

Nicolas Donin
Laurent Feneyrou

direction scientifique

Théories de la composition musicale au XX^e siècle

volume 1

préface de

Pierre-Laurent AIMARD

Jésus AGUILA – Philippe ALBÈRA – Jacques AMBLARD – MORENO ANDREATTA
Jérôme BAILLET – Marc BATTIER – Michael BECKERMAN – Alain BIOTEAU
Konrad BOEHMER – Jean-Yves BOSSEUR – Roman BROTBECK – Rémy CAMPOS
Pascale CRITON – François DECARSIN – Pascal DECROUPET – Nicolas DONIN
Stefan DREES – Michel DUCHESNEAU – Emmanuel DUCREUX – Laurent FENEYROU
Giordano FERRARI – Jean-Charles FRANÇOIS – Dorothea GAIL – Grazia GIACCO
Robert HASEGAWA – Gareth HEALEY – Heribert HENRICH – Theo HIRSBRUNNER
Ludwig HOLTMEIER – Martin KALTENECKER – Martin LALIBERTÉ – Philippe LALITTE
Helga DE LA MOTTE-HABER – Iwona LINDSTEDT – Marina LOBANOVA – Joachim LUCCHESI
Olivier LUSSAC – Alain MABIT – Geneviève MATHON – François DE MÉDICIS
Flo MENEZES – Wataru MIYAKAWA – Rainer NONNENMANN – Max NOUBEL
Angelo ORCALLI – Carmen PARDO SALGADO – Robert PIENCIKOWSKI – Alain POIRIER
Keith POTTER – Herman SABBE – Stéphan SCHAUB – Giselher SCHUBERT
Makis SOLOMOS – Georges STAROBINSKI – Vincent TIFFON – Richard TOOP
Jean-François TRUBERT – Elena UNGEHEUER – Alvisè VIDOLIN

*Ouvrage publié avec le concours de l'Observatoire interdisciplinaire
de création et de recherche en musique (O.I.C.R.M.) – Université de Montréal
et avec le soutien du Centre national du livre et de la Fondation Francis et Mica Salabert*

collection Symétrie Recherche, série « 20-21 », 2013

Un siècle à déchiffrer, des théories à interpréter

Pierre-Laurent AIMARD

La rencontre entre un interprète et un compositeur vivant se produit dans des cadres bien déterminés : rencontres préalables, répétitions, parfois moments d'expérimentation sur les éléments d'une œuvre en devenir. On croirait à tort que l'essentiel se joue là. Dans certaines de ces rencontres, ce qui a déjoué mon attente – j'espérais beaucoup de ces messies à la parole salvatrice –, c'est que les créateurs explicitaient peu leur musique, ayant pris l'habitude de s'adresser à des interprètes pas toujours enclins à les questionner. Nous vivons dans un monde où la spécialisation est telle que le projet de l'interprète tient plus de celui de l'ouvrier spécialisé que d'une réflexion, au point que, dans les cas contraires, il fait figure d'exception – pensons à la figure d'Alfred Brendel, qui devrait être perçu moins comme un cas à part, me semble-t-il, que comme un exemple.

Étudier à fond une démarche créatrice permet de donner vie à la musique et non simplement d'en rendre l'effet de surface. La recherche d'une vérité de l'œuvre est certainement facilitée par l'appartenance à une même génération : avec Marco Stroppa ou George Benjamin par exemple, j'ai bénéficié d'heures de discussion et d'éclairage sur telle proposition sonore, tel enjeu compositionnel de l'œuvre nouvelle. Avec d'autres générations, celle de 1925 notamment, la transmission était plus complexe. Stockhausen aimait démontrer. Boulez, secret, se livrait davantage dans ses cours et ses publications, auxquels il fallait se référer pour en savoir plus. Ligeti, faisant moins référence aux soubassements du système, s'en tenait à une vision musicale et à ses correspondances linguistiques ou techniques – il était un visionnaire, bien plus qu'un théoricien, à la recherche de moyens expressifs.

L'une des fonctions du processus d'interprétation d'une composition nouvelle est de donner au créateur son œuvre à entendre. Pour que l'œuvre atteigne son état définitif, le compositeur éprouve par l'écoute ce qu'il a imaginé et se livre à un ultime dosage de sonorités, d'articulations, de tempos et autres variables. Avec Ligeti, dont les visions étaient aussi fortes que leur réalisation était soignée, s'instaurait ainsi une phase de recherche sur l'exact ajustement de l'œuvre. Quant à Messiaen, il était extrêmement systématique, obéissant avec une foi inaltérable à sa théorie, en appliquant règles et règlements. Sa musique y puisait une partie de sa force, de son identité, voire de son pouvoir de séduction, mais s'y heurtait en même temps à des limites – circonscrivant par là même le jeu de l'interprète en raison du peu de déviance introduite par le compositeur dans ses propres classifications.

En somme, de la plus métaphorique à la plus technique, il existe une variété de manières de transmettre une capacité d'organisation du langage musical. L'élaboration théorique, si elle est privilégiée par son caractère explicite et, le plus souvent, public, n'est que l'une d'entre elles.

Introduction

Nicolas DONIN et Laurent FENEYROU

Ce livre est né d'un constat, celui de l'absence d'ouvrage synthétique sur les théories de la composition au xx^e siècle, dont le développement est pourtant un fait majeur au sein de la tradition musicale savante occidentale. Au terme d'une époque caractérisée par une abondance d'écrits de créateurs, de manifestes esthétiques et de recherches sur le langage, nous disposons certes de nombreuses études monographiques ou d'analyses plongeant dans le détail d'œuvres et de problématiques particulières. Mais on chercherait en vain un ouvrage introduisant aux principales théories compositionnelles attachées à ces créateurs et à leurs œuvres, ainsi qu'aux courants dans lesquels ceux-ci s'inscrivent : dodécaphonisme, sérialisme, microtonalité, sonorisme, musique spectrale, minimalisme, ou encore « école de New York », « théâtre instrumental », « musique mixte »... – autant d'étiquettes familières au moyen desquelles on désigne tout à la fois des groupements d'artistes et des systèmes de pensée musicale, avec leurs techniques compositionnelles propres et leurs représentations de ce que la musique est ou doit être. L'ambition de ces deux volumes est donc de permettre au lecteur de cheminer dans un panorama aussi large et documenté que possible de cet ensemble de notions et de démarches essentielles dont l'art musical hérite en ce début de xxi^e siècle.

En première approximation, par « théorie de la composition » (ou « théorie compositionnelle »), nous entendrons l'exposé, l'explicitation ou l'interprétation d'un système régissant l'organisation d'œuvres ou de types d'œuvres musicales en les reliant à des principes. Plus ou moins spéculative, formalisée et cohérente, la théorie est susceptible de se confondre avec la description normée d'un langage musical, et les frontières sont poreuses entre les notions de théorie, de technique, de système ou de méthode. Certes, rendre compte de procédés d'écriture musicale, revendiquer des traits significatifs d'un style ou d'un langage, ce n'est pas en soi faire acte de théorisation. Mais cela le devient dès lors qu'il y a individualisation du langage et justification rationnelle de faits stylistiques : la théorie de la composition s'avère alors nécessaire ne serait-ce que pour mettre au point et énoncer, en le constituant comme acte, un langage personnel. C'est souvent le cas au xx^e siècle et c'est pourquoi nous avons veillé à éviter une conception trop restrictive de la notion de théorie, une fois celle-ci préférée aux autres termes partiellement synonymes qui auraient pu prendre sa place. Si nous avons retenu le terme de théorie, nous ne suivons donc pas pour autant le modèle des théories hypothético-déductives, épistémologiques et logiques, formelles ou factuelles, le plus souvent autonomes vis-à-vis de l'expérience, où l'ensemble illimité des énoncés est contrôlé par un système cohérent et articulé qui le clôt, où chacun d'eux est soit une prémisse, soit un dérivé logique, obéissant à des règles de déduction, d'un ensemble de prémisses, et où le corps de connaissance évolue rigoureusement en fonction de ses acquis.

*Musiques de l'avenir
et relectures du passé*

Arnold Schoenberg : généalogie d'une théorie musicale

Ludwig HOLTMEIER¹

Introduction

Autour de la vie et de l'œuvre d'Arnold Schoenberg (1874-1951) flotte une aura révolutionnaire : il est celui qui a osé l'ultime pas en dehors de l'harmonie cadentielle classique, celui qui a fondé une école de composition radicalement nouvelle, qui a inventé sa propre méthode compositionnelle et qui a établi la notion moderne de matériau musical. Cependant, dès le début des années 1920, l'image d'un conservateur traditionaliste s'est ajoutée à ce cliché persistant. Et aujourd'hui encore, la perception publique de son œuvre et de sa biographie oscille entre les deux pôles. Quand Willi Reich qualifie Schoenberg de « révolutionnaire conservateur », il décrit précisément ce phénomène². Le rapport entre Schoenberg compositeur et Schoenberg théoricien semble également déterminé par de telles extrémités. Le novateur radical s'accompagne du maître rigoureux : Schoenberg lui-même n'a cessé de souligner que lui, l'iconoclaste musical, était un théoricien tout à fait conservateur³.

Sur ce sujet, on se trouve aujourd'hui face à deux sortes de théories musicales qui ont chacune développé leur tradition de recherches et qui persistent, malgré de nombreux points de convergence, à mener deux existences étonnamment indépendantes l'une de l'autre. La première est basée sur la théorie musicale originelle de Schoenberg et prend racine dans ses écrits et ses remarques isolées sur la théorie de la musique⁴, c'est-à-dire là où ne sont que vaguement abordées ses méthodes de composition innovantes. La seconde se présente plutôt comme une théorie musicale implicite, qui

1. Traduction de l'allemand par Dorothea Baritsch.

2. Willi REICH, *Arnold Schoenberg oder Der konservative Revolutionär*, collection Glanz und Elend der Meister, Wien – Frankfurt am Main – Zurich : Molden, 1968.

3. Dans l'article « Comment on devient un homme seul » [1937], Schoenberg écrit significativement : « La plus grande surprise vint sans doute de ce que mon *Traité d'harmonie* ne parlait pas beaucoup d'atonalité et autres sujets prohibés, mais presque exclusivement de la technique et de l'harmonie de nos prédécesseurs, sujets sur lesquels je me montrais encore plus strict et plus conservateur que les théoriciens de mon époque » (ARNOLD SCHOENBERG, *Le Style et l'Idée* [1977], Paris : Buchet-Chastel, 2002 (seconde édition), p. 37, « Comment on devient un homme seul », traduction modifiée).

4. À l'heure actuelle, il n'existe aucune édition complète et critique des écrits d'Arnold Schoenberg. Nombre de textes inachevés et inédits à propos de sa théorie musicale ont été publiés en différents lieux et par différents éditeurs. La liste suivante ne recense que les sources les plus importantes : ARNOLD SCHOENBERG, *Harmonielehre*, 1^{re} édition, Wien – Leipzig : Universal, 1911 ; 3^e édition revue et augmentée, Wien : Universal, 1922 ; 7^e édition, corrections de Josef RUFER, Wien : Universal, 1966. ARNOLD SCHOENBERG, *Traité d'harmonie* [1911], traduction française de Gérard GUBISCH, Paris : Lattès, 1983, édition à laquelle nous apporterons

Le Cours de composition de Vincent d'Indy

Rémy CAMPOS

La France de la première moitié du xx^e siècle ne fut pas une terre de théorie musicale. Alors que le monde germanique ou que les pays anglo-saxons connaissaient dans ce domaine une véritable effervescence intellectuelle, une seule figure émergea en France, celle de Vincent d'Indy (1851-1931), qui occupa au tournant du siècle une position centrale par sa production de compositeur autant que par son activité pédagogique. L'auteur de *Fervaal* (1889-1895) n'a pourtant jamais enseigné officiellement la *théorie* de la musique, même si les questions théoriques l'ont beaucoup intéressé. Son grand œuvre discursif n'est-il pas une somme doctrinale où l'on trouve à chaque page les éléments d'une pensée générale de la musique ? Le *Cours de composition*¹, qui fit beaucoup à travers le monde pour la gloire de son auteur et pour la renommée de l'établissement qu'il dirigea (la Schola cantorum), peut en effet être lu comme un *compendium* théorique.

Au début du xx^e siècle, la théorie musicale se divise en deux branches, comme le souligne le *Dictionnaire* (1882) de Hugo Riemann, traduit en français dès 1899 :

Théorie (gr., méditation). La t. de la musique consiste ou bien en l'étude des manipulations techniques de l'écriture musicale, manipulations établies par la pratique, puis formulées en un certain nombre de règles précises dont l'ensemble, logiquement ordonné, forme une méthode (*basse chiffrée, théorie de l'harmonie, contrepoint, composition*), ou bien en la recherche des lois naturelles de l'audition musicale, des effets élémentaires des différents facteurs de l'œuvre d'art musicale et, enfin, de la perception de l'œuvre musicale achevée, dans son ensemble (T. spéculative de la musique, *philosophie de la musique, esthétique musicale*). La t. pratique et la t. spéculative ont des rapports réciproques très étroits, mais elles forment cependant deux domaines nettement séparés de l'activité intellectuelle de l'homme ; chacun de ceux-ci a donné naissance à toute une littérature, bien que la t. rationnelle, spéculative, se développe beaucoup plus lentement que la t. purement empirique de l'art².

-
1. Voir Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale. Premier livre*, rédigé avec la collaboration d'Auguste SÉRIEYX d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum en 1897-1898, Paris : Durand, 1902. Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie*, rédigé avec la collaboration d'Auguste SÉRIEYX d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum en 1899-1900, Paris : Durand, 1909. Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, seconde partie*, rédigé par Auguste SÉRIEYX d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum en 1901-1902, Paris : Durand, 1933. Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale. Troisième livre*, rédigé par Guy de LIONCOURT d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola cantorum, Paris : Durand, 1950.
 2. Hugo RIEMANN, *Dictionnaire de musique* [1882], traduit d'après la 4^e édition allemande par Georges HUMBERT, Paris : Perrin, 1899, p. 822.

Charles Ives : la musique comme fabrique de l'existence

Dorothea GAIL¹

La fabrique de l'existence se tisse dans la globalité. Vous ne pouvez pas remiser l'art dans un coin et espérer qu'il ait de la vitalité, une réalité et de la substance².

Charles E. Ives

Une vision d'avenir pour la musique

Pour Charles E. Ives (1874-1954), l'avenir de la musique passe par une exacerbation de la notion d'œuvre, sinon de la notion de musique :

L'intérêt instinctif et progressif de tout homme pour l'art, nous entendons l'affirmer sans la moindre restriction, se perpétuera sans cesse [...], jusqu'au jour où tout homme arrachant ses pommes de terre respirera ses propres poèmes épiques, ses propres symphonies (ou ses propres opéras, s'il préfère) ; [...] il lèvera les yeux par-delà les montagnes et connaîtra ses visions, dans leur réalité – il entendra les accents transcendants de la symphonie de ce jour, qui retentiront dans leurs nombreux chœurs, et dans toute leur perfection, à travers le vent d'Ouest et le sommet des arbres³ !

