Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 75

Buchbesprechung: Livres
Autor: Albèra, Philippe

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

Jean Barraqué: Écrits réunis
présentés et annotés par Laurent Feneyrou,
Publications de la Sorbonne, Paris, 2001 (603 pages).

LE DEVENIR ET L'ABSOLU

La réunion des textes de Jean Barraqué était attendue depuis longtemps, certaines de ses analyses, souvent évoquées, ayant acquis une dimension quasi mythique par leur inaccessibilité même. Laurent Feneyrou a fait un travail considérable pour regrouper les nombreux textes éparpillés ici et là, dont certains ne furent jamais publiés, et pour les organiser de manière cohérente avec tout l'appareil de notes conforme à une édition scientifique. L'ouvrage comprend globalement une série de textes plutôt brefs, liés aux préoccupations de l'après-guerre (héritage sériel, Messiaen, musique concrète, questions esthétiques diverses, etc.), une partie consacrée aux commentaires sur ses propres œuvres, et trois chapitres plus importants consacrés à Webern (l'analyse des *Variations* op. 27), Debussy (dominés par l'analyse magistrale de *La Mer*), et Beethoven (dominés par l'analyse non moins magistrale de la *Cinquième Symphonie*).

Un certain nombre d'idées avancées par Barraqué dans ses textes brefs appartiennent à l'air du temps, et nous renvoient aux écrits de Boulez ou de Stockhausen que nous connaissons déjà: l'opposition, par exemple, entre Webern d'une part, Berg et Schoenberg d'autre part, était un des *topoi* de l'avant-garde de l'époque. La «sensibilité plus pure» du premier apparaissait comme l'accomplissement réel de l'idée du sérialisme, sujette à divers malentendus chez les deux autres (la confusion schoenbergienne entre thème et série, le retour à la tonalité chez Berg): «Véritable contrapuntiste, opposant au souci "formel" de Berg, un souci *d'organisation des sons dans l'espace*, projetant dans l'avenir ce que Berg rattache au passé, Webern nous apparaît comme le génial précurseur du bouleversement musical auquel nous assistons aujourd'hui, et dont l'importance me semble aussi considérable que le passage, au Moyen Âge, de la monodie à la polyphonie» (p. 42). L'idée de l'intervalle comme «élément générateur» de la «structure globale d'un mouvement», débarrassé de «tout contenu étranger à sa réalité véritable», repéré chez Webern, fait aussi partie de la pensée sérielle de l'après-guerre, dont on trouve des équivalents presque littéraux chez Boulez; il en va de même des remarques sur les «pitreries» de Ravel dans les années vingt. Cette posture morale, si typique de sa génération, Barraqué la dévoile à propos de l'action du Domaine Musical, dont il accompagne la naissance et le développement: il loue son effort pour «sortir de l'inertie et de la platitude» (p. 64). On retrouve encore chez lui la référence aux dernières œuvres de Bach et Beethoven, qui servent à énoncer l'une des lois fondamentales du sérialisme de l'après-guerre: la détermination de la forme de l'œuvre à partir du matériau, l'importance de l'intervalle et la «puissance de la déduction» (un concept devenu central chez Boulez plus tardivement). Barraqué en tire l'idée qu'il existe deux formes d'expression dans la musique, symbolisée dans un texte de 1954 intitulé «Résonances privilégiées» par l'opposition entre Chopin et Beethoven: «d'une part une musique dont la morphologie est déterminée par une volonté d'expression, de l'autre une technique qui constitue par elle-même l'*expression*» (p. 76).

