

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1986)
Heft: 9

Artikel: L'orchestre fabrique sonore = Das Orchester als Klangfabrik
Autor: Kooij, Fred van der / Barras, Vincent
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927312>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

L'orchestre fabrique sonore

L'orchestre symphonique a pris de l'âge. Dans le temple des Muses, il sent parfois le moisi, et le nuage de poussière, là, au-dessus des «tuttistes», n'est peut-être pas qu'un tourbillon de colophane. La nostalgie gagne du terrain. Soit: Regardons nous aussi vers le passé. Au mieux directement dans le berceau du vénérable cadavre sonore. Le premier ensemble à cordes ne ressemble-t-il pas de façon suspecte aux manufactures de tissu du temps de sa naissance? S'est-il vraiment mué tout seul en ce gigantesque appareil sonore? Pourquoi donc, à l'époque, a-t-on élogieusement qualifié les premiers orchestres d'«appareils fiables»? Et comment Beethoven a-t-il pris parti pour la machine à vapeur, cette «lointaine bien-aimée» en Angleterre, pays des merveilles de l'industrie?

Das Orchester als Klangfabrik
Das Sinfonieorchester ist in die Jahre gekommen. Im Musentempel riecht es muffig mitunter und die Staubwolke dort über den Tuttisten ist vielleicht nicht nur aufgewirbeltes Kolophonium. Nostalgie macht sich breit. Nun gut, dann schauen doch auch wir mal zurück! Am besten gleich in die Geburtsstube des ehrwürdigen Klangkadavers. Ähneln das erste Streicherensemble nicht verzerrt den Spinnmanufakturen seiner Entstehungszeit? Und mauserte es sich wirklich so ganz von alleine zu jenem gigantischen Klangapparat? Warum eigentlich wurden die ersten Orchester von Zeitgenossen als «zuverlässige Apparate» gelobt? Und wie stand Beethoven zur Dampfmaschine, dieser fernen Geliebten aus dem englischen Wunderland der Industrie?

par Fred van der Kooij

Pendant des siècles et pour les motifs les plus divers, le doux pincement des instruments à cordes avait donné entière satisfaction; mais déjà, il fallut mettre en batterie une plus grosse artillerie sonore pour les puissantes neufs du gothique. C'est ainsi que l'orgue devint cette pompe de la religion, grâce à laquelle aujourd'hui encore s'assène des pieds et des mains la gloire de Dieu.

Archets pour la manufacture de cordes

Tout bien considéré, la tâche de la musique n'est pas si différente de celle de l'industrie du vêtement, par exemple. Comme cette dernière, elle s'est trouvée confrontée vers la fin du Moyen-Âge à une explosion démographique. Des légions entières de consommateurs s'entassaient dans les villes et réclamaient avec insistance d'être convenablement munis de vêtements aussi bien que de sons. A cet effet, le corset tricoté main suffisait aussi peu que le pincement du luth. L'économie parut un temps n'être à la hauteur de la situation ni dans le domaine du tissu ni dans celui du son. Mais — vers 1500 — apparurent à point nommé deux inventions grâce auxquelles, dieu soit loué, une production continue devint possible: le violon et le rouet à ailes. A l'une de ces machines le marchepied permettait de produire un fil à tisser théoriquement infini; pour l'autre, grâce à l'archet, le son du violon ne s'évanouissait plus aussitôt, comme lors du pincement de la corde. Certes, en ce qui concerne le volume, l'introduction d'instruments à vent avait apporté bien plus que le timide violon à ses débuts. Malheureusement, la trompette et le trombone étaient justement les por-

teurs sonores strictement réservés à la noblesse et à l'Eglise; il ne fut tout d'abord pas question de les exploiter sur les marchés citadins. Pas de panique, se dirent les constructeurs, quinze à vingt de ces instruments à cordes réunis peuvent donner, eux aussi, un bien joli son pour un grand espace. C'est ainsi que les violons, comme les roues à tisser, après un bref séjour à domicile, furent rassemblés dans des halles spécialement aménagées pour produire du fil et du son: les premières manufactures de coton fonctionnaient à peine que déjà les patrons expérimentaient les premières salles de concert. Pas étonnant que dans les deux cas il y eût bientôt des procédés similaires; surtout depuis qu'en 1624 Claudio Monteverdi eut l'idée du trémolo pour ses cordes. Sur le plan sonore aussi, le violon, grâce au rapide aller-retour de l'archet sur les cordes, ressembla au vrombissement de l'entreprise jumelle. Le «col legno battuto», qui paraît aujourd'hui encore d'avant-garde, et que le même Maître introduisit en musique — horrifiant les instrumentistes en les incitant à frapper directement les cordes du bois de l'archet — fit cliqueter la jeune famille des cordes exactement comme un métier à tisser en pleine activité.