Dans cette vision d'Ives, l'art ne correspond plus ni à l'art pour l'art en tant que musique absolue, en ce qu'elle implique également la possibilité d'une interprétation nouménale, ni à une musique programmatique dont le devoir moral serait d'exprimer – en la signifiant ou en l'incarnant – la transcendance dans l'immanence. L'art atteint ici à la correspondance personnelle entre l'homme et la nature⁴ ; il devient l'expression de la transformation créatrice des impressions en un univers intérieur propre ; il est un but en soi.

1. Texte traduit de l'allemand par Dorothea Baritsch.

2. Cité dans Henry COWELL & Sidney COWELL, *Charles Ives and His Music*, New York : Oxford University Press, 1955, p. 97.

3. Charles E. IVES, *114 Songs*, West Redding (CT) : l'auteur, 1920, « Postface », p. 128-129.

4. Voir Charles E. IVES, « Essais avant une sonate » [1920], *Contrechamps*, 7 (décembre 1986) « Charles E. Ives. Essais avant une sonate », p. 11-98. Pour le texte original, voir Charles E. IVES, *Essays Before a Sonata [1920] and Other Writings*, édition de Howard BOATWRIGHT, collection The Norton Library, New York : Norton, 1964. Signalons que dans ce texte, Ives distingue Claude Debussy de Henry David Thoreau, précisément selon les divergences de leur attitude envers la nature : « L'attitude de Debussy envers la Nature semble avoir pour base une sorte de sensualité sensuelle alors que celle de Thoreau est une sorte de sensualité spirituelle. Il est rare de trouver un fermier ou un paysan dont l'enthousiasme pour la beauté de la Nature

Penser la dissonance, de Charles Seeger à Henry Cowell

MAX NOUBEL

Alors que sur la Côte Est des États-Unis d'Amérique, Charles Ives (1874-1954) développait, dans un quasi-isolement, un expérimentalisme libre et anticonformiste, sur la Côte Ouest, Charles Seeger (1886-1979) commençait à poser, tout aussi discrètement, les jalons d'une théorie musicale moderne susceptible de constituer une alternative à l'hégémonie des concepts européens. Après un séjour en Europe (1908-1911) pour parfaire ses études musicales, Seeger avait pris en charge le département de Musicologie de l'université de Californie (1912-1918) qui, sous son impulsion, deviendra un modèle pour tout le pays. Dès 1913, il mit en place un cursus complet d'études en quatre ans, sous l'intitulé « Towards an Establishment of the Study of Musicology in America » (« Vers l'établissement de l'étude de la musicologie en Amérique »), où théorie et pratique musicales se complétaient harmonieusement. L'enseignement dispensé introduisait une nouvelle conception de l'histoire de la musique jusqu'alors envisagée, dans les quelques rares universités américaines qui lui accordaient une importance, d'un point de vue évolutionniste ne s'aventurant guère au-delà de la période classique. Les études se voulaient désormais largement ouvertes, pluridisciplinaires, et nécessitant une approche scientifique, critique et comparatiste, où musique ancienne et moderne, savante et populaire, étaient abordées sans clivages. C'est pendant ces années à Berkeley que Seeger développa son approche originale du « contrepoint dissonant » dans lequel il voyait un moyen de renouveler un langage musical récent qui n'avait pas su rompre de manière satisfaisante avec la tonalité et la verticalité harmonique.

Le contrepoint dissonant de Charles Seeger

L'enseignement du contrepoint dissonant ne figurait pas dans les programmes officiels établis par Seeger. Il fut en fait mis en place à l'intention toute particulière d'un très jeune compositeur découvert en 1914, Henry Cowell (1897-1965), qui avait joué à Seeger ses pièces pour piano, fondées sur des clusters. Impressionné par l'extraordinaire talent créateur de l'adolescent, celui-ci avait immédiatement accepté de le prendre parmi ses étudiants. Paradoxalement, Seeger avait freiné les ardeurs créatrices de Cowell, jugeant qu'il était allé trop loin. Il l'avait contraint à suivre un enseignement académique, en harmonie et en contrepoint, auprès de son collègue Edward Stricklen, tandis qu'il se chargeait de lui enseigner la composition libre. De l'aveu de Seeger, le « contrepoint dissonant fut d'abord une discipline purement scolaire – un lien entre les études préparatoires d'harmonie, de contrepoint, de canon et de fugue d'un cours habituel de composition, et la composition "libre" »

contrepoint⁴¹ ». Cowell rappelle que si l'on prend la fondamentale *do* produisant seize vibrations par seconde, la seconde harmonique *do* (octave) produira le double de vibrations, la troisième harmonique *sol* (quinte) le triple, la quatrième *do* (octave) le quadruple, la cinquième *mi* (tierce), le quintuple... On obtiendra donc les rapports suivants.

1	2	3	4	5
<i>do</i> (16 Hz)	<i>do</i> ($16 \times 2 = 32$ Hz)	<i>sol</i> ($16 \times 3 = 48$ Hz)	<i>do</i> ($16 \times 4 = 64$ Hz)	<i>mi</i> ($16 \times 5 = 80$ Hz)

Si l'on joue simultanément plusieurs notes de la série, on obtiendra des polyrythmes qui, selon leur position par rapport à la fondamentale, seront plus ou moins complexes. L'exemple ci-dessous est fondé sur les harmoniques 4, 6, 7, 8, 9 et 10 d'une fondamentale *do* :

Exemple 7. Henry Cowell, *New Musical Resources* [1930],
Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 61.

En terme de durée, la note fondamentale devient la référence, la durée « entière » ou ronde (*whole note*). Les expressions temporelles des autres harmoniques situées au-dessus seront des fractions de cette durée de base. Mais pour Cowell, la notation rythmique occidentale, qui reposait jusqu'alors sur une division binaire ou ternaire de la mesure, ne permet plus de rendre compte des possibilités de sa nouvelle approche du rythme. Il procède donc à un élargissement du système en divisant la mesure en tiers, cinquièmes, septièmes, neuvièmes, treizièmes ou quinzièmes de ronde. Chacun des nouveaux types de mesure contient ses propres subdivisions. Cowell envisage même, mais sans développer, d'augmenter les possibilités rythmiques en établissant toute une échelle de rythmes pointés et doublement pointés. Pour rendre compte de ce nouveau système, qui intègre une palette particulièrement riche de durées, il invente une nouvelle notation rythmique, qu'il utilisera cependant très peu, sans doute en raison de sa trop grande complexité. Il n'en demeure pas moins que « les implications de cette extension quasi infinie de la notation rythmique sont révolutionnaires. Les valeurs de note de Cowell contribuent à l'immense subtilité de la modulation métrique, aux contrastes de tempos, à l'articulation et aux imbrications de rythmes croisés⁴². »

Les polyrythmes extrêmement élaborés que génère à l'occasion cette nouvelle approche de la notation rythmique posent la question de leur réalisation musicale. Pour Cowell, beaucoup de rythmes croisés paraissent difficiles à jouer simplement en raison du manque de pratique des interprètes. Un entraînement quotidien devrait aisément permettre de venir à bout de tels obstacles. Cependant,

41. COWELL, *New Musical Resources*, p. 46.

42. GANN, « Subversive Prophet », p. 184.

Ferruccio Busoni et la musique du futur

Alain POIRIER

Ayant fait la connaissance de Busoni à travers les théories musicales si extraordinairement prophétiques exposées dans son livre, je fus surpris de découvrir que ses goûts musicaux et sa propre musique soient si orthodoxes¹.

Cette remarque d'Edgard Varèse résume à elle seule l'ambiguïté habituellement relevée au sujet de l'écart entre les idées que Busoni avance dans plusieurs écrits – principalement dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (1907) – et son œuvre de compositeur. Le vocabulaire employé par Varèse a d'ailleurs contribué à entretenir le malentendu en valorisant les idées de Busoni qu'il qualifie de « théories prophétiques » ou de « prédictions qui se sont avérées exactes », chez cet homme « qui incitait les autres à penser et à créer² ». Ainsi l'auteur de l'*Esquisse* sera-t-il tantôt critiqué (par Varèse ou par Arnold Schoenberg) pour la contradiction qui apparaît entre ses écrits au ton audacieux et sa musique qui reste ancrée dans une tradition, tantôt identifié comme un dangereux utopiste menaçant les fondements de cette même tradition – ce qui sera la position de Hans Pfitzner. Les mots de Varèse « penser et créer » définissent pourtant la démarche de Busoni, inscrivant son *Esquisse* en marge non seulement de son activité de compositeur, mais plus encore de l'ensemble de ses activités, au-delà de celle de pianiste à laquelle il est trop souvent réduit.

Il s'agit ici, dans un premier temps, d'examiner les arguments exposés par Busoni dans son *Esquisse* pour analyser les débats qu'il suscite et les retombées immédiates qu'il provoque en regard de sa production ; puis, dans un second temps, de mesurer la position de Busoni après la querelle avec Pfitzner (1917), dans *De l'essence de la musique* (1924), et l'impact produit sur la nouvelle génération des compositeurs qui ont côtoyé Busoni à Berlin.

L'Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale et ses conséquences

Il importe d'abord de définir la véritable nature du propos de Busoni qui, contrairement à ce que dit Varèse, est moins *théorique* qu'*esthétique*. De plus, les théories considérées comme prophétiques par Varèse ne concernent que la toute dernière partie de l'*Esquisse*, lorsque Busoni aborde la question des micro-intervalles et du dynamophone de Thaddeus Cahill, pour lequel il note prudemment que « seules une expérimentation longue et consciencieuse, une éducation suivie de l'oreille permettront à la génération future et à l'art musical de se familiariser avec cet instrument

1. Edgard VARÈSE, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise HIRBOUR, traduit de l'anglais par Christiane LÉAUD, collection « Musique, passé, présent », Paris : Christian Bourgois, 1983, p. 168 (« Busoni » [1966]).

2. Même référence, p. 168-169.

Arnold Schoenberg : méthode de composition

Emmanuel DUCREUX

Arnold Schoenberg (1874-1951) achève les *Quatre Lieder* op. 22 (*Vier Lieder*) en 1916, sept ans avant la publication des *Cinq Pièces pour piano* op. 23 (*Fünf Klavierstücke*), ensemble de courtes pages, dont la dernière, sous-titrée *Valse (Waltz)*, est souvent considérée comme la première œuvre dans laquelle Schoenberg met en œuvre ce qu'il appellera dès lors la *méthode de composition avec douze sons qui n'ont de parentés que celles de chaque son avec chaque autre*¹.

Schoenberg n'a publié aucun traité ou texte théorique d'importance sur le sujet, et s'est en définitive assez peu exprimé par écrit sur cette nouvelle méthode de composition. Il le fit toutefois en 1923, dans un court texte, « Dans la composition avec douze sons² » (« In der Komposition mit zwölf Tönen »), où il expose le principe fondamental de l'équivalence structurelle des dimensions horizontale et verticale, et surtout dans un important essai de 1941, « Composition avec douze sons » (« Composition with Twelve Tones »), complété en 1948, et publié plus tard dans le recueil d'articles intitulé *Style and Idea*³ (*Le Style et l'Idée*).

La méthode de composition avec douze sons est née d'une nécessité.

Au cours des cent dernières années, notre conception de l'harmonie s'est trouvée bouleversée par les progrès du chromatisme. L'idée d'un son fondamental donné, la tonique, régissant la construction des accords et leur succession, autrement dit l'idée de *tonalité*, se transforma d'abord en idée de « tonalité élargie ». Puis assez rapidement il apparut comme douteux qu'une même note pût continuer à demeurer le centre auquel toute harmonie et toute succession d'accords devaient obligatoirement se référer⁴.

Schoenberg développe longuement cette idée dans l'essai de 1941, exposant les étapes vers l'« émancipation de la dissonance », et les difficultés rencontrées alors dans la composition de nouvelles œuvres d'une certaine envergure :

C'est vers 1908 que j'ai écrit mes premières œuvres dans ce nouveau style et mes élèves Anton von Webern et Alban Berg me suivirent de peu. Dès le début, nos compositions s'avérèrent différentes de

1. « *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* ».

2. Ce texte important d'Arnold Schoenberg restera inédit jusqu'à la parution de sa traduction anglaise, sous le titre « Twelve-Tone Composition » dans le recueil édité par Leonard STEIN, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* [1950], traduction de Leo BLACK, London : Faber and Faber, 1975, p. 207-208. Pour une liste des textes de Schoenberg sur la méthode de composition avec douze sons, voir Arved ASHBY, « Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as "Ideal Type" », *Journal of the American Musicological Society*, LIV/3 (2001), p. 585-625.

3. Arnold SCHOENBERG, *Style and Idea*, p. 214-249 (« Composition with Twelve Tones », rédigé en 1941). Nous nous référerons dans la suite de ce texte à la traduction française établie par Christiane de Lisle.

4. Arnold SCHOENBERG, *Le Style et l'Idée* [1950], traduction de Christiane DE LISLE, Paris : Buchet-Chastel, 1977, p. 163 (« La composition avec douze sons I »).

Alban Berg et Anton Webern à travers leurs écrits

Georges STAROBINSKI

Contexte historique

Sources

À l'occasion du cinquantième anniversaire d'Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) écrivait en 1924 :

Cela fait exactement vingt ans que je suis devenu l'élève d'Arnold Schoenberg. Mais je ne parviens pas, en dépit de tous mes efforts, à saisir la différence entre jadis et maintenant. Ami et élève : je fus toujours l'un et l'autre. Et ce début... « Dans la jubilation : sans début ni fin » (*L'Échelle de Jacob [Die Jakobsleiter, 1917-1922]*)¹.

Ces lignes définissent parfaitement la relation de Webern, et aussi celle d'Alban Berg (1885-1935), à Schoenberg : le sentiment d'être des « élèves » ne les a jamais vraiment quittés, même à l'époque où s'était manifestée leur pleine maturité dans des œuvres entièrement originales. En témoignent leurs écrits, jalonnés de références constantes à leur maître. La composition, pour Schoenberg, s'apprenait d'abord par l'analyse des grands modèles. De cette école, Berg et Webern ont adopté des critères, une terminologie et une conception de l'histoire du langage musical à une époque où celui-ci subissait des transformations majeures. Bien entendu, ils ne tardèrent pas à devenir, pour leur maître, des interlocuteurs privilégiés. Ces années cruciales au cours desquelles Schoenberg abandonnait progressivement la tonalité furent marquées par un intense échange d'idées, qui ne devait jamais cesser par la suite. L'école de Vienne s'est définie par cette symbiose intellectuelle autant que par la filiation pédagogique qui en a lié les protagonistes.

