, à travers la variété des sujets abordés, l'unité d'une réflexion esthétique qui s'articule autour de quelques thèmes récurrents: les modèles naturels, la pensée mythique, la crise postmoderne. Le lecteur peut suivre le développement progressif de cette réflexion dont les débuts remontent parfois loin dans le temps. On découvre ainsi, dans un article sur Messiaen datant de 1963, un premier signe annonciateur de la conception «naturaliste» qui se trouve au cœur de la démarche de Mâche. Outre Messiaen, référence incontournable pour ce sujet, les noms qu'il cite le plus souvent sont — on s'en doutait — Varèse et Xenakis. Ses affinités avec ces deux compositeurs, notamment quant à la façon d'approcher la matière sonore sans forcément passer par la médiation d'une écriture, sont en effet très profondes.

Comme Varèse et Xenakis, Mâche a constamment affirmé son indépendance vis-à-vis des «avant-gardes reconnues». Aujourd'hui il en tire une légitime fierté lorsqu'il constate que les thèmes qu'il avait abordés et les opinions qu'il avait formulées, après avoir «généralement paru très décalées» ont fini par être prises en compte. Une certaine modération se dégage en fait de l'ensemble de ces prises de position, au-delà de leur diversité. Mais, tout en exprimant des points de vue équilibrés, Mâche ne cherche pas une synthèse ou un compromis entre des extrêmes qu'il refuse avec une égale vigueur. Il essaie plutôt — et cela semble être une caractéristique essentielle de sa démarche — de trouver une «troisième voie», qu'il décline de plusieurs façons: ni progressisme, ni traditionalisme; ni rationalisme scientifique, ni irrationalisme poétique; ni le formalisme stérile des «jeux d'écriture» ou des «artifices», auxquels il identifie le sérialisme boulézien, ni l'indéterminisme de Cage, synonyme pour lui d'irresponsabilité de la part du compositeur.

Ce positionnement volontairement équidistant ne l'empêche pas d'être un critique intransigeant, dont le franc parler n'épargne personne (Stockhausen, Boulez, Berio, Kagel, entre autres, font partie de ses cibles). Néanmoins, ses interventions se situent la plupart du temps loin de toute polémique partisane, dans le cadre d'un débat d'idées. S'il lui arrive ainsi de dénoncer pêle-mêle, dans l'espace d'un seul paragraphe, la «faillite» de la musique sérielle, la «démission» que représente l'aléatorisme cagien et les «futilités marginales du théâtre instrumental», c'est qu'il a une alternative à proposer par rapport à ces trois directions. Plus récemment, Mâche ridiculise les répétitifs et les baroqueux ayant abouti à «des formes hybridant la pacotille exotique et l'antiquaille de luxe». Enfin, dans un registre critique moins virulent, il apparaît particulièrement bien placé pour analyser des mouvements comme le Groupe de Recherches Musicales ou l'Itinéraire, auxquels il a apporté une contribution de première importance, avant de poursuivre un chemin parallèle. Par ailleurs, il n'hésite pas de reconnaître ses propres égarements sur des «terres inégalement fertiles», comme ce fut le cas de son utopie urbanistique et sociale.

Revenu des utopies des années 1960, Mâche consacre une bonne partie de son énergie à un sujet de brûlante actualité: le postmodernisme, qu'il identifie comme un «post-progressisme», cette «ambiance de fin de partie» qu'il rapproche de celle du Bas-Empire. C'est, s'insurge-t-il, «la barbarie des muzzaks», le règne de l'audimat, l'uniformisation, la «*lyse* généralisée» et, plus fondamentalement, «la fascination morbide [...] pour le non-être». On l'aura compris, son ultime enjeu — et sa dernière utopie ? — lorsqu'il lance un appel pour «sauvegarder la modernité», c'est de sauvegarder «la vie» — l'être. F-B. Mâche fait résolument partie de ces «compositeurs d'aujourd'hui» — un «aujourd'hui» devenu intemporel, au même titre que le «contemporain» — qui, selon la célèbre formule de Varèse, «refusent de mourir». *Mihu Iliescu*

Le primitivisme musical, facteurs et genèse d'un paradigme esthétique
Emmanuel Gorge
Paris, L'Harmattan, 2000, 193 pages.