Mais l'originalité de Barraqué apparaît au-delà de ces mises au point qui ont été partagées avec toute une génération soucieuse de reconstruire le langage musical dans une opposition radicale au néoclassicisme. Elle tient à sa propre quête de compositeur. Elle ressort des deux analyses très fouillées consacrées à *La Mer* de Debussy et à la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, deux œuvres fétiches pour l'auteur, et qui situent d'emblée sa volonté de synthèse entre des termes éloignés. Barraqué relève que «l'*idée musicale*» était une «notion inexistante» avant Beethoven, et que tout l'art de ce compositeur est «fondé exclusivement» sur elle. Cette «idée musicale», qui renferme tout à la fois «les éléments originels de la mélodie» et qui est constituée des «groupes, périodes et phrases» musicales, repose sur «un élément premier *irréductible* et *indivisible*, la *cellule*» (p. 412). L'analyse tente de saisir comment cette cellule originelle devient créatrice d'un devenir musical de grande ampleur. Barraqué met en œuvre le concept de «dialectique musicale» qui revient constamment sous sa plume, soit, selon sa propre définition dans un entretien daté de 1969, «un ensemble de rapports entre les composantes sonores qui organisent le discours» (p. 174). La question pourrait être posée ainsi: comment construire le développement *dans le temps* à partir d'une cellule génératrice qui est *hors du temps*? L'interrogation est évidemment liée au moment historique, et en particulier à la problématique sérielle, mais elle correspond aussi à une préoccupation métaphysique chez Barraqué, à sa quête d'un absolu qui doit apparaître dans le discours musical («la dialectique musicale, c'est le discours»). Le discours, la forme, renvoient chez lui à un au-delà, à l'inaudible et à la Mort, «seul mythe véritable» (173). Il s'agit pour Barraqué non de construire des œuvres démonstratives à partir de la structure des douze sons, et d'abolir le sens dans la combinatoire sérielle, mais au contraire de donner une signification profonde à l'œuvre d'art, dans une époque qui a perdu ses valeurs, selon l'idée même d'Hermann Broch auquel il associe la totalité de son effort de création. La structure abstraite des douze sons, avec tous ses corrélats dans les différents paramètres, doit s'incarner dans un discours expressif visant l'essence même des choses. Barraqué se tient dès lors sur une ligne de crête fragile, entre la rationalité combinatoire du structuralisme en plein essor, auquel le sérialisme est associé, et la métaphysique romantique de l'art, qui privilégie l'irrationnel, la dimension du rêve, les mondes imaginaires.

C'est ainsi que dans son approche de Debussy, Barraqué évoque «un monde mystérieux qui, à mesure qu'il évolue, s'invente en lui-même et se détruit» (p. 279). Il relève «l'impossibilité d'existence "en soi" d'un des paramètres musicaux», soulignant au contraire l'importance centrale des «interactions» entre ceux-ci, les «amalgames», les «cheminements elliptiques», les «*mutations poétiques*». Debussy substitue à la «note-ton» la «note-son»: «la complexité de l'harmonie, par exemple, ne saurait être considérée au simple niveau de l'écriture; parfois, cette complexité a été créée par des situations particulières, points d'aboutissement ou de passage, de ramifications dynamiques, rythmiques, voire formelles, créant ainsi de véritables complexes» (p. 280). L'intuition est remarquable. Barraqué en déduit l'idée

de la «forme-ouverte», mais non dans le sens du concept formulé par Eco au début des années soixante, ou dans celui des expériences de Cage relayées par l'avant-garde européenne (on retrouve curieusement cette idée chez Elliott Carter dans un texte sur les dernières œuvres de Debussy).

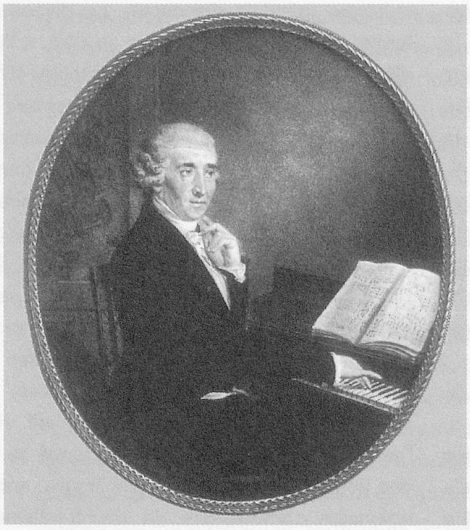
Il est probable que l'exigence de Barraqué, son souci de lier des positions éloignées, ait été en quelque sorte prématurée pour l'époque: du simple point de vue de la maîtrise des moyens, le temps de la synthèse n'était pas possible dans l'immédiat après-guerre; certaines de ses idées semblent avoir buté sur des problèmes de réalisation insolubles, ou insatisfaisants. L'inachèvement que le compositeur a postulé au cœur même de son projet inspiré par la *Mort de Virgile* de Broch est aussi lié à cette utopie d'une musique qu'il aura en grande partie rêvée, et dont le catalogue réduit des pièces réellement accomplies, avec ses manques et ses coups de génie, n'est qu'un fragment. Dans un texte paru dans la revue du *Domaine Musical* en 1954, Barraqué débutait par une phrase qui témoigne de sa posture intellectuelle et morale: «Aimer ou ne pas aimer quelque chose c'est décider, consciemment ou non, de son adhésion à tel ou tel jugement de valeur... c'est défendre une conception que l'on a de l'existence» (p. 67). Le défi qu'il s'imposa fut d'atteindre, à partir d'une technique musicale encore balbutiante, à une puissance expressive totalisante, et rédemptrice.