Si Schoenberg a conservé un total ascendant sur les écrits de ses élèves, cela tient à l'importance de son activité de théoricien. Écrire sur la musique lui était aussi naturel, peut-être même aussi nécessaire, que de la composer. On peut voir dans son extraordinaire productivité l'une des raisons pour lesquelles Berg et Webern n'ont laissé que très peu d'écrits théoriques : ils étaient assurés, à cet égard, de pouvoir s'en remettre à leur maître, même dans les années où ils ont à leur tour exercé des activités pédagogiques. S'y ajoutait chez Webern une absence de prédisposition naturelle. On sait qu'il n'aimait pas écrire et l'évitait autant que possible. Sa thèse de musicologie (1909) n'est pas

1. Contribution d'Anton Webern au numéro spécial des *Musikblätter des Anbruch* (août-septembre 1924, p. 272), réalisé à l'occasion du cinquantième anniversaire de Schoenberg. Traduction française sous le titre « À Arnold Schoenberg pour son cinquantième anniversaire » dans ANTON WEBERN, *Le Chemin vers la nouvelle musique et Autres Écrits*, édité par Philippe ALBÈRA & Georges STAROBINSKI, traduit par Vincent BARRAS & Brenno BOCCADORO & André CARRUZZO & Georges STAROBINSKI, Genève : Contrechamps, 2008, p. 129.

Systeme et poetique chez Paul Hindemith

Giselher SCHUBERT¹

Dans les années 1920, Paul Hindemith (1895-1963) s'imposa en Allemagne comme le chef de file des compositeurs de sa génération. Il avait alors la réputation d'un musicien direct, sans fard et d'une accessibilité immédiate. C'est ce qui permit à l'influent critique berlinois Adolf Weissmann de résumer le compositeur en 1924 par cette formule : « Plus d'instinct que d'intellect² ». De même, en 1926, Alfred Einstein, qui fut probablement, avec Paul Bekker, le critique musical allemand le plus important de l'époque, caractérisa Hindemith en ces termes : « Il n'appartient pas à ces nombreux jeunes musiciens en Allemagne qui, après leurs études au conservatoire, se croient encore obligés de passer un doctorat à l'université et qui se débattent dans des "problèmes". Il est sans le moindre problème, il est musicien tout simplement, si l'on veut, un musicien qui produit de la musique comme un pommier des pommes, sans autre intention "idéologique"³. » Onze ans plus tard, Einstein n'en sera que plus surpris par la publication de la *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* (*Initiation à la composition musicale. Partie théorique*) de Hindemith, publication au sujet de laquelle il remarque : « Ce besoin de systématisme n'était pas facile à prévoir dans l'évolution de Hindemith, ou alors j'ai une mauvaise mémoire⁴. » Einstein, comme tant d'autres, s'est apparemment laissé abuser par la spontanéité et la fraîcheur de la musique de Hindemith, et l'a confondue avec une absence de « problème ». Or, le « problème » de Hindemith dans ces années-là était précisément de retirer à la musique postexpressionniste son côté « problématique ». Et Hindemith avait accompli ce processus, qui correspond historiquement au passage de l'expressionnisme à la nouvelle objectivité, de manière tout à fait consciente. Dans son introduction à la *Unterweisung im Tonsatz*, il reconnaît ouvertement : « Peut-être ai-je ressenti plus profondément que n'importe qui d'autre le passage d'une formation conservatrice à une nouvelle liberté. La nouveauté demandait à être expérimentée si l'on voulait réussir sa conquête. Que cette dernière n'ait été ni innocente ni sans danger est évident pour tous ceux qui y ont participé. La connaissance n'a pas non plus été acquise par un chemin rectiligne ni ne s'est faite sans perturbations⁵. » L'immédiateté d'impact de sa musique était le fruit d'un difficile labeur, visant à conquérir des processus compositionnels susceptibles de dissoudre dans l'œuvre achevée, précisément, ce labeur et toute la réflexion qui les accompagnait. « Le but doit être que le savoir-faire soit suffisant pour que l'artisanat ne dérange plus,

1. Texte traduit de l'allemand par Dorothea Baritsch.

2. Adolf WEISSMANN, « Paul Hindemith », *Die Musik*, 16 (1924), p. 587.

3. Alfred EINSTEIN, *Nationale und universale Musik* [1926], Stuttgart : Bärenreiter, Zürich : Pan, 1958, p. 135.

4. Alfred EINSTEIN, *Von Schütz bis Hindemith* [1937], Zürich : Pan, 1957, p. 147.

5. Paul HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, Mainz : Schott, 1937, p. 27.

Contre le tempérament égal : de Julián Carrillo à Harry Partch

Roman BROTBECK¹

Paradoxalement, le xx^e siècle, celui de tant d'innovations et de libérations dans l'histoire de la musique, se caractérise en même temps par un processus sans précédent de standardisation de tous les domaines de la musique. Pour chaque problème, on cherche une solution générale. Cette attitude débouche sur l'utopie d'un jeu idéal et typifié, qui sert à l'interprétation de tous les styles : il existe alors une voix idéale, un instrument idéal avec un jeu idéal, et bien sûr, un répertoire idéal qui correspond à ces idéaux, comme il existe une solution idéale pour le tempérament et l'intonation. Or, le propre des normes, pour autant qu'elles réussissent à s'imposer, est d'être extrêmement efficaces : il en est ainsi pour le tempérament égal à douze sons, aujourd'hui si répandu et internationalement dominant que l'on n'a plus guère conscience du fait qu'il ne s'était pas encore imposé au xix^e siècle, attendant, pour ce faire, l'industrialisation de la facture de pianos et d'accordéons. L'efficacité de cette industrialisation et son extension à presque tous les domaines de la vie ont entraîné, à quelques rares exceptions près, la domination internationale, au xx^e siècle, du système des demi-tons à tempérament égal qui, par le biais de l'électronique de divertissement, « colonise » même les ethnies musicales les mieux cachées.

Malgré ses nombreuses prises de distance critiques face à cette industrialisation, au titre d'une *musica riservata*, l'avant-garde du xx^e siècle a accepté le tempérament égal comme une évidence et, à travers le dodécaphonisme et le sérialisme, l'a intronisé comme un système progressiste, libéré de tous les résidus enharmoniques. À y regarder de plus près, nombre de rénovations ou de déformations du son, dans la musique d'après 1950, reposent donc sur des normes : certes, on peut faire sonner un hautbois comme un engin industriel, ou préparer un piano à queue avec des bouteilles et des chaînes, mais on s'en tient à l'instrument normalisé et accordé la plupart du temps selon le tempérament égal. Ainsi, il est rétrospectivement étonnant de voir à quel point les remises en question radicales et les déformations des techniques de jeu habituelles ont peu affecté les instruments. À l'aube du xxi^e siècle, ces instruments sont toujours accordés et sonnent toujours comme après la Première Guerre mondiale. Observé du point de vue de la facture instrumentale et du tempérament, le xx^e siècle est bien le plus conservateur de l'histoire de la musique artistique occidentale. Presque toutes les innovations dans ces deux domaines ont été déléguées aux nouveaux instruments, tels que les synthétiseurs et plus tard les ordinateurs. Et même là, dans le domaine du *physical modeling* et des plus récentes conquêtes en matière de synthèse du son, les anciennes normes des instruments traditionnels, bien que reconstruits d'une nouvelle manière et conservés en un corps électronique, se maintiennent sans même être interrogées. Il est vrai qu'il existe dans

1. Texte traduit de l'allemand par Dorothea Baritsch.

Continuum sonore et espaces périodiques. L'ultrachromatisme d'Ivan Wyschnegradsky

Pascale CRITON

Ivan Wyschnegradsky¹ entreprend, dans le contexte de la musique atonale des années 1910-1920, un renouvellement fondamental de l'espace harmonique. Dès 1918, Wyschnegradsky développe une conception syncrétique du phénomène sonore et stipule l'idée générale de divisibilité et de structuration numérique des rapports sonores, opérant aussi bien au niveau de la divisibilité des paramètres (hauteurs, durées, dynamiques) qu'au niveau d'une conception harmonique, de l'organisation polyphonique et de la facture instrumentale. L'ultrachromatisme ainsi défini repose sur un plan abstrait (pansonorité ou *continuum sonore absolu*) et sur un champ d'individuation (multiplicité de continuums ou espaces cycliques), qui tissent l'espace de relations. La théorie et la technique ultrachromatiques sont exposées dans *La Loi de la pansonorité*², œuvre à la fois utopique et visionnaire. La particularité et le mérite du caractère prospectif et projectif de cette pensée, formulée avant-guerre, sont d'avoir mis en valeur l'enjeu et les arguments d'une révolution harmonique, avant l'électronique et la synthèse du son.

Ancré dans l'univers harmonique d'Alexandre Scriabine, Wyschnegradsky retient le passage d'une conception successive de l'échelle sonore à une conception simultanée d'échelles-harmonies, qui s'ouvre sur l'idée de « milieu sonore » dans lequel les sons coexistent sans exclusive ni hiérarchie.

1. Ivan Alexandrovitch Wyschnegradsky naît à Saint-Petersbourg, le 4 mai 1893, et meurt à Paris, le 29 septembre 1979. Son père l'initie à la musique, puis il fait ses études d'harmonie, d'orchestration et de composition (1911-1915) avec Nicolas Sokolov, un élève de Nikolai Rimski-Korsakov. Il étudie le piano et s'intéresse particulièrement à Alexandre Scriabine. Dès 1919, Wyschnegradsky accorde deux pianos à distance de quart de ton et introduit l'emploi des micro-intervalles dans ses œuvres. En 1920, il se fixe à Paris, afin de faire construire un piano en quarts de ton, et exploite pleinement sa technique dans des partitions telles que *Cosmos* (1939-1940) op. 28, *Études sur les densités et les volumes* (1956) op. 39a ou *Étude sur les mouvements rotatoires* (1961) op. 45a. Il édite un *Manuel d'harmonie à quarts de ton* (1932 ; nouvelle édition Paris : Eschig, 1980) et publie régulièrement des articles, réédités dans Ivan WYSCHNEGRADSKY, *Libération du son. Écrits 1916-1919*, textes réunis, présentés et annotés par Pascale CRITON, traduction du russe par Michèle KAHN, établissement des textes en russe par Elena POLDIAEVA, collection « Symétrie Recherche. 20-21 », Lyon : Symétrie, 2013. Un numéro spécial de *La Revue musicale* lui est consacré en 1972 (n° 290-291), et l'ensemble de sa pensée théorique est exposé dans *La Loi de la pansonorité* (terminé en 1953).

2. Ivan WYSCHNEGRADSKY, *La Loi de la pansonorité* (terminé en 1953), préface de Pascale CRITON, texte établi et annoté par Franck JĘDRZEJEWSKI avec la collaboration de Pascale CRITON, postface de Franck JĘDRZEJEWSKI, Genève – Mésigny : Contrechamps, 1996.

Des sons au lieu de notes : Edgard Varèse

Helga DE LA MOTTE-HABER¹

Prologue

La création de *Déserts* d'Edgard Varèse, pour vents, piano, percussions et trois interpolations sur bande magnétique, eut lieu le 2 décembre 1954 au théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Hermann Scherchen. L'événement marqua le retour de Varèse à Paris après vingt et un ans d'absence – ses réactions spontanées se firent en anglais, langue dans laquelle il signa aussi des autographes. En septembre 1954, il était arrivé à Paris avec le matériau de base de l'œuvre. Au début de l'année, et malgré de grandes difficultés, André Malraux était intervenu pour que Varèse accepte l'invitation de Pierre Schaeffer au Club d'essai. C'est là qu'avec l'aide de Pierre Henry, il fabriqua la première version des interpolations. Retravaillées à trois reprises, elles connurent leur quatrième et dernière version en 1961.

La création suscita un scandale qui dépassa celui auquel Varèse avait assisté en 1913, lors de la première du *Sacre du printemps* de Stravinski. À Paris, on croyait qu'une révolution avait éclaté. Pour couvrir le vacarme dans la salle, Pierre Henry poussa les haut-parleurs au maximum, comme il le refit à plusieurs reprises par la suite. Le chef d'orchestre Hermann Scherchen ne fut plus invité à Paris pendant les quatre années suivantes. Pourtant, l'œuvre fut rejouée le même mois, sous la direction de Bruno Maderna, à Hambourg et à Stockholm, sans que l'on rapporte pareil tumulte. Il est possible que la programmation établie par Scherchen soit en partie responsable du scandale, car *Déserts* était suivi par la *Symphonie* « pathétique » de Tchaïkovski, alors qu'à Hambourg figuraient au même concert les *Kontra-Punkte* de Stockhausen, qui s'occupa par ailleurs des interpolations pour *Déserts*. Peut-être l'esclandre parisien était-il aussi dû au fait que ce concert était le premier à être retransmis en stéréophonie par la radio, ce qui, d'avance, avait provoqué beaucoup de remous et une attente tendue. L'écho dans la presse ne fut pas aussi négatif. Varèse fut considéré comme un étonnant précurseur de la musique concrète démontrant que l'audace et l'innovation ne sont pas toujours l'apanage de la jeunesse.

Malgré leur totale autonomie, les interpolations s'enchaînent aux quatre parties instrumentales selon un principe antiphonique. Varèse a attiré l'attention sur cette structure dialogique entre l'humain et la nature, le « désert nu, impersonnel, inflexible ». Bien que *Déserts* soit la première tentative de Varèse de réaliser une œuvre avec une partie électronique, on trouve aussi dans les parties instrumentales la concrétisation de conceptions nouvelles du son auxquelles les catégories traditionnelles de l'analyse ne permettent pas de rendre justice.

1. Texte traduit de l'allemand par Dorothea Baritsch.

Entre pratique et théorie

Leoš Janáček, une pensée harmonique et rythmique

Michael BECKERMAN¹

Introduction

Leoš Janáček (1854-1928) n'est considéré comme l'un des compositeurs les plus fascinants de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle que depuis quelques décennies. Ses écrits théoriques, l'une des contributions importantes dans ce domaine, sont moins connus que son œuvre musicale. Janáček commence à publier des articles dans différentes revues dès les années 1870 et se passionnera, tout au long de sa vie, pour nombre de sujets théoriques. Malgré l'édition récente de deux volumes d'écrits théoriques dans l'Editio Janáček, rares sont les textes disponibles en traduction². Dans ces volumes, Janáček apparaît simultanément comme un homme de son temps, désireux d'étayer ses recherches par les derniers travaux scientifiques de Hermann von Helmholtz et Wilhelm Wundt, et comme un penseur d'une grande originalité, aux nombreux domaines de réflexion : il se penche sur le langage quotidien, où il recherche l'essence de l'être humain ; il étudie la musique folklorique et élabore des théories rythmiques sophistiquées ; il pense l'harmonie comme une synthèse entre physiologie et tensions esthétiques.