PRIMITIVISME PRIMITIVISTE

L'influence des musiques de civilisations extra-européennes, comme l'on dit joliment, a été l'un des facteurs déterminants dans l'évolution musicale du vingtième siècle. Curieusement, bien peu de musicologues ont étudié cette question au-delà d'idées stéréotypées qui ne mènent pas très loin. Ce n'est pas le livre de Gorge qui comblera cette lacune. Brassant un certain nombre de sources «obligées» qui, à travers références et citations, forment le tissu conjonctif du discours, l'auteur tourne autour du concept de «primitivisme» sans parvenir à cerner son objet. La méthode est en cause: les analogies discutables avec les arts plastiques, qui amènent au terme de «primitifs» appliqués aux peintres anciens, les bribes arrachées à l'anthropologie ou à l'esthétique, noient le sujet au lieu de l'éclairer. C'est moins sur le terme qu'il eût fallu se pencher, que sur ce qu'il recouvre, d'une si grande importance. Or, en un sens universitaire un peu étroit, Gorge parle du «primitivisme» comme d'une notion qu'il faut définir en soi, quand bien même il le fait apparaître dans le discours musicologique à la fin des années soixante (sans négliger de mentionner son emploi bien avant...). Il eût été préférable de partir de la situation compositionnelle au moment où les musiques lointaines apparurent comme des modèles possibles, c'est-à-dire à partir de Debussy, et d'étudier la façon dont, d'une part, elles furent absorbées dans l'écriture, et d'autre part, elles modifièrent la pensée musicale. L'esthétique n'a guère de chance d'aboutir à des résultats probants en s'enfermant dans un discours abstrait, quand l'histoire fournit tous les éléments d'une réflexion féconde. Le saut des généralités à la musique elle-même, à l'intérieur de l'ouvrage, est significatif d'une réflexion qui manque son objet: un choix de pièces est analysé sans relation évidente avec le sujet visé: ce sont des analyses classiques, de surcroît, de seconde main, qui ne mettent qu'accessoirement en évidence l'existence d'un «primitivisme». On pourrait d'ailleurs discuter le choix même des pièces, forcément arbitraire, mais surtout insuffisamment représentatif. J'éviterai de relever les contradictions et les approximations, qui accompagnent l'effleurement des bonnes idées. Bien des ouvrages publiés par l'Harmattan sont ainsi déroutants, comme s'il s'agissait de publications à compte d'auteur. La quantité a-t-elle tant de valeur en soi pour lui sacrifier l'effort de qualité, absent de la présentation même des livres? En tous cas, le primitivisme musical attend encore son historien musicien.
Philippe Albèra

César Franck
Joël-Marie Fauquet
Paris, Fayard, 1999, 1024 pages.

UNE BIOGRAPHIE EXEMPLAIRE

Ce livre est un modèle de biographie critique et scientifique.

Dans ses «Perspectives introductives», Joël-Marie Fauquet interroge le mystère César Franck, sa gloire entourée d'obscurité dans le Paris de Balzac, où se réalise l'Europe musicale, et jusqu'à celui de Proust. Sauveur, guide ou *pater seraphicus*, Franck subit selon l'auteur les exigences de son éducation, la proximité trompeuse de Liszt et les légendes colportées par ses disciples. L'absence de documents sur sa vie et sur la nature de son dogme artistique ont autorisé tous les mythes éthérés, puis toutes les omissions par les esthéticiens de la musique du XXe siècle, hormis Carl Dahlhaus. Si Vincent d'Indy a privilégié les dernières œuvres au nom de leurs vertus chrétiennes (foi, espérance et charité) et de leur signification morale élevée, Joël-Marie Fauquet reconsidère les pièces de jeunesse pour piano, les mélodies, les cantates, les motets, les oratorios et les opéras, et renonce à associer le nom du musicien liégeois à Bach, à Wagner, ou à Beethoven, selon le formalisme doctrinal de la Schola cantorum... (Voir les analyses de *Ruth*, chapitres IX et XVIIII, des *Béatitudes*, chapitre XXII, et celle, magistrale, de la notion de thème et de la forme cyclique dans le *Trio n° 1*, chapitre VII.)