Ses analyses de Beethoven et Debussy, deux compositeurs antinomiques, témoignent de cette déchirure qui a sans doute des motifs psychologiques: les intuitions les plus remarquables s'accompagnent de procédures et de catégories encore marquées par le *Cours de composition* de Vincent d'Indy. Barraqué, dans son irréductibilité au temps qu'il a brièvement traversé, est paradoxalement représentatif de ses tendances les plus profondes, celles qu'on met trop rarement en exergue.

Notons que ce riche volume d'écrits, fort bien présenté, comprend par ailleurs une chronologie et un catalogue des œuvres. *Philippe Albèra*

Haydn et Mozart
Marc Vignal
Fayard, Paris, 2001 (476 pages).

DESTINS PARALLÈLES



Haydn au piano

Dans ce livre, Marc Vignal ne s'est pas donné pour but d'apporter de nouvelles révélations sur deux compositeurs qui ont dominé leur époque au point d'en fixer le style par leurs œuvres, mais d'offrir une synthèse accessible de leurs trajectoires croisées, en rétablissant cette égalité de fait qui fut niée pendant près de deux siècles. L'idée est heureuse: en tissant ces deux destins à la fois si proches et si différents, l'auteur corrige bien des images toutes faites, des mythes et des légendes, des reconstructions *a posteriori* et des approximations biographiques qui se sont développées au fil du temps. C'est que Marc Vignal s'en tient aux faits; il les présente sobrement, y compris les correspondances «objectives» entre les œuvres des deux compositeurs (emprunts, citations plus ou moins masquées, analogies, etc.), élément passionnant de ce travail. Ce n'est pas un hasard s'il termine par l'évocation de Brahms, admirateur lucide de Haydn comme de Mozart, dont Vignal nous montre qu'il les a réconciliés dans son *Quintette pour clarinette*. En 1896, Brahms ne confiait-il pas à son ami Richard Heuberger: «Les gens ne comprennent presque plus rien à Haydn. Un siècle exactement avant l'époque où nous vivons, Haydn créa notre propre musique, mettant au monde symphonie après symphonie, et personne n'y songe. Je célèbre quant à moi depuis des années ces événements!» (p. 451)? Il était alors de bon ton de placer Haydn à l'arrière-plan.

Or l'ouvrage de Marc Vignal, auteur d'une monumentale biographie sur le compositeur chez le même éditeur, fait bien apparaître le génie constructeur de Haydn, en comparaison duquel le génie précoce de Mozart paraît, dans l'élaboration d'un style rigoureux et original, presque laborieux. Certes Haydn profita de son isolement, quand Mozart assimilait et imitait tous les styles passant à sa portée: «... en tant que chef d'orchestre, je pouvais faire des expériences, observer comment produire ou non tel ou tel effet, en d'autres termes améliorer, ajouter, supprimer, oser, j'étais coupé du monde, personne dans mon entourage ne pouvait me faire douter de moi ou me tourmenter, de sorte que je fus bien forcé de devenir original», dira un jour Haydn avec modestie (p. 74). Il affirmera plus tard sa conviction que «les arts, et en particulier une science aussi merveilleuse que celle de la composition, ne sauraient souffrir d'aucune entrave au plan artisanal» (p. 155). Marc Vignal souligne justement tout ce que Mozart devait à Haydn, et en retour, le défi qu'il représenta dans les années quatre-vingt – celles de leur rencontre effective et de la naissance d'une amitié indéfectible – pour un compositeur qui avait déjà atteint le faîte de la gloire: «Haydn, faute de le relever, aurait pu voir sa carrière de grand compositeur brutalement terminée. [...] Toujours est-il qu'il sut faire face, mais en ne laissant Mozart exercer sur lui qu'une influence limitée... Après 1784, il cessa d'écrire des opéras et des concertos pour piano, et dans nombre de ses symphonies et quatuors, par exemple dans sa grandiose symphonie n° 88 en *sol* majeur de 1787, une des plus concentrées jamais sorties de la plume d'un éminent symphoniste, il se montra très peu mozartien» (p. 244). Les *Symphonies parisiennes* constituent selon Vignal le document de cette évolution nécessaire.