Chez Janáček, le mot « théorie » peut s'appliquer à des types d'écrits très variés, qu'il s'agisse d'un traité ou d'un feuilleton publié dans un journal, de formulations à caractère ethnographique ou de pensées purement spéculatives. Les orientations de ses travaux découlent sans doute du fait qu'il a lui-même enseigné pendant la majeure partie de sa vie. Or, son enseignement reflète la plupart des qualités de son tempérament : Janáček était appliqué, brillant, capricieux, charismatique, elliptique, rhapsodique, attentionné, insupportable et toujours passionné. Que ces qualités traversent aussi ses œuvres théoriques n'est donc guère surprenant. Celles-ci, écrites sur plus de quarante ans, se montrent tour à tour contradictoires, stimulantes, frustrantes et visionnaires par leurs implications, visent à trouver de nouveaux moyens pour expliquer des phénomènes à l'aide de la science moderne, du bon sens, de la pratique ethnographique et d'approches plus spéculatives, et mettent sans cesse le lecteur au défi – au point sans doute d'avoir indisposé ses étudiants. En somme, il est parfois peu aisé de déterminer ce qui, dans les écrits de Janáček, relève strictement de la théorie

1. Traduction de l'anglais par Gilles Rico.

2. LEOŠ JANÁČEK, *Teoretické dílo (1877-1927)*. Články, studie, přednášky, koncepty, skici, svědectví [Œuvres théoriques (1877-1927). Articles, études, cours, concepts, fragments, témoignages], édition d'Eva DRLÍKOVÁ & Leoš FALTUS & Svatava PŘIBÁŇOVÁ & Jiří ZAHŘÁDKA, 2 volumes, Brno : Editio Janáček, 2007. Cette édition comprend de courts résumés de passages en anglais et en allemand, aux traductions parfois problématiques. Voir vol. I, p. xxxix-lvii.

Formalisations du langage bartókien

Alain MABIT

Au musicologue belge Denijs Dille qui lui demandait en 1937 son avis sur les explications avancées par Edwin von der Nüll quant à l'harmonie de ses œuvres pour piano, Béla Bartók (1881-1945) répondait :

Malgré le fait que j'aie conduit mes recherches harmoniques d'une façon raisonnable et raisonnée, il y entre une plus grande partie d'intuition qu'on ne se figure. Je me sens forcé de déclarer que toute ma musique [...] est une question d'instinct et de sentiment ; qu'on ne me demande pas pourquoi j'écris ceci ou cela, de telle façon plutôt que de telle autre : je n'ai aucune explication : je le sens ainsi, ainsi je l'ai noté ; que la musique vous le dise, elle est assez claire pour cela et assez forte pour se défendre elle-même¹.

Ses écrits fournissent toutefois nombre d'indications extrêmement précieuses sur les influences qui ont conditionné la formation de son style, au premier rang desquelles son activité de collecte ethnomusicologique des patrimoines populaires d'Europe centrale, mais aussi, dans une moindre mesure, d'Asie mineure et d'Afrique du Nord. En témoignent, parmi d'autres, les citations suivantes :

L'étude de cette musique paysanne fut pour moi d'une importance décisive, car elle m'a indiqué comment je pouvais m'émanciper complètement de l'hégémonie du système majeur-mineur qui avait prévalu jusqu'alors. En effet, la part la plus importante et justement la plus précieuse de ce trésor mélodique accumulé au moyen de collectes est régie par les anciens modes ecclésiastiques, c'est-à-dire par les modes grecs, voire par certains modes encore plus primitifs (pentatoniques) ; par ailleurs, dans l'exécution, elle présente des constructions rythmiques et des changements de mesure des plus variés et des plus libres, tant dans le *rubato* que dans le *tempo giusto*. Il s'est avéré que les vieilles échelles, tombées en désuétude dans notre musique savante, n'avaient rien perdu de leur vitalité. Leur utilisation ouvrit même la possibilité de nouvelles combinaisons harmoniques. Pareil traitement de l'échelle diatonique a permis de secouer le joug d'une gamme majeure-mineure figée ; et, comme conséquence ultime, elle nous a permis de disposer tout à fait librement de chacun des douze sons de notre système chromatique².

Dans la plupart de ces modes musicaux, la quinte n'a pas l'importance dominante qu'elle a dans les gammes majeures et mineures. Ce fait a eu une grande influence sur nos méthodes d'harmonisation. [...]

La septième mineure de la gamme – surtout dans les mélodies pentatoniques – est de caractère consonant. C'est sous l'effet de ce phénomène que, dès 1905, j'ai terminé l'une de mes œuvres en *fa* # mineur par l'accord : *fa* # *la* *do* # *mi*. Dans ce finale, la septième joue le rôle de consonante³.

1. Cité dans Bence SZABOLCSI, « La vie de Béla Bartók », *Bartók, sa vie et son œuvre* [1956], sous la direction de Bence SZABOLCSI, Paris : Boosey and Hawkes, 1968, p. 47. Voir aussi Edwin VON DER NÜLL, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle : Mitteldeutsche Verlags – Aktien Gesellschaft, 1930.
2. Béla BARTÓK, *Écrits*, édités par Philippe ALBÈRA & Peter SZENDY, traduits et annotés par Peter SZENDY, Genève : Contrechamps, 2006, p. 26 (« Autobiographies » [1921]).
3. Béla BARTÓK, « Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise » [1928]. Cité dans SZABOLCSI (dir.), *Bartók, sa vie et son œuvre*, p. 149.

Igor Stravinski : la théorie au creuset de l'œuvre

François DE MÉDICIS¹

Si, dans leurs écrits, les musiciens du xx^e siècle consacrent une place privilégiée aux considérations théoriques, surtout par comparaison avec leurs devanciers, et s'ils y livrent souvent des aperçus révélateurs sur la structure de leurs œuvres, les textes d'Igor Stravinski (1882-1971) ne permettent pas de déchiffrer aussi aisément la théorie qui sous-tend ses propres créations. Mais le compositeur s'est abondamment exprimé sur son art, et on aurait mauvaise grâce à se priver de l'intérêt qu'offre l'analyse attentive du lien entre ses textes et sa musique, ne serait-ce qu'en égard à l'influence de son œuvre sur son siècle, et à la valeur heuristique de toute piste susceptible d'aider le chercheur à approfondir le secret d'une invention aussi puissante. À l'heure actuelle, le corpus des écrits publiés de Stravinski comprend neuf livres² – auxquels il convient d'ajouter six volumes de correspondance et de nombreux articles parus dans divers périodiques au long de sa carrière (qu'il s'agisse de textes qu'il a signés ou d'entretiens qu'il a accordés³). La liste chronologique des livres auxquels il a collaboré comprend les titres suivants :

- Igor STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie* [1935-1936], Paris : Denoël, 1962 ; nouvelle édition *Chroniques de ma vie, essai*, suivi d'une discographie critique par Jacques LORY, Paris : Denoël, 2000.

-
1. L'introduction du présent article a été rédigée en collaboration avec Valérie Dufour, à qui nous exprimons notre vive gratitude. Nous remercions également Christoph Neidhöfer pour les informations utiles et les avis éclairés qu'il nous a prodigués lors de nos conversations sur cet article.
 2. Huit, si l'on considère que *Themes and Conclusions* est essentiellement la combinaison de *Themes and Episodes* et de *Retrospectives and Conclusions*.
 3. Une grande partie des articles de Stravinski de la période 1921-1940 ont été rassemblés en annexe dans Eric Walter WHITE, *Stravinsky: The Composer and His Work*, London : Faber and Faber, 1966 ; 2^e édition London – Boston : Faber, 1979 ; *Stravinsky : le compositeur et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dennis COLLINS, collection « Harmoniques. Les goûts réunis », Paris : Flammarion, 1983. Les textes apparaissent ici pour la plupart dans leur langue originale. Quelques entretiens du compositeur avec des journalistes de la presse écrite ont été choisis et édités dans *Stravinsky, études et témoignages réunis* par François LESURE, collection Musiques et musiciens, Paris : Lattès, 1982. Ni White, ni Lesure n'ont apporté de notes critiques à l'édition de ces écrits et témoignages. À ce jour, la première et la seule édition critique des articles et des entretiens d'Igor Stravinski se trouve dans *I. Stravinskij : publicist i sobesednik* [I. Stravinski : journaliste et interlocuteur], édition de Viktor VARUNTZ, Moscou : Kompositor, 1988. Dans ce recueil, l'éditeur a rassemblé et annoté les textes signés par Stravinski – tous en traduction russe. Quant à la correspondance du compositeur, deux sources majeures y donnent accès : l'édition de lettres choisies par Robert Craft (*Stravinsky: Selected Correspondence*, édition de Robert CRAFT, 3 volumes, London : Faber, 1982-1985) et l'édition intégrale des lettres de Stravinski avec ses correspondants russes jusqu'en 1939 (*I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii* [I. F. Stravinski. Lettres avec les correspondants russes. Matériel pour une biographie], édition de Viktor VARUNTZ, 3 volumes, Moscou : Kompositor, 1998-2003). Pour d'autres références à la correspondance, voir Stephen WALSH, « Stravinsky », *New Grove*, 2001.

Songs et musiques gestuelles. Bertolt Brecht – Hanns Eisler & Paul Dessau

Laurent FENEYROU

Le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation, ou d'étrangeté, l'« effet-V », naît chez Brecht de la séparation des éléments. Chant, geste et techniques théâtrales et musicales dévoilent les arcanes de l'illusion scénique. Si la distanciation était inscrite dans les manifestes des avant-gardes futuristes, Brecht lui donna tout son sens :

Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité¹.

Il produisit ainsi une critique, sociale et théâtrale, des consciences aliénées dans l'idéologie spontanée et des conditions de leur existence. La relation immédiate, ce que Maurice Blanchot nommait la « contiguïté abjecte », heurtait Brecht, soucieux d'éloignement, d'écart, de déplacement entre l'ensemble des éléments du théâtre. Cette distance, scénique, porta sur les modes de jeu, les réformes techniques concernant le décor, la visibilité des sources de lumière, les objets, les costumes, les affiches, les légendes, les panneaux et les *songs*, mais devait aussi affecter la réception par le spectateur. Comme l'écrivit Walter Benjamin dans un essai fameux sur le théâtre épique, « les *songs*, les légendes, les conventions gestuelles distinguent chaque situation des autres. Les intervalles qui en résultent ne favorisent pas l'illusion du public. Ils paralysent sa volonté de s'identifier². » À l'image du changement de costume ou de lumières, qui signifie toujours une mutation de l'être, la fin de l'identification, où le conflit tragique équivalait aux tourments de la conscience, place le public dans une position critique l'incitant à prendre parti.

Le théâtre brechtien et sa dramaturgie non aristotélicienne mirent fin à la fonction de la catharsis grecque qui, comme effet de la *mimesis* ou de la *Darstellung*, de l'imitation ou de la représentation, purgeait plus qu'elle ne purifiait les deux passions du politique et de sa destruction, la pitié et la terreur, par l'identification précisément. Le détachement entre l'auteur et la fable, entre le jeu et l'événement, entre la salle et la scène, entre l'acteur et le personnage, entre le son et la réplique, mène à une condamnation du théâtre « culinaire », socialement nuisible, celui de la magie, du vertige, de l'hypnose, de la fascination, de la mystification d'une intériorité illusoire ou

1. Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris : Arche, 1972, p. 294 (« Sur le théâtre expérimental », rédigé en 1939-1940).

2. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice DE GANDILLAC & Rainer ROCHLITZ & Pierre RUSCH, t. III, collection « Folio. Essais », Paris : Gallimard, 2000, p. 326 (« Qu'est-ce que le théâtre épique ? » [1939]).

Musique utilitaire et art expérimental : l'exemple de L'Opéra de quat'sous

Joachim LUCCHESI¹

En Allemagne, les débats musicaux des années 1920 sont essentiellement marqués par l'apparition de nouvelles notions : « musique utilitaire », « nouvelle objectivité », « musique fonctionnelle » ou « musique politique », objets de confrontations parfois véhémentes. Suite à l'évolution des paradigmes culturels après la Première Guerre mondiale et avec l'avènement de la république de Weimar, ces notions dépassent le cadre restreint des disputes musicologiques pour toucher un public plus large : elles deviennent des expressions à la mode. Une génération de compositeurs nés au début du siècle se fait connaître au cours des années 1920-1930, et se caractérise par sa recherche d'une rupture esthétique radicale avec les conventions établies. Ces compositeurs tentent d'atteindre, au-delà des auditeurs traditionnels, un autre public et d'autres champs d'action pour l'art. Ils se prononcent ouvertement pour un jeune médium de masse, la radio. Refusant de se plier aux canons esthétiques de la musique romantique, ils exigent une langue musicale renouvelée, à la hauteur de l'époque.

L'ébranlement du continent européen avec la Première Guerre mondiale et un changement structurel de la société, dû aux importantes mutations technologiques, entraînent l'effondrement du « monde d'hier » – le xix^e siècle décrit par Stefan Zweig dans son autobiographie *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*. La musique, avec son scintillement symphonique et sa conception romantique et idéaliste, traverse aussi une crise, dès le début du xx^e siècle. Les expériences toutes nouvelles de la guerre mondiale et le gigantisme de la mort de masse, technologiquement perfectionnée, portent cette époque à son terme. Le désenchantement radical de 1918 crée une attitude sceptique, critique et exempte de tout *pathos*, qui se reflète également dans la musique nouvelle. S'y ajoute ce que la presse nomme souvent la « crise de la salle de concert ». Les causes de cette crise sont multiples : la décomposition sociologique de l'auditoire aristocratique et, en partie, de l'auditoire bourgeois, à la suite de la Première Guerre mondiale, ainsi que la conscience que les jeunes compositeurs contemporains ont de ne plus parvenir à atteindre les auditeurs. Tout ceci suscite d'intenses débats sur les issues à trouver.

Ces évolutions font apparaître de nouvelles postures compositionnelles qui se manifestent chez Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Butting, Paul Dessau, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel, Ernst Křenek, Edmund Meisel ou Erwin Schulhoff. Leur point commun, au-delà de notables différences de styles et de positions éthiques et artistiques, c'est leur relation à la notion de « musique utilitaire » (*Gebrauchsmusik*).