Voilà pour le son. Mais, quelques années plus tard, c'est aussi sur le plan visuel que l'orchestre fut assimilé au phénomène de la fabrique, alors en pleine ascension. Jean-Baptiste Lully, patron exclusif et dictatorial de la manufacture royale de musique à la Cour de Louis XIV, fut l'un des premiers à exiger de ses violons qu'ils fassent aller et venir leurs archets en un parfait pas cadencé. «On dirait qu'un mécanisme

caché oblige leurs bras à se mouvoir uniformément!» s'écria un spectateur d'alors, enthousiasmé. D'ailleurs, le perfectionnement de la technique ne tarda pas à devenir le passe-temps d'une société entière. Le monarque français lui-même, en 1736 déjà, faisait ses expériences d'électrification sur sa garde personnelle: il reliait les pauvres soldats à la bouteille de Leyde par des câbles de cuivre et les faisait défiler devant lui, guidés par des décharges électriques. Splendide! Ne pourrait-on pas essayer ce procédé sur l'orchestre de Cour? Ou, dans ce cas, ne faudrait-il pas plutôt quelque vraie machine? Une grande boîte à musique peut-être, ou carrément une collection d'androïdes musicaux; ils existaient déjà et soulevaient dans les salons un ébahissement presque plus grand que les enfants prodiges. Sauf que pour ces derniers le cœur vous fondait si tendrement, alors que ça n'était vraiment pas le cas même pour le plus ingénieux des automates. De quoi désespérer. Après s'être adonné toute sa vie à la construction de robots joueurs de flûte ou de piano, Jacques de Vaucanson, déçu par la musique, se voua à la manufacture de la soie, dont il mécanisa de façon draconienne et avec beaucoup plus de succès la production en 1754.

Mais ne l'oublions pas, c'était une exception. Le travail en fabrique est lui aussi resté longtemps un pur artisanat. Tout le secret de la première époque industrielle tenait au fond dans la concentration de la production en un seul lieu et dans la décomposition du travail en opérations uniques et réglées. De ce point de vue, la rationalisation dans l'orchestre est même allée un peu plus loin! Ici, le personnel a même besoin de règles de coordination écrites pour que les diverses entrées et phases de travail soient synchronisées précisément. L'introduction de la partition, cette Sainte Ecriture de l'orchestre, supprima peu à peu toute liberté à l'artisan qui y travaillait. L'improvisation, noyau de toute musique vivante jusque-là, devint rigoureusement proscrite. Bientôt la machine à musique fonctionna de manière si perfectionnée que le compositeur, pour qui les choses étaient allées presque trop loin, dut exhorter l'orchestre à ajouter à son activité un peu de sentiment, à l'aide d'indications écrites telles que «*espressivo*» ou «*con spirito*».

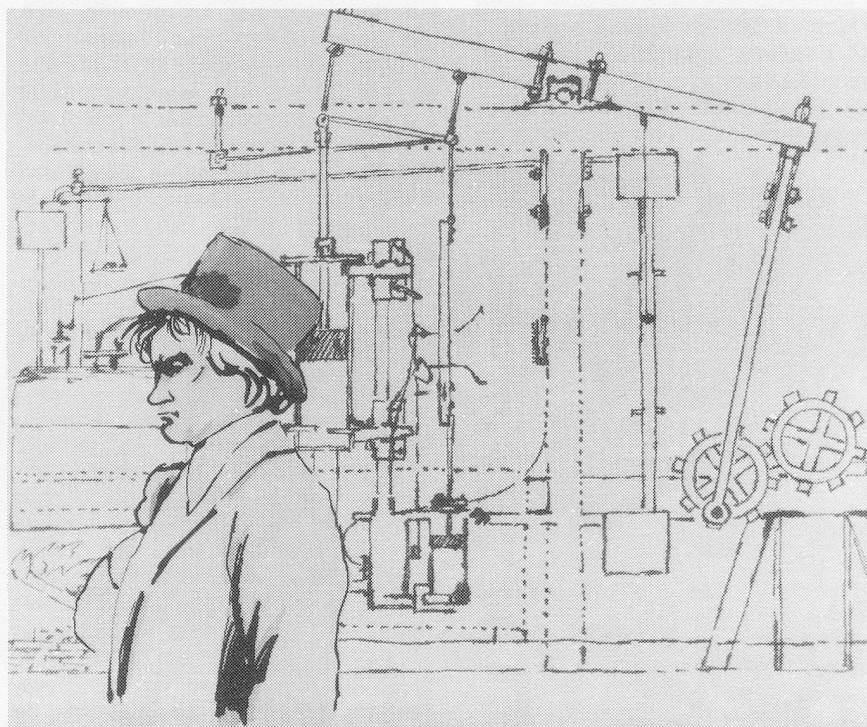
Au commencement, ce furent surtout les princes qui fondèrent des manufactures de soie et des orchestres pour leurs besoins de luxe. Mais bien vite — comme le formula sarcastiquement l'économiste Bernhard de Mandeville en 1705 déjà — «les vices privés servirent l'intérêt public». Les symphonies de Haydn coûtaient un argent fou au prince d'Esterhazy, et les seuls à s'en tirer sains et saufs furent les éditeurs et les organisateurs de concert à Vienne et à Londres (et bien sûr papa Haydn aussi, ce vieux filou). Ces bourgeois en livrée à la cour devenaient chaque jour plus culottés. Une œuvre comme la Symphonie des Adieux, n'est-ce pas un peu fort? Une