Opposant des arguments rationnels aux réactions affectives et à la fossilisation imposée, mais soulignant «la soumission du musicien à la contingence d'une quotidienneté uniforme, d'une inaptitude à construire son image, d'une incapacité relative à assumer son indépendance de créateur», cet examen critique de l'idéalisation d'indyste, l'examen des œuvres, de leurs dédicaces et de leurs réceptions, ainsi que le travail sur les sources mettent un terme au malentendu dont Franck fut l'objet et qu'un article d'André Schaeffner avait déjà fissuré.

On lira avec attention les remarques de Joël-Marie Fauquet sur le rapport de Franck à l'argent (pp. 692-693), où pointent les thèses de Georg Simmel. Mais sa biographie s'éloigne des classiques dérives psychologisantes de la musicologie romantique. Elle interroge l'art dans le marché: «On n'oubliera pas que la lutte de l'artiste romantique, traditionnellement présentée sur le registre pathétique – l'éternel abîme d'incompréhension qui sépare la masse ignorante de l'individu inspiré –, n'est que la métaphore d'une réalité qui confronte le créateur à la concurrence instaurée par la loi de l'offre et la demande, à laquelle, dans le champ d'une économie de marché en plein essor, la musique n'échappe pas.» (p. 11). Le refus franckien de la virtuosité et le renoncement à la publicité pose la question suivante: «Franck, un idéaliste dénonçant au travers de ses œuvres le matérialisme de son siècle? Certes, tel il fut. Mais il n'en aura pas moins été attentif sa vie durant à l'aspect matériel de son art. En cela, il est homme de son temps, et son temps a le culte de l'objet.» (p. 337). Cette tension entre le matérialisme de l'analyse et l'idéalisme supposé du sujet semble d'ailleurs définir le projet même de ce livre.

Les recherches minutieuses de Joël-Marie Fauquet sur les institutions musicales françaises du XIXe siècle déterminent aussi les limites de leur influence sur Franck, lequel se replie sur lui-même alors que naissent les conditions nouvelles de la musique: création du conservatoire de Liège, épanouissement du piano moderne, éclosion d'une nouvelle esthétique de l'orgue, prospective des expositions universelles, démocratisation du concert symphonique... Mais surtout Joël-Marie Fauquet, lecteur attentif du Walter Benjamin de «Paris capitale du XIXe siècle» (voir chapitre IV), inscrit admirablement l'œuvre de Franck dans l'histoire, le contexte social et les différents systèmes politiques de la France du XIXe siècle, analysant la manière dont la sensibilité des hommes, les ambitions et les échecs de leur société se projettent et se symbolisent dans l'ordre de l'œuvre musicale, car «la musique est pour [Franck] la garante du lien social à quelque niveau que ce soit» (p. 192).

L'imposante biographie est suivie d'un nouveau catalogue, dû à l'auteur, et de précieuses annexes (généalogies, bibliothèque musicale de Franck...). On complètera la lecture de cette somme par celle de la *Correspondance* de César Franck (Liège, Mardaga, 1998, 320 p.) réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet.

Laurent Feneyrou

Livres en allemand

Les livres suivants font l'objet d'une critique dans la version en allemand de Dissonance # 65 *:*

Joseph Haydn. Die Schöpfung
Georg Feder
Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999, 276 S.

Maurice Ravels Schlüsselwerk «L'Enfant et les Sortilèges»: eine ästhetisch-analytische Studie
Mathias Schillmöller
Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 189, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999, 267 S.

Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999
Thomas Daniel Schlee (Hg.)
Laaber Verlag, Laaber 1999, 280 S.

Furtwängler-Studien I. Beiträge zum Symposium der 1. Wilhelm Furtwängler-Tage, Friedrich-Schiller-Universität Jena, November 1997
Sebastian Krahnert (Hg.)
Verlag Ries & Erler, Berlin 1998, 160 S.

Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne
Ernst Krenek
Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1998, 1021 S.

Sprich leise, wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill – Lotte Lenya
Lys Symonette / Kim H. Kowalke (Hg.)
Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1998, 558 S.

Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin. Nachdenken über Musik
Alessandro Baricco
Piper Verlag, München 1999, 135 S.

MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937
Katja Uhlenbrok (Hg.)
edition text + kritik, München 1998, 176 S.

Personalstil in der Jazzimprovisation – Studien zu Oscar Peterson
Markus Buchmann
Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 204, Gustav Bosse Verlag, Kassel 1999, 181 S.

Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»
Mathias Spohr (Hg.)
Chronos Verlag, Zürich 1999, 183 S.