1. Texte traduit de l'allemand par Dorothea Baritsch.

Raisonner l'orchestration ? Introduction au Traité de Charles Kœchlin

Michel DUCHESNEAU¹

Si les révolutions syntaxiques ont dominé le discours sur la musique tout au long du xx^e siècle, il semble au premier abord que les questions d'instrumentation et d'orchestration, pourtant au cœur des préoccupations, n'aient pas suscité autant d'intérêt. Cette contradiction tient au fait que l'orchestration n'a pas fait véritablement l'objet de théorisations conséquentes par les compositeurs les plus en vue. C'est plutôt dans la sphère individuelle de la pratique du créateur que se sont déployées et pensées ces techniques, distinguant une œuvre de celle d'un autre, en une expérience personnelle dont l'essence est difficilement réductible à une série d'énoncés théoriques. Ainsi, l'orchestration aurait été davantage une question de savoir-faire que de savoir.

Néanmoins, Charles Kœchlin (1867-1950) s'attelle, au milieu du xx^e siècle, à la tâche herculéenne de rédiger un *Traité de l'orchestration* actualisant les travaux d'Hector Berlioz, de François-Auguste Gevaert et de Nikolaï Rimski-Korsakov, et cherchant à les dépasser en ce qui a trait autant à l'instrumentation qu'à l'orchestration. Certes, Kœchlin a des prédécesseurs dans l'écriture d'un manuel destiné aux élèves compositeurs : Ernest Guiraud édite en 1892 un *Traité pratique d'instrumentation*², qui sera revu par Henri Busser en 1933 ; Charles-Marie Widor publie en 1904 une *Technique de l'orchestre moderne*³ qui, comme son sous-titre le précise, n'est qu'une mise à jour du célèbre *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* d'Hector Berlioz datant de 1843⁴ ; en 1909, Ernest Closson publie la traduction de l'édition augmentée du traité de Berlioz, réalisée par Richard Strauss⁵ ; enfin, en 1948, Alfredo Casella et Virgilio Mortari éditent *La Tecnica dell'orchestra contemporanea*⁶ (*La Technique de l'orchestre contemporain*). Ces différents ouvrages ne sont pas de véritables

1. L'auteur et les éditeurs remercient Frédéric Chiasson de sa collaboration à cette étude.

2. Ernest GUIRAUD, *Traité pratique d'instrumentation*, Paris : Durand et Schoenewerk, 1892.

3. Charles-Marie WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*, Paris : Lemoine, 1904 ; nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Lemoine, 1925.

4. Ce traité est d'abord publié sous forme de seize articles par la *Revue et Gazette musicale de Paris* en 1841 et 1842, sous le titre « De l'instrumentation ». Le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* paraît en 1843 et sera réédité en 1855, avec un chapitre supplémentaire consacré aux instruments nouveaux. Voir Joël-Marie FAUQUET, « Introduction », *De l'instrumentation* d'Hector BERLIOZ, édition présentée et annotée par Joël-Marie FAUQUET, collection « Les inattendus. Musique », [Bègles] : Castor astral, 1994, p. 9-16.

5. Richard STRAUSS, *Le Traité d'orchestration d'Hector Berlioz*, commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par ERNEST CLOSSON, Leipzig : Peters, 1909.

6. Alfredo CASELLA & Virgilio MORTARI, *La Tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano : Ricordi, 1948 ; *La Technique de l'orchestre contemporain*, traduit de l'italien par Pierre PETIT, Paris : Ricordi, 1958. L'ouvrage avait été édité, après la mort de Casella en 1947, par Mortari.

Technique du langage musical d'Olivier Messiaen

Gareth HEALEY¹

Le langage musical d'Olivier Messiaen, réalisation unique et remarquable, s'est concrétisé à partir d'une grande variété d'influences assimilées dans sa jeunesse et au cours de ses études au Conservatoire de Paris, sous la forme d'un code pratique ou d'une « Technique ». Messiaen a senti qu'il devait les rassembler et les publier vers l'âge de 35 ans, mais ses recherches se sont poursuivies tout au long de sa trajectoire de compositeur. En 1939, Messiaen publiait déjà ses *Vingt Leçons d'harmonie*², qui ne sont que des exercices arides fondés sur l'imitation stylistique de toute une gamme de maîtres. Ses théories sont exposées dans son traité *Technique de mon langage musical*³ (1944), où il dresse le catalogue de nombreux éléments qui allaient devenir des composantes fondamentales de sa pensée compositionnelle. Cependant, à cette époque, la carrière de Messiaen était encore relativement peu avancée. Ce traité n'expose donc qu'une infime partie de la boîte à outils et des techniques du compositeur. Celui-ci a passé de nombreuses années à préparer un nouveau traité et le résultat – les sept tomes de son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*⁴ – est une réalisation monumentale, inégalée dans la théorie musicale du xx^e siècle. Ce traité comporte des analyses indispensables de neuf de ses propres œuvres – *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944), *Harawi* (1945), *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), *Quatre Études de rythme* (1949-1950), *Messe de la Pentecôte* (1950), *Livre d'orgue* (1951), *Chronochromie* (1959-1960) et *Sept Haïkai* (1962) –, une étude révolutionnaire du *Sacre du printemps* (1911-1913) d'Igor Stravinski, des commentaires descriptifs sur la musique de Claude Debussy et d'innombrables remarques sur d'autres compositeurs (d'Adam de La Halle à Karlheinz Stockhausen) et sur des concepts musicaux (depuis les rythmes grecs et hindous jusqu'aux rythmes « irrationnels »). Un tel traité, plus difficile à manier que *Technique de mon langage musical*, a mis plus longtemps à imprégner la littérature théorique musicale, voire la littérature consacrée à Messiaen lui-même. En conséquence, le présent article met l'accent sur cette riche source d'information, récemment publiée.

Les écrits de Messiaen témoignent de sa lecture des traités compositionnels et théoriques français (essentiellement ceux du début du xx^e siècle), et la formulation de ses propres techniques musicales a été en partie influencée par différentes théories établies, notamment celles du système pédagogique français, auquel il a participé comme étudiant, puis comme pédagogue. Sa profonde

1. Texte traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris.

2. OLIVIER MESSIAEN, *Vingt Leçons d'harmonie : dans le style de quelques auteurs importants de « l'histoire harmonique » de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel*, Paris : Alphonse Leduc, 1939.

3. OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, collection Bibliothèque Leduc, Paris : Alphonse Leduc, 1944.

4. OLIVIER MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 7 tomes, Paris : Alphonse Leduc, 1994-2002.

L'avant-garde musicale japonaise dans les années 1950 et 1960. Autour de Tōru Takemitsu

Wataru MIYAKAWA

Dans un entretien avec Jonathan Cott, Karlheinz Stockhausen définit la culture japonaise au moyen de deux termes : l'imitation et plus encore la transformation¹. Cette dialectique entre imitation et transformation est au cœur de l'histoire sociale, politique et culturelle du Japon.

Les contacts avec la Chine, premier modèle du Japon, se nouent dès la seconde moitié de la période Yayoi, qui s'étend du IV^e siècle avant Jésus-Christ au III^e siècle après Jésus-Christ. Les chefs de plusieurs pays de l'archipel envoient à cette époque un grand nombre de missionnaires en Chine qui, à leur retour, introduisent la culture chinoise au Japon. De nos jours, les traces de cette culture y sont encore visibles. L'écriture japonaise en témoigne : les caractères *katakana* et *hiragana* sont des idéogrammes chinois transformés et simplifiés. On trouve aussi d'autres traces de la culture chinoise dans le *gagaku*, musique de cour japonaise, originaire de Chine.

Le second modèle du Japon est l'Occident, surtout depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. À la menace du colonialisme occidental, l'État japonais répond alors par une politique d'occidentalisation dans tous les domaines. Sous la direction de pédagogues occidentaux, comme Franz Eckert (1852-1916) ou Luther Whiting Mason (1818-1896), et en raison du nombre croissant de musiciens japonais qui étudient en Occident², la musique occidentale connaît une diffusion rapide. Cette ouverture ne signifie cependant pas un rejet des traditions japonaises. Shuji Izawa (1851-1917), pédagogue éminent de la fin du XIX^e siècle, envisage trois directions : la première vise à écarter la musique japonaise et à lui substituer la musique occidentale qui « atteint presque à la perfection » ; la deuxième, au contraire, rejette l'introduction de la musique occidentale, considérant que toute musique est semblable à une langue et qu'il serait donc aberrant d'utiliser un idiome musical étranger ; la troisième, enfin, « concilie les musiques de l'Orient et de l'Occident » et cherche « ce qui correspond le mieux à notre pays³ ». C'est cette dernière orientation que suit Izawa et qui constitue le geste inaugural d'une réflexion que poursuivront nombre de compositeurs japonais de

1. Voir Karlheinz STOCKHAUSEN, *Conversations With the Composer*, édition de Jonathan COTT, London : Robson, 1974 ; Karlheinz Stockhausen, *entretiens avec Jonathan Cott*, traduction de l'anglais et présentation de Jacques DRILLON, collection Musiques et musiciens, Paris : Lattès, 1988, p. 34-36.

2. « Les premières études musicales de Japonais en Occident datent de 1882, au Conservatoire de Paris, avec l'apprentissage du hautbois et de la clarinette. » (Kazushi ISHIDA, *Modanizumu hensōkyoku* [Variations sur le modernisme], Tōkyō : Sakuhokusha, 2005, p. 42).

3. Même référence, p. 47.

De l'art radiophonique au paysage sonore

Martin KALTENECKER

Délimitations et généalogie

Partons d'une définition moderne, proposée par Rudolf Frisius :

L'art radiophonique et l'art acoustique se distinguent de la musique au sens étroit d'un côté par une potentielle équivalence des domaines d'expérience que sont la voix (sinon la langue), le bruit et la musique (au sens étroit), de l'autre par un lien constitutif avec les conditions de la reproduction et de la diffusion technique¹.

Aux débuts de la radio, cette *potentielle équivalence* est ce qui frappe les commentateurs. Tout, ici, devient musique : un simple reportage peut être reçu comme un produit « esthétique » ; la parole d'un commentateur qu'on ne voit pas acquiert une intensité nouvelle ; la rumeur du monde captée par le poste est déjà en soi une symphonie. Une émission dans laquelle le réalisateur Friedrich Bischoff enchaînait simplement des chansons, du jazz ou de la musique savante (Paul Hindemith et Kurt Weill), diffusée le 8 janvier 1929 sur Radio-Berlin, apparut ainsi à un critique comme « une expression artistique typique de notre époque », « un tout, une œuvre acoustique d'un genre nouveau, structurée rythmiquement, puisqu'elle contient les contrastes de notre époque, ses rêves et ses accomplissements, ses déceptions et ses contradictions grotesques. Avec cette suite sonore [Hörfolge], on a sans aucun doute atteint un point culminant parmi les œuvres créées pour la radio². »

Or, cette nouvelle présence fascinante en soi des éléments retransmis soulève très vite la question d'une élaboration et d'une mise en forme : faut-il en rester à cet envahissement poétique nouveau ou au contraire intervenir, refuser le direct au profit d'une *écriture* radiophonique ? Cette écriture peut elle-même être considérée comme impliquée par le simple fait de disposer des micros de telle ou telle façon. En effet, choisir l'emplacement d'un microphone constitue *déjà* un acte de transposition et le degré minimum d'un montage. Un exemple souvent cité est l'effet obtenu par le reporter qui couvrait l'enterrement du roi des Belges Albert I^{er} en 1934 et qui eut l'idée de rapprocher son micro des sabots du cheval, obtenant un effet de « zoom » saisissant³. On peut aussi considérer

-
1. Rudolf FRISIUS, « Rundfunk und Fernsehen. V : Radiokunst », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, édition de Ludwig FINSCHER, vol. VIII : *Sachteil*, Kassel–Stuttgart–Weimar : Bärenreiter–Metzler, 1998.
 2. Cité dans Hermann NABER, *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955-2005*, Baden-Baden : Nomos, 2005, p. 20 (« Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette »).
 3. Jean TARDIEU, *Grandeurs et Faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, avec la collaboration de Chérif KHAZNADAR, Paris : UNESCO, 1969, p. 110.

Collectifs

Dadaïsme, surréalisme, futurisme... et Fluxus

Olivier LUSSAC

Proposer une théorie compositionnelle du futurisme à Fluxus est sans doute inédit. Il s'agit non seulement de nous situer à la frontière de la composition et de l'interprétation, et de penser à « la rencontre fortuite et artificiellement provoquée de deux ou plusieurs réalités dans leur essence sur une surface évidemment appropriée – et l'étincelle de poésie qui jaillit du rapprochement de ces deux réalités¹ » (ce à quoi la musicologie se livre rarement), mais aussi d'établir une filiation entre différents événements artistiques depuis le début du xx^e siècle, incluant notamment des pratiques musicales, visuelles et poétiques. L'exemple 1 (voir page suivante) en présente une vue synoptique des principaux courants, dont le présent article ne traitera que partiellement.

Dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963), Pierre Boulez critiqua violemment les musiques qui ne reposaient pas, selon lui, sur un principe combinatoire, mais sur une fantaisie surréaliste. Lors d'un des Cours d'été de Darmstadt, en 1959, il prononça les mots suivants :

Le seul acte vraiment révolutionnaire, prétendait Breton, est de descendre dans la rue avec un revolver et de tirer sur les passants. Nous transformerions ce propos en disant que la vraie musique révolutionnaire serait de venir dans une salle de concert et de tirer sur les auditeurs. Ce serait leur dernier concert. Ce serait le choc à sa plus extrême puissance².

Boulez se moquait ainsi des musiques qui ne répondaient pas aux critères retenus par les compositeurs sériels de l'époque. Les nouvelles musiques qu'il critiquait avaient en effet intégré de nouveaux moyens : le bruit, la citation, le *ready-made*, la transformation des sons, la poésie sonore, l'aléatoire, l'assemblage, le collage et le montage de matériaux souvent de masse, l'attitude érigée en art, le *happening*... Elles déconstruisaient les principes d'une musique écrite et brisaient les structures homogènes de l'œuvre. Elles délaissaient la continuité temporelle, à la faveur de la juxtaposition, de la superposition et de la simultanéité. Et elles devenaient, avec le temps, des formes mixtes, le résultat d'une opération ouverte sur une « polymatérialité », selon le mot du peintre futuriste Umberto Boccioni. Il s'agissait, à l'origine, de remettre en cause les modèles de la musique par une attitude visant une transformation, libérant un type de pluralité artistique différent de celui que proposeront ensuite les futuristes, les constructivistes, les dadaïstes ou les surréalistes. La naissance se fit donc tout d'abord par l'éclatement de l'espace de l'écriture musicale, impliquant dans le même temps l'acte de composer et d'orienter la musique vers une forme d'expérimentation.