En suivant pas à pas l'élaboration de ce que l'on a curieusement appelé le «style classique» chez les deux compositeurs, en suivant aussi les péripéties de leur existence et de leurs relations sentimentales, cet ouvrage éclaire un versant de l'histoire du XVIIIe siècle qui reste souvent dans l'ombre, car lié de façon spécifique à la musique: celui de l'ambivalence entre l'esprit rationnel et une sensibilité préromantique, qui met en équilibre instable convention et originalité, goût dominant et subversion individuelle, soumission sociale et liberté de création. La façon dont Haydn et Mozart ont joué de ces limites est particulièrement fascinante, notamment dans la transformation des clichés de l'époque en traits structurels soumis à une élaboration savante. De même, l'auteur montre à quel point la position originale de Haydn sur le plan esthétique se déploie sur un fond de querelle entre musiciens du Nord et musiciens du Sud: si les premiers postulaient l'unité d'affect à l'intérieur de l'œuvre instrumentale, les seconds jouèrent des caractères différents tirés de l'esthétique de l'*opera*

Mozart au piano

buffa. Tout en récoltant des critiques virulentes, Haydn développa une construction formellement rigoureuse à partir de tels contrastes expressifs, dont Mozart bénéficia grandement. L'articulation entre contrepoint strict et style dramatique est un des éléments essentiels chez les deux compositeurs. La difficulté éprouvée par Mozart à assimiler pleinement la richesse d'écriture élaborée par Haydn dans cet esprit, puis le choc éprouvé à la découverte des grandes œuvres de Bach et Haendel, dont Haydn connaissait sans doute mieux les fondements techniques, ayant hérité directement du baroque finissant, sont aussi fort bien traités dans ce livre.

Sur un plan plus sociologique, à l'épisode bien connu de la rupture entre Mozart et l'archevêque Collaredo, et à toutes les conséquences qui en découlèrent, on peut aussi ajouter, avec Marc Vignal, l'habileté dont fit preuve Haydn pour contourner la règle de l'exclusivité liée à son contrat avec le Prince Estherazy, puis celle qu'il déploya pour faire jouer la concurrence sur le marché naissant de l'édition musicale. Haydn apparaît ici bien plus pragmatique et bien plus malin que Mozart; on aurait toutefois tort d'en déduire, à la suite des auteurs du XIXe siècle, au caractère un peu sec et même froid du compositeur: derrière l'ironie et l'humour, Vignal fait bien apparaître une affectivité intense et mélancolique, voire même une forme d'hypocondrie qui pouvait déboucher sur une certaine violence (notamment lorsqu'il évoque son épouse!).

Cette biographie parallèle, qui reste toujours au plus près de la musique elle-même, culmine dans l'évocation de l'année 1791, qui est celle de la mort de Mozart. Vignal resserre alors la chronologie, suivant au jour le jour les événements croisés vécus par les deux compositeurs – l'un à Londres, l'autre à Vienne et en divers voyages. Il y a une certaine dramatisation du récit, qui trouve son épilogue dans le long automne de la vie de Haydn, avec cette solitude croissante qui mène à la prostation finale, due à la maladie.

Cet ouvrage est idéalement destiné au grand public et aux étudiants; agréable à lire, il est minutieux, bien informé, intelligent et éclairant.

Philippe Albèra

Livres en allemand

Les livres suivants ont fait l'objet d'une critique dans la version en allemand de Dissonance #75 *:*

Zemlinsky Antony Beaumont *Faber and Faber Ltd., London 2000, 526 S.*

Neue Musik und Interkulturalität Christian Utz *Franz Steiner, Stuttgart 2002, 533 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 51)*

Klangkunst; Tönende Objekte und klingende Räume Helga de la Motte-Haber (Hg.) *Laaber 1999, Laaber-Verlag, 334 S.*