1. MAX ERNST. Cité dans Erika BILLETER, « Collage et montage dans les arts plastiques », *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, sous la direction de Denis BABLET, Lausanne : Âge d'homme, 1978, p. 24.

2. Pierre BOULEZ. Cité dans Gianmario BORIO, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, sous la direction de Gianmario BORIO & Hermann DANUSER, vol. II, Freiburg im Breisgau : Rombach, 1997, p. 269.

Polytonalité et esprit néo-classique en France dans les années 1920

Giordano FERRARI

Le scandale du *Sacre du printemps* (1911-1913) d'Igor Stravinski ouvre dès 1913 les discussions sur la polytonalité. Mais ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale, grâce aux œuvres polytonales données dans les salles de concert parisiennes (par les Concerts Colonne et Société musicale indépendante), que les critiques rendent le terme d'usage courant¹. Pour sa théorisation, il faut attendre les années 1920 et deux compositeurs qui la pratiquent alors depuis une dizaine d'années. D'une part, Darius Milhaud, dont l'article « Polytonalité et atonalité » (1923) paraît dans *La Revue musicale* et, d'autre part, Charles Kœchlin par deux fois, dans un article au titre identique publié dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, écrit la même année, et dans le chapitre « Bitonalité-polytonalité-atonalité » de son *Traité de l'harmonie* de 1925². De 1914 à 1923, la polytonalité représentait une orientation esthétique courageuse, qui nécessitait le plaidoyer de Kœchlin dans l'article pour l'*Encyclopédie de la musique*³. Mais au milieu des années 1920, la perspective a déjà radicalement changé. Ainsi, en ouverture du chapitre du *Traité de l'harmonie*, Kœchlin affirme que « la bitonalité – à présent si usuelle – tourne parfois à la formule. Cela était à prévoir, et que de certaines agrégations bitonales, il adviendrait le sort des quintes augmentées, trop souvent monotones après avoir semblé si “nouvelles”. Il résulte de cette habitude prise par l'oreille des compositeurs, des instrumentistes et du public, que nous n'aurons pas besoin d'insister longuement pour la légitimité de cette écriture⁴. » La bitonalité, cas de polytonalité le plus simple, serait entrée dans les mœurs auditives des mélomanes. Et Kœchlin de remarquer un ralentissement de l'expérimentation et une perte de contenu novateur. Il est notoire que les années 1920 sont un moment de repli par rapport aux audaces des années 1910. Mais dans ces circonstances, comme le suggère Angelo Cantoni, s'exprime aussi « une volonté générale de consolidation, d'attachement au concret et de rattachement au passé, non pas pour renier les acquisitions des années précédentes, mais pour donner des fondements nouveaux aux découvertes et aux inventions que l'on

1. Voir François DE MÉDICIS, « Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s », *Music & Letters*, LXXXVI/4 (2005), p. 573-591.

2. DARIUS MILHAUD, « Polytonalité et atonalité », *La Revue musicale*, IV/4 (1923), p. 29-44. Repris dans Darius MILHAUD, *Notes sur la musique. Essais et Chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy DRAKE, collection « Harmoniques. Série écrits de musiciens », Paris : Flammarion, 1982, p. 173-188. Charles KŒCHLIN, « Polytonalité et atonalité » (rédigé en 1923), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie : technique, esthétique, pédagogie*, t. VI : *Pédagogie, écoles, concerts, théâtre*, sous la direction de Lionel DE LA LAURENCIE & Albert LAVIGNAC, Paris : Delagrave, 1925, p. 696-760. Charles KŒCHLIN, *Traité de l'harmonie*, vol. II, Paris : Max Eschig, 1928, p. 250-266 (« Bitonalité-polytonalité-atonalité »).

3. KŒCHLIN, « Polytonalité et atonalité », p. 696-699.

4. KŒCHLIN, *Traité de l'harmonie*, p. 250 (« Bitonalité-polytonalité-atonalité »).

Jdanovchtchina¹. Du réalisme socialiste comme notion littéraire et musicale

Laurent FENEYROU

L'auditeur soviétique est un reconstruteur du monde.

Dimitri Chostakovitch

Cet article entend analyser les fondements théoriques de la création musicale sous le stalinisme, relativement à la notion de réalisme socialiste, saisir, en divers moments de l'histoire, les enjeux majeurs du jdanovisme culturel, et principalement lors de sa cristallisation en 1947-1948, et en montrer, avec Theodor W. Adorno, les limites. Dans son article « Musique en laisse² », écrit en réaction au manifeste du Deuxième Congrès international des compositeurs et des musicologues qui se tint à Prague en mai 1948, Adorno se livra en effet à une critique radicale, et définitive, des thèses d'Andreï Jdanov (1896-1948), et divisa le monde en deux « blocs », chacun d'eux représentant une *Weltanschauung*, en tant que synthèse de la philosophie, de la politique et de l'économie : le capitalisme comme modèle d'aliénation de la société et de l'individu, conséquence directe d'une industrialisation au service du monopole, lequel se réfléchit dans la musique ; le socialisme comme processus mécanique de recouvrement autoritaire de ce qu'est la dialectique interne de la réalité économique, sociale et artistique. La *Weltanschauung* socialiste, dont Boris Asafiev fut le principal théoricien, est donc notre objet.

Généalogie du réalisme socialiste

Retraçons une brève généalogie de la notion littéraire de réalisme, avant 1917.

Au XIX^e siècle, Vissarion Biéliniski, Nikolaï Tchernychevski et Nikolaï Dobrolioubov³ définirent socialement et esthétiquement les lignes fondamentales de la littérature russe. Fondateur de la

1. Après la *Iejovchtchina*, ou « période de Iejov » (la terreur et l'extermination de masse des années 1937-1938), la *Jdanovchtchina*, ou « période de Jdanov », désigne la campagne idéologique lancée en 1946 par Staline pour reprendre le contrôle, au lendemain de la guerre, sur la vie intellectuelle et artistique en Union soviétique. Sur ce sujet, voir Alexander WERTH, *Scandale musical à Moscou, 1948* [1948], traduit et présenté par Nicolas WERTH, Paris : Tallandier, 2010.
2. Theodor Wiesengrund ADORNO, *Gesammelte Schriften*, vol. XIV : *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* [1966], édition de Gretel ADORNO & Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973, p. 62 (« Die gegängelte Musik »).
3. Voir aussi Alexandre HERZEN, *Essais critiques*, traduit du russe par André GARCIA, préface de S. LISCHNER, Moscou : Progrès, 1977.

L'école de New York

Jean-Yves BOSSEUR

Quand on parle de l'« école de New York », on pense à des plasticiens comme Jackson Pollock, Robert Rauschenberg ou Jasper Johns. Mais cette dénomination s'applique consécutivement à un petit groupe de musiciens, qui témoignaient d'un fort esprit de complicité avec ces artistes. « Tous ceux qui fréquentaient les peintres au début des années 1950 ont pu observer ces hommes entamer une exploration de leurs propres sensibilités, de leur propre langage plastique [...] en gardant une totale indépendance par rapport aux autres arts, une sécurité totale qui leur garantissait de pouvoir travailler à partir de ce qui leur était inconnu. C'était une fantastique réussite esthétique. J'ai le sentiment que John Cage, Earle Brown, Christian Wolff et moi-même étions très imprégnés de cet esprit particulier¹ », constate Morton Feldman. Ainsi se constitue, de manière informelle et sans prétention dogmatique, ce que l'on a appelé la « New York School ». Cage, Brown, Feldman et Wolff, dont les visées esthétiques sont d'emblée fortement individualisées, ont en commun la volonté d'exister hors des normes stylistiques en vigueur à l'époque, marquées d'un côté par les conséquences du néo-classicisme, d'un autre par une soumission aux principes de l'école de Vienne. Une admiration mutuelle les relie, ainsi qu'une aspiration à l'invention et à la découverte, en marge des garde-fous scolastiques. Feldman estime pour sa part que le groupe donne un sens de la permission, un sentiment de ne pas avoir à se battre contre un standard accepté, parce que d'autres travaillent également en dehors de lui. Il convient donc de rester prudent à propos de l'idée d'une « école de New York ». Nul mot d'ordre, nul manifeste ne saurait y être associé. Feldman ne cessera d'insister sur ce qui distingue son projet artistique de celui de Cage, et il en sera de même pour Brown – ce qui transparait manifestement dans la « discussion » entre les deux compositeurs et le musicologue Heinz-Klaus Metzger.

MORTON FELDMAN — J'ai avalé le même apprentissage que chacun d'entre nous ; je suis allé à l'Université et j'ai eu une formation musicale très vivante ; je suis allé aux mêmes concerts que mes amis [...], nous avons eu les mêmes sources d'information, le même *background*...

EARLE BROWN — Bon, ce n'est pas du tout caractéristique de mon propre développement. J'ai grandi dans une toute petite ville, où on ne donnait pas de concert. Je n'ai pas eu de formation musicale à l'Université. J'ai appris à jouer de la trompette, et l'influence que j'ai subie, à l'époque, c'était principalement le jazz et la musique *pop*. Voilà pourquoi ce n'est pas du tout caractéristique. Tu étais à New York, moi à Lunenburg, Massachusetts, ce qui représente une différence considérable².

1. MORTON FELDMAN. Cité dans Michael NYMAN, *Experimental Music : Cage et au-delà* [1974], traduit de l'anglais par Nathalie GENTILI, avant-propos de Brian ENO, Paris : Allia, 2005, p. 92.

2. MORTON FELDMAN, *Écrits et Paroles*, textes réunis par Jean-Yves BOSSEUR & Danielle COHEN-LEVINAS, précédés d'une monographie par Jean-Yves BOSSEUR, collection Fabula, Dijon : Presses du réel, 2008, p. 31 (« D'une discussion » [1972]).

Émergence et développement de l'informatique musicale

Martin LALIBERTÉ

Quels sont les fondements de l'informatique musicale ? Pourquoi est-elle apparue et pourquoi a-t-elle connu un tel succès ? Quels en étaient les enjeux à l'origine et que sont-ils devenus au cours de sa première période de maturité ? Dépositaire de siècles de recherches occidentales et d'attentes presque messianiques d'une merveilleuse « machine universelle¹ », l'informatique musicale résulte d'une gangue de sédiments historiques et culturels qu'il est désormais possible d'étudier avec un certain recul. Ce texte propose une synthèse² permettant de situer l'invention de l'informatique musicale dans son contexte et d'en étudier les premiers pas en trois moments principaux : les précurseurs, les premiers essais et l'informatique musicale classique, jusqu'au seuil de la micro-informatique³. Nous insisterons sur les origines complexes ayant présidé à l'invention et, surtout, au succès de l'informatique musicale. Comme nous le verrons, ce dernier est le fruit d'un important travail collectif : certes de développeurs, d'inventeurs et de techniciens, mais aussi d'artistes, ainsi que de penseurs des arts, des politiques culturelles, des technologies et des institutions. L'informatique musicale est absolument indissociable de l'histoire des théories compositionnelles dans toutes leurs dimensions.

Avant l'informatique musicale, 1900-1950

Précurseurs, science-fiction et musique.

Rêve : pouvoir agir sur le son et la musique.

Réalité : c'est encore purement imaginaire.

F. Richard Moore, *Elements of Computer Music*⁴

Avant le xx^e siècle, seuls quelques visionnaires ou des auteurs de science-fiction envisagent de pouvoir « mettre la main sur le son » ou le guider. Songeons aux « paroles gelées » de François

-
1. Voir Pierre LÉVY, *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, collection Sciences et société, Paris : Découverte, 1987.
 2. Cet article reprend et développe plusieurs de nos travaux. Voir en particulier Martin LALIBERTÉ, « Informatique musicale : utopies et réalités. 1957-1990 », *Les Cahiers de l'IRCAM*, 4 (1993), p. 163-172. Voir aussi Martin LALIBERTÉ, « Origines et devenir des nouvelles technologies musicales », *Musiques, arts et technologies, pour une approche critique*, collection Musique-philosophie, Paris–Budapest–Torino : Harmattan, 2004, p. 347-360.
 3. Nous ne discuterons pas directement des néo-instruments, des musiques électro-acoustiques et de la micro-informatique musicale, qui sont abordés dans d'autres chapitres de cet ouvrage.
 4. F. Richard MOORE, *Elements of Computer Music*, Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1990, p. 25. Les citations sont traduites par l'auteur du présent article.

Les studios d'électro-acoustique, outils collectifs et traditions nationales

Alvise VIDOLIN¹

Musique électro-acoustique

On a regroupé sous l'expression « musique électro-acoustique » des expériences musicales qui se différencient par leur langage, leur méthode de composition, leur conception esthétique, les appareils et les instruments qu'elles utilisent, leur technique d'exécution, leur public, la fonction sociale qu'elles assignent à la musique, leur lieu, leur espace et leurs modalités d'écoute... Ces expériences ont toutefois pour dénominateur commun le travail sur le son, l'utilisation de l'enregistreur sonore comme instrument de composition et ultime support de conservation de l'œuvre, l'utilisation musicale des moyens électro-acoustiques et l'acceptation de la pensée technologico-scientifique comme base conceptuelle de réalisation.

La musique électro-acoustique naît dans la seconde moitié du xx^e siècle et modifie radicalement la manière de concevoir l'« instrument » et le processus de réalisation d'une œuvre. Le compositeur n'a plus besoin de l'interprète, théoriquement du moins, pour faire écouter son œuvre, mais peut l'exécuter lui-même, en réalisant intégralement (ou en tendant à cette intégralité) sa composition, de l'idée de départ à l'exécution. L'œuvre musicale devient donc un document sonore qui ne peut être écouté que par l'intermédiaire de haut-parleurs.

Sur le plan technico-scientifique, deux figures emblématiques ont symboliquement posé, dans la seconde moitié du xix^e siècle, les bases de la musique électro-acoustique : l'inventeur américain Thomas Alva Edison et le physicien et physiologue allemand Hermann von Helmholtz. Le premier inventa le phonographe, premier enregistreur sonore, et le microphone à charbon, qui rendit possibles la captation et la transmission de sons par l'électricité. Le second réalisa d'importantes études sur la physique et la perception du son, construisit des instruments de mesure, dont l'électrodiapason (ancêtre des oscillateurs électroniques), et réalisa avec celui-ci les premières expériences de synthèse du son. Dès la fin du xix^e siècle s'engagent des mutations substantielles : on peut écouter la musique même sans la présence physique de l'interprète ; le son musical qui a toujours été produit par des gestes de l'homme peut être généré, même sur des durées infinies, par la seule énergie électrique. Dans la première moitié du xx^e siècle, la technologie électrique est principalement utilisée pour la reproduction et la diffusion radiophonique de musiques traditionnelles. Mais, même si l'on invente de nouveaux instruments musicaux, parfois de grande valeur, leur fonction est semblable à celle des instruments acoustiques. Citons notamment le Telharmonium (1906) de Thaddeus Cahill, le Théremin (1919) de Lev Theremin, les ondes (1928) de Maurice Martenot et l'orgue (1935) de Laurens Hammond.

1. Texte traduit de l'italien par Laurent Fencyrou.

La composition concrète et acousmatique : Pierre Schaeffer, le Groupe de recherches musicales et leurs précurseurs

MARC BATTIER

*Contre les bruits, mon bruit. Ce bruit alors repousse tous les autres, ceux du moment,
ceux d'avant, ceux de toute la journée, les ramassant par un prodige inouï.*

Henri Michaux, *Passages* (« Premières Impressions »)

La musique électro-acoustique a marqué une étape décisive dans le rapport du musicien à la composition. Elle trouve sa place, dans son premier âge, au sein de studios d'organismes radio-phoniques et universitaires, ou bien est hébergée dans des institutions privées. On sait combien elle s'est épanouie et a réussi à maîtriser des technologies récalcitrantes, et a finalement, après bien des mésaventures, établi un dialogue intime avec la tradition instrumentale. Aujourd'hui, elle a su adopter les techniques incroyablement puissantes de l'informatique musicale. Pourtant, la tradition instaurée par Pierre Schaeffer (1910-1995) à la fin des années 1940, que l'on nommera « école de Paris », vit encore, et les créations musicales qu'elle suscite possèdent une empreinte qui leur est propre. Il y aurait donc une attitude compositionnelle qui serait imprégnée d'une pensée. À la différence des courants des autres grands studios, l'« école de Paris » procède avant tout par concepts. Cette volonté théorique, constamment réaffirmée, donne un caractère unique à ce mouvement. Toutefois, les réflexions sur la composition électro-acoustique, qui constituent le socle de l'« école de Paris », suivent les contours de contingences historiques : évolution technologique, rapport au public, liaison avec les institutions de tutelle, sans oublier les parcours individuels qui tendent à infléchir, de manière inattendue, le courant des pensées artistiques. Si Pierre Schaeffer, en inventant la musique concrète, s'efforce de donner un statut conceptuel à l'objet sonore, d'autres musiciens, par leur pratique autant que par leurs réflexions, dégageront des voies nouvelles ou inventeront de nouveaux concepts et, par là, feront aussi œuvre de théoriciens. Citons d'emblée, en une liste forcément incomplète, Pierre Henry, Luc Ferrari, Guy Reibel, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, Michel Chion, Alain Savouret, François Bayle, puis Christian Zanési et Daniel Teruggi... Tous auront marqué la réflexion, et certains auront forgé de nouveaux concepts. Nous tenterons ici de mettre en évidence dans la pensée de l'« école de Paris » à la fois l'ancrage et la rupture par rapport à la première moitié du xx^e siècle.

L'école polonaise (1956-1976) : expériences sonoristiques et alternatives au dodécaphonisme

Iwona LINDSTEDT¹

L'œuvre des compositeurs polonais d'après 1956 est souvent associée à l'idée d'une « école polonaise de composition », qui fait suite, selon une théorie communément admise par la critique musicale occidentale, aux changements intervenus au seuil des années 1960². La naissance de cette « école » a en effet été rendue possible par le dégel politique consécutif à la mort de Staline, qui provoqua en Pologne une crise politique et culturelle. Dans ce contexte, la création, en octobre 1956, d'un festival international de musique contemporaine, l'Automne de Varsovie, eut une signification non négligeable. Lors de ses différentes éditions, ce festival a permis de présenter au monde, de façon concentrée, les réalisations des compositeurs polonais qui faisaient usage d'un langage musical moderne, de sorte que, en Occident, l'« école polonaise » est apparue comme un phénomène homogène, malgré les différences évidentes des propositions artistiques et l'absence d'actions coordonnées, sinon de manifestes. Ce que recouvre la notion d'« école polonaise », Zygmunt Mycielski l'annonça dès le 8 novembre 1956, au terme de la première édition de l'Automne de Varsovie :

La Pologne n'est pas encore passée par l'étape du dodécaphonisme et des œuvres construites sur un ordonnancement sériel des sons. Soit nous sauterons cette étape, soit nous produirons quelque chose de personnel, correspondant, dans une certaine mesure, aux besoins de nos créateurs³.

La vision de Mycielski s'est concrétisée à travers l'émancipation des sonorités et un usage élargi de nouvelles méthodes d'articulation – et, parmi ces dernières, l'emploi de clusters et de glissandos, considérés par la critique musicale étrangère comme une sorte de spécificité polonaise. Même si on a relevé que la majorité de ces moyens techniques avaient des antécédents évidents dans l'histoire de la musique du xx^e siècle, et qu'ils étaient la conséquence d'une inspiration puisée non seulement dans les réalisations d'Edgard Varèse, Iannis Xenakis ou György Ligeti, mais aussi dans les expériences de Charles Ives et Henry Cowell, c'est aussi, comme l'a souligné Hans Heinz Stuckenschmidt à propos de l'œuvre de Krzysztof Penderecki, parce que ces moyens ont été adoptés avec une logique de fer, autant qu'avec la pleine conscience de la particularité de

1. Texte traduit du polonais par Erik Veaux.

2. Voir Everett HELM, « Warschauer Herbst 1961. Die neue polnische Schule », *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXII/11 (1961), p. 467-468.

3. Zygmunt MYCIELSKI, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje [Postludes. Articles, chroniques, essais]*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977, p. 217.

Le minimalisme

Keith POTTER¹

Toute tentative visant à esquisser les grandes lignes d'une théorie du minimalisme musical doit tenir compte des relations que celle-ci entretient avec les théories de l'art minimaliste dans son ensemble. Le Minimalisme américain (nous utilisons le M majuscule lorsque le terme est associé à la sculpture et à la peinture) constitue, comme l'affirme l'historien d'art américain James Meyer, « l'un des développements majeurs de l'art à la fin du xx^e siècle² ». En musique, dans l'improvisation et la composition, les développements que l'on décrit comme minimalistes sont tout aussi importants. Comme dans les beaux-arts, les premiers praticiens du minimalisme sont principalement originaires des États-Unis et officient pour la plupart à New York. Mais il existerait de nombreuses différences entre la pratique minimaliste dans les beaux-arts et en musique. Comme le note le musicologue britannique John Richardson :

L'art minimaliste a intégré le canon artistique en rencontrant relativement peu de résistance, tout en restant presque exclusivement la propriété culturelle d'un petit groupe d'initiés ; la musique minimaliste, en revanche, n'a pas pénétré le canon des œuvres musicales, mais son impact s'étend bien au-delà du petit monde de l'intelligentsia musicale. Étant donné la nature critique de la réception du minimalisme musical, c'est précisément son succès auprès d'un public plus large qui a rendu impossible son incorporation au canon³.

La musique minimaliste, du moins en partie, a connu un succès durable, au-delà même de ce que prédisaient ses premiers partisans, dont Philip Glass (né en 1937). Son influence s'étend dans des domaines multiples et variés, au-delà de l'institution « classique », pour toucher des formes de musique populaire, contribuant ainsi à abattre les cloisons entre « musique populaire » et « musique sérieuse », et entre « beaux-arts » et « art populaire ». Dans le cadre de cette étude, nous nous limiterons à évoquer ces récents développements. Nous nous concentrerons essentiellement sur l'émergence du minimalisme musical au cours des années 1960, dans le contexte de l'esthétique élaborée par les critiques, artistes et théoriciens minimalistes. Nous nous intéresserons enfin à la manière dont les stratégies qui se sont graduellement développées dans les commentaires – en particulier analytiques et théoriques – sur la musique minimaliste reflètent tout à la fois son évolution au tournant du xxi^e siècle, ainsi que le maelström d'idées qui l'ont originellement rendue possible.

1. Texte traduit de l'anglais par Gilles Rico.

2. James MEYER, *Minimalism*, collection Themes and movements, London : Phaidon, 2000, p. 11.

3. John RICHARDSON, *Singing Archaeology: Philip Glass's "Akhmaten"*, Hanover–London : Wesleyan University Press, 1999, p. 28.

Le nœud sériel

Serialità. Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono et l'idée sérielle

Laurent FENEYROU

Dans la Sala Bianca du Palazzo Pitti de Florence, le 1^{er} avril 1924, quelques mois avant sa mort, Giacomo Puccini écoute, « avec une extrême attention », et « suivant le texte sur la partition », le *Pierrot lunaire* (1912) op. 21, sous la direction d'Arnold Schoenberg, lors d'un concert à l'issue duquel il demande à Alfredo Casella de le présenter à l'auteur. « Les deux compositeurs s'entretenirent une dizaine de minutes dans un angle du foyer ; nul ne sait ce qu'ils se dirent, mais ils donnèrent l'impression de se parler à cœur ouvert. C'était encore l'époque où deux artistes aux personnalités et aux conceptions aussi différentes pouvaient trouver un terrain d'entente dans la passion commune qu'ils vouaient à leur art¹. » Vingt-cinq ans plus tard, en réponse à une lettre de Luigi Dallapiccola pour son soixante-quinzième anniversaire, Schoenberg écrira : « J'ai toujours été fier de la présence de Puccini à l'exécution du *Pierrot*. Le fait qu'il soit venu vers moi est sans nul doute un signe de noblesse et la preuve de son extrême courtoisie². »

Or, dès 1925, la naissance de la dictature fasciste avait divisé le monde musical italien. Faisant suite au sinistre manifeste contre les « claironnements atonaux », publié le 17 décembre 1932 dans *Il Popolo d'Italia*, *Il Corriere della sera* et *La Stampa*, et notamment signé par Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi et Riccardo Zandonai, le Troisième Congrès national du Syndicat des musiciens

-
1. Luigi DALLAPICCOLA, *Paroles et Musique*, traduit de l'italien par Jacqueline LAVAUD, préface de Pierre MICHEL, avant-propos de Martine CADIEU, collection Musique ouverte, Paris : Minerve, 1992, p. 196-197 (« Sur le chemin du dodécaphonisme », 1950). Voir aussi Luigi DALLAPICCOLA, *Parole e Musica*, édition de Fiamma NICOLODI, Milano : Saggiatore, 1980, p. 207-224 (« Di un aspetto della musica contemporanea », 1936), article non repris dans l'édition française. Voir encore les conclusions de Fiamma NICOLODI, « Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna : considerazioni e note in margine ad una scelta », *Nuova Rivista musicale italiana*, XVII/3-4 (1983), p. 493-528. Voir encore Ulrich MOSCH, « Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna », *Dallapiccola. Letture e prospettive*, sous la direction de Mila DE SANTIS, actes du colloque tenu du 16 au 19 février 1995 à Florence, préface de Talia PECKER BERIO, collection Le sfere, Lucca : LIM, Milano : Ricordi, 1997, p. 119-129.
 2. DALLAPICCOLA, *Paroles et Musique*, p. 197 (« Sur le chemin du dodécaphonisme »). Concernant la lettre d'Arnold Schoenberg à Luigi Dallapiccola (Los Angeles, 16 septembre 1949), voir l'original allemand dans *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, édition de Fiamma NICOLODI, Milano : Suvini Zerboni, 1975, p. 78. Giacomo Puccini est d'ailleurs cité dans le *Traité d'harmonie* (1911) d'Arnold Schoenberg dans le chapitre sur les accords de quarte (Arnold SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard GUBISCH, collection Musique et musiciens, Paris : Lattès, 1983, p. 498). Sur ce sujet, voir Michele GIRARDI, *Giacomo Puccini, l'arte internazionale di un musicista italiano*, collection « Saggi. Musica critica », Venezia : Marsilio, 1995.

Milton Babbitt et le « système dodécaphonique »

Stéphan SCHAUB

Éléments biographiques

Milton (Byron) Babbitt est né en 1916, à Philadelphie, et a grandi à Jackson, dans le Mississippi. Enfant, il étudie le violon, la clarinette et le saxophone, et se produit régulièrement dans des formations de la ville. Malgré des facilités musicales indéniables, il s'oriente tout d'abord vers des études générales, qu'il suit à l'université de Pennsylvanie à partir de 1931. Il y découvre la logique formelle et les écrits des philosophes du cercle de Vienne, et pense un temps suivre les pas de son père et étudier les mathématiques¹. Déçu par la vie sur ce campus, Babbitt décide de se rendre à New York, où il se tourne définitivement vers les études musicales. Il y reçoit l'enseignement de Roger Sessions (1896-1985), avec qui il entretiendra une longue amitié. Encouragé par son professeur, et de nature sociable, Babbitt rencontre de nombreux musiciens européens qui avaient fui le nazisme et arrivaient alors aux États-Unis. Parmi eux, le Viennois Ernst Křenek (1900-1991) deviendra un ami proche et exercera une influence importante sur l'évolution du jeune compositeur. En 1939, alors qu'il est encore étudiant, Babbitt obtient un poste de professeur assistant à Princeton, poste qu'il n'occupe que durant quelques mois, car il est appelé à enseigner les mathématiques au titre de l'effort de guerre. Durant les six années de sa mobilisation, Babbitt ne compose rien. La forte impression que lui avait laissée le *Quatuor à cordes n° 4* (1936) op. 37 d'Arnold Schoenberg, lors d'une exécution à New York, à la fin des années 1930, l'incite cependant à entreprendre une exploration systématique des prémisses dodécaphoniques. Il en dérive une extension des principes de la série, qu'il expérimente pour la première fois en 1947 dans *Three Compositions for Piano* (*Trois Compositions pour piano*). Y trouvant une manière d'allier son penchant pour la théorie à la composition musicale, il prolongera cette recherche, produisant une œuvre qui compte aujourd'hui plus d'une centaine d'opus, pour tous types de formations. De retour à Princeton, Babbitt compose, théorise et écrit de nombreux articles. Volontiers polémique, il défend avec véhémence la figure du « compositeur comme spécialiste² », dont il considère que la place au sein de l'institution universitaire se justifie au même titre, et selon les mêmes critères, que celle du mathématicien. Il œuvrera avec succès, dans les années 1950, à faire reconnaître la théorie musicale comme une discipline universitaire à part entière. Fin théoricien, il compte parmi les premiers défenseurs de Heinrich Schenker³, dont

1. Voir Sigmund Koch, « Conversation with Milton Babbitt », *Sonus*, 13 (1992), p. 1-37.

2. *The Collected Essays of Milton Babbitt*, édition de Stephen PELES, Princeton (NJ) : Princeton University Press, 2003, p. 48-54 (« The Composer as Specialist » [1958]).

3. Voir même référence, p. 22-30 (« Review of Salzer, *Structural Hearing* » [1952]).

Structure, que me veux-tu ?

Robert PIENCIKOWSKI

Le premier livre de *Structures* pour deux pianos (1951-1952) est probablement l'une des compositions de Pierre Boulez qui aura suscité le plus grand nombre d'analyses et de commentaires. Le caractère exemplaire de sa pièce liminaire (*Structure Ia*) et son intelligibilité presque immédiate en ont fait un objet d'observation privilégié. Au détriment de l'œuvre, pourrait-on dire, puisque son abord quelque peu dépouillé, austère, pour ne pas dire rébarbatif, joint à ses remarquables difficultés d'exécution, aura fait reculer plus d'un interprète, lui préférant les séductions apparemment plus immédiates du deuxième livre (1956-1961). Ce paradoxe s'explique aisément. Chargé, surchargé même d'interprétations souvent contradictoires, ce premier livre est peu à peu rentré subrepticement dans l'histoire, au point que son audition pourrait presque passer pour superflue : à quoi bon écouter ce que l'on ne connaît livresquement que trop ? Boulez lui-même a porté un regard éminemment critique sur cette œuvre « à la limite du pays fertile » (suivant un titre de Paul Klee¹), dont l'intérêt aurait été principalement d'expérimenter les limites de l'automatisation des procédures compositionnelles, durant la période relativement brève du sérialisme généralisé.

À cela, nous n'avons que peu d'arguments à opposer, si ce n'est qu'en proposant une nouvelle (?) approche de la pièce initiale, nous risquons bien de verser encore un peu plus d'eau au moulin de ceux qui n'auront voulu y voir qu'un stérile et laborieux exercice de contrepoint sériel généralisé. Traiter enfin de la seule *Structure Ia*, à laquelle s'attache cet article, serait aussi s'exposer à un nombre considérable de risques dont le moindre n'est pas celui d'ajouter une page superflue de plus aux innombrables commentaires que cette pièce aura suscités depuis l'époque de sa composition. S'y ajoute le péril réitéré de l'isoler du contexte de l'ensemble des *Structures* composant le premier livre de cette série, qui devait en comporter plus d'un, mais dont le projet de la poursuivre aura finalement été abandonné après l'achèvement du deuxième livre. Néanmoins, grâce aux sources musicales et historiques accessibles depuis plus de vingt ans², mais rarement consultées encore jusqu'ici, l'on serait en droit d'avancer ne serait-ce que l'hypothèse d'une lecture renouvelée.

1. L'aquarelle de Klee, intitulée *Monument an der Grenze des Fruchtländes* (*Monument à la frontière du pays fertile*, 1929-1940), fait actuellement partie des collections de la Fondation Rosengart à Lucerne. Pierre Boulez est revenu maintes fois sur ce sujet (voir notamment Pierre BOULEZ, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, collection *Tel quel*, Paris : Seuil, 1975, p. 69-72. Voir aussi Pierre BOULEZ, *Le Pays fertile. Paul Klee*, texte préparé et présenté par Paule THÉVENIN, Paris : Gallimard, 1989, p. 169 et 173-175).

2. La collection Pierre Boulez a été acquise par la Fondation Paul Sacher en 1986. Voir la réédition enrichie de l'inventaire externe : *Sammlung Pierre Boulez: Musikmanuskripte*, édition de Michèle NOIRJEAN-LINDER & Robert PIENCIKOWSKI, collection *Inventare der Paul Sacher Stiftung*, Mainz : Schott, 2008.

Sérialismes de l'inachèvement. Autour de Jean Barraqué

Laurent FENEYROU

*J'appelle compositeur le musicien qui organise
des éléments à l'intérieur d'une limite.*

Jean Barraqué, « Rythme et développement » [1954]

Traçant une histoire de l'artisanat, de la copie et du compagnonnage des musiciens du XVIII^e siècle aux dérives des sollicitations idéologiques, politiques et philosophiques du romantisme, où dominent les descriptions littéraires ouvrant les voies de l'amateurisme, Jean Barraqué désignait les deux écueils de l'analyse musicale : l'archétype et le prélèvement.

1. « Une fois analysé en quoi telle sonate restait une sonate comme les autres, en quoi, au contraire, elle s'éloignait du *modèle*, quel était le second thème et où se trouvait la réexposition, tout était dit : le souci de tout rapporter à *la* sonate, à la sonate idéale, empêchait de pénétrer plus avant dans *cette sonate-là*, ce qui aurait dû être l'essentiel¹. » Dans ses analyses de Ludwig van Beethoven, Claude Debussy et Anton Webern, Barraqué énonçait une inquiétude analytique visant à une connaissance. Scrutant éliminations et amplifications, symétries et miroirs, tensions, freinages et coagulations, ambiguïtés, recouvrements, imbrications, tuilages et déclinaisons de la *Spaltung*, son discours oscillait entre une écoute irrationnelle et une appréhension technique du langage musical, issue d'Arnold Schoenberg, d'Olivier Messiaen et de l'accentuation d'indyste. Technique y était synonyme de rhétorique, constitutive de la puissance de l'expression². Rien sous le discours musical, donc, mais le discours dans son existence manifeste. Alors, l'étude de l'idée musicale, de la *cellule* originaire et indivisible, de son devenir et de ses liaisons, en un mot de la rigueur déductive, dévoilait l'unité morphologique et syntaxique des motifs et des thèmes. Ce refus le plus intransigeant du modèle, d'une existence formelle préexistante et de ses avatars (dans le néo-classicisme de Johannes Brahms, dans le travestissement poétique et littéraire du poème symphonique romantique ou du drame wagnérien, et dans l'« exotisme » des Cinq), se retrouve à

1. Jean BARRAQUÉ, *Écrits*, réunis, présentés et annotés par Laurent FENEYROU, collection Série esthétique, Paris : Publications de la Sorbonne, 2001, p. 405 (« Une analyse : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven »).

2. « Tout doit donc, en dernier ressort, se justifier et se prouver par la technique. C'est bien un panorama des techniques que nous devrions dresser, comprises plus comme une succession de découvertes que d'inventions. L'invention sans effet semble réservée plus au domaine matériel qu'au domaine spirituel. La série par exemple peut être considérée comme *invention* dans la stricte mesure où elle innove un procédé concret de composition et comme *découverte* dans le sens où, au-delà du numérotage, elle formule pratiquement une dialectique dont certains maîtres du passé avaient usé empiriquement », écrivait Jean Barraqué (même référence, p. 71-72, « Des goûts et des couleurs... et où l'on en discute » [1954]).

Critiquer le sérialisme avec Gottfried Michael Koenig

Konrad BOEHMER

On peint avec le cerveau et non avec les mains.

Michel-Ange (1542)¹

D'emblée, la société de l'information a créé ses propres mythologies, où toute information se perd comme une onde dans un vase trop plein. L'école de Cologne, l'un des berceaux de la musique sérielle, a été transformée en une mythologie de cette sorte. Nul n'en a jamais examiné la réalité, derrière le fétiche. Cette école avait un directeur (Karlheinz Stockhausen), un professeur (Gottfried Michael Koenig) et un seul élève (Konrad Boehmer). Lorsque le directeur a demandé à l'élève, vers 1960, de devenir son étudiant, celui-ci a refusé ; et lorsque l'étudiant a déclaré au directeur que son professeur serait Koenig, l'atmosphère en fut troublée à jamais. *Exit* l'école de Cologne.

La désinformation sur la musique sérielle, ainsi que les mythologies qui ont depuis pesé sur son histoire ont eu un impact beaucoup plus grave. Sans même évoquer les critiques qui l'ont abhorrée, et pour lesquels il s'agissait d'une comptabilité acoustique – préjugé que confirmaient probablement certains textes théoriques des années 1950 –, une vague de clichés s'est répandue chez les compositeurs à Darmstadt et dans les lieux où l'on donnait des cours de musique sérielle : « Le soupçon n'est pas loin que beaucoup de compositeurs exercent leur travail comme un puzzle [*Zusammensetzspiel*] et empruntent les règles de leurs collègues². » Il semble que la musique sérielle soit devenue prisonnière de sa préhistoire et d'un nom : le dodécaphonisme d'Arnold Schoenberg. Bien que les premières compositions sérielles (Karel Goeyvaerts, Pierre Boulez...) reposent sur la « traduction » de la série schoenbergienne en d'autres dimensions du son (durée, intensité, timbre), cette période « mécanique » fut éphémère, et son influence sur l'école de Cologne, minime : dès ses premières œuvres, Stockhausen s'éloigne de la conception historique de la « série », la remplaçant par ce que Koenig a appelé « la gradation de valeurs dans une catégorie d'expérience³ ». Le sérialisme de Cologne est aussi présenté de manière unilatérale : les textes de Stockhausen ont été traduits et publiés tout autour du globe, leur lecture s'adaptant de plus en plus aux mythologies propagées par leur auteur.

1. Lettre d'octobre 1542 à Luigi del Riccio.

2. Gottfried Michael KOENIG, *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, vol. I : 1954-1961, collection Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts, Saarbrücken : Pfau, 1991, p. 251 (« Balthoven 1961/62 »). Nous nous concentrons sur le volume I d'*Ästhetische Praxis*, qui regroupe les écrits de l'époque de la genèse de la musique sérielle et de ses premières transformations.

3. KOENIG, *Ästhetische Praxis*, vol. I, p. 176 (« Via electronica » [1960]).

Sortir du sérialisme ? Henri Pousseur et la périodicité généralisée

Pascal DECROUPET

Henri Pousseur compte au nombre de ces compositeurs qui prennent autant la plume pour écrire de la musique que pour écrire sur la musique. Issu de la jeune génération d'après-guerre, il partage surtout avec Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen le souci d'« informer » (selon le sous-titre de la revue *Die Reihe*) sur sa pratique par l'écrit. Dans la mesure où, à partir des années 1960, il envisage de réintégrer le passé musical d'une autre manière que dans ses œuvres des années 1950, un axe de sa production littéraire est tourné vers les modèles historiques, souvent, mais pas nécessairement en relation avec un projet de composition spécifique. Ainsi l'étude analytique sur *Les Amours du poète (Dichterliebe)* de Robert Schumann¹ est-elle antérieure d'une vingtaine d'années à l'achèvement de *Dichterliebesreigentraum (Rêve de danses des amours du poète, 1991-1992)*, pour soprano, baryton, deux pianos, chœur de chambre et ensemble, dans laquelle Pousseur retravaille cette matière en tant que compositeur. Pourtant, cet intérêt pour les modèles historiques n'est aucunement un abandon du projet sériel, abandon qui ne se vérifie d'ailleurs chez aucun musicien de cette génération, malgré les éventuelles mutations stylistiques : ni Luciano Berio, ni André Boucourechliev, ni Pierre Boulez, ni Gottfried Michael Koenig, ni Luigi Nono, ni Karlheinz Stockhausen n'ont versé dans le « post-sérialisme », et Bernd Alois Zimmermann a toujours tenu à manifester son attachement à cette révolution copernicienne de la musique du xx^e siècle en réclamant pour son approche pluraliste l'épithète « trans-sérielle » – soit un élargissement de l'intérieur. De son côté, Pousseur opérera au début des années 1970 un transfert terminologique assez remarquable : lorsqu'il évoquera les années 1950, il utilisera, en adaptant une différenciation introduite par Albert Einstein pour les deux formes de la théorie de la relativité, l'expression « série restreinte », alors que l'appellation contrôlée « série généralisée » n'aura plus sa place que pour décrire les démarches d'élargissement de l'esprit sériel depuis la fin des années 1950, démarches manifestes surtout à partir des années 1960.

L'aspect de la production de Pousseur qui a eu le retentissement le plus significatif dans la littérature musicologique de langue française est la « fantaisie variable genre opéra » *Votre Faust* (1961-1968), composée en étroite collaboration avec Michel Butor. Depuis le dossier important que lui

1. Voir Henri Pousseur, *Schumann, le poète. Vingt-cinq moments d'une lecture de « Dichterliebe »*, Collection de musicologie, Paris : Klincksieck – Méridiens, 1993.

Éthique de l'expression. De la génération de 1925 à Klaus Huber et Heinz Holliger

Philippe ALBÈRA

Dans le contexte du sérialisme des années 1950, marqué par un effort sans précédent de reconstruction du langage et soumis à un processus de rationalisation très poussé dans l'acte compositionnel, les questions liées au « contenu » des œuvres, à leur dimension expressive, ont été escamotées ; elles resurgirent en force au début des années 1960, lorsque l'expérience collective sur la problématique sérielle se délita : une nouvelle génération aborda les enjeux de la composition en se distanciant de ses aînés de façon critique. Certaines dimensions musicales mises temporairement de côté furent alors revalorisées jusqu'à l'excès. Sous l'influence de John Cage notamment, les idées sur la musique devinrent plus importantes que les idées musicales et leur agencement : message humaniste, utopie libertaire, engagement politique et contenu religieux devaient définir une nouvelle éthique compositionnelle, débouchant sur une remise en cause des présupposés sériels. La subjectivité se libérait de son artisanat furieux en revalorisant le son en tant que phénomène physique, ainsi que le caractère gestuel de la musique. À vrai dire, les tensions entre musique pure et musique expressive, pour user d'une terminologie un peu grossière, existaient déjà à l'intérieur du mouvement sériel : on peut ainsi différencier les démarches complémentaires de Pierre Boulez et de Karlheinz Stockhausen (« Nous approchons de la même montagne par deux côtés différents, et il n'est plus important de savoir qui arrivera au sommet¹ », écrit celui-ci à celui-là), et celles de Luigi Nono et de Bruno Maderna (le premier influencé par le second auprès duquel il s'était formé, l'un et l'autre marqués par Luigi Dallapiccola, qui fut aussi un modèle pour Luciano Berio).

D'un côté, il existait une volonté de construire un langage homogène, où les éléments seraient également responsables du tout, de façon intrinsèque, c'est-à-dire sans considération pour leur signification extramusicale. Stockhausen veut ainsi éliminer toute référence, toute forme et toute structure provenant du passé, toute trace d'un sens qui n'aurait pas été créé par le compositeur dans l'œuvre même : « Ce qui est préformé ne peut être mis en ordre. [...] L'assemblage d'éléments différents, d'éléments déjà pré-ordonnés chacun à leur manière ne suffit pas² ». Boulez recherchait une forme équivalente d'absolu, un langage débarrassé de tout modèle, de toute référence explicite et de tout matériau qui ne prendrait pas sens uniquement à travers le travail compositionnel

-
1. Karlheinz STOCKHAUSEN, « Lettres à Pierre Boulez », *Contrechamps*, numéro spécial « Karlheinz Stockhausen », programme du Festival d'automne à Paris, 1988, p. 27 (lettre de novembre 1957).
 2. Karlheinz STOCKHAUSEN, « Situation de l'artisanat (critère de la musique ponctuelle) » [1952], *Contrechamps*, 9 (1988) « Karlheinz Stockhausen », p. 12.