machine humaine coûteuse, qui se décompose toute seule jusqu'à devenir la carcasse de quelques figures de style au point mort, pour ensuite se taire totalement. Alors que la plus grande terreur de l'absolutisme était une montre arrêtée! Quoi de plus cauchemardesque pour un seigneur féodal que de penser qu'il n'y aurait un jour ce tic-tac régulier, dans les rouages de l'Etat tout comme à l'horloge murale. Et voilà que d'un coup éclatait chez lui, dans la béance d'une fosse d'orchestre vide, la «grève concertante» de Haydn, en fa dièse mineur.

Leur supplément de vacances, les camarades de Cécilia ont dû le gagner de haute lutte. C'est toujours ça. Les musiciens de cour étaient même rarement rétribués: aucun qui n'ait été endetté jusqu'au cou. Déjà comme candidats à un poste de l'orchestre de la cour, ils devaient jouer gratuitement pendant des années, pour ensuite devoir parfois épouser la veuve du prédécesseur et tail-

Comme un vent mordant, elle soufflait au visage des symphonistes passés de l'autre côté de la barricade. Libérés pour être renvoyés, ceux-ci devinrent de véritables travailleurs «à l'accord» dans un marché du travail déchaîné. Lorsqu'après les batailles de rue ils voulurent revenir à leurs pupitres, bon nombre de ces derniers étaient déjà occupés. Par des amateurs, s'il vous plaît. Surtout dans les Etats allemands, ou de toute façon la révolution n'a traditionnellement lieu que dans les salons: c'est ainsi que les symphonies beethovéniennes, ces sonneries de trompette d'un temps nouveau, furent jouées pour la première fois par plus d'une moitié de musiciens non professionnels. (Si l'on pense en outre au peu de répétitions, quelle chance pour le Maître d'avoir été si dur d'oreille.)

Ce que les chômeurs sont pour l'industrie, les amateurs l'étaient pour les entreprises de concerts: une armée de réserve, qui brisa bientôt la colonne verté-



Beethoven devant une machine à vapeur de James Watt

ler les haies du duc entre les répétitions, ou repasser la chemise de nuit princière. Selon Georg Philipp Telemann, les gars désiraient carrément une république. Lorsqu'enfin l'heure fut venue, en 1789 à Paris, on put les voir tout devant, la noble tête du patron embrochée sur l'archet. *Egalité*, l'une des trois grandes paroles révolutionnaires, devint en conséquence un terme musical. Si l'égalité de tous les hommes n'était pas possible, celle au moins de tous les sons le serait. C'est la lutte finale! Assez des petits motifs baroques, éclatés en hiérarchies antisociales. Finissons-en! Sur la pique de l'archet, mais *legatissimo*! Les musiciens commencèrent à s'organiser, à s'accorder sur les salaires, voire à se répartir également les différents revenus: la *fraternité*, justement. Et la *liberté*? Et bien, elle aussi arrivait.

brale des syndicats de musiciens professionnels. Auparavant, il avait été parfois possible à quelque musicien d'accéder au rang de noble, tel trompettiste particulièrement mordant, par exemple. Or, désormais, même quelqu'un du format de Mendelssohn ne pouvait se maintenir l'accès aux salons bourgeois qu'en se produisant gratuitement. Il se serait définitivement déclassé aux yeux des personnes du même statut social que lui s'il avait fait la manche à la fin du morceau. Après tout, le fabricant lui aussi n'invitait pas ses travailleurs à une soirée. Alors. C'était déjà assez fâcheux que, pour le concert, lieu des bouleversements les plus intimes de l'âme, il dût être assis constamment face à ce prolétariat musical. Indigné, il s'était tout d'abord détourné du podium: lors des premiers concerts publics, on avait dis-

posé les rangées de chaises de telle sorte que les auditeurs fussent assis l'un face à l'autre, plutôt que face à la musique. Certes, le regard était satisfait, mais pour les oreilles l'équilibre sonore était fichu. C'est ainsi qu'il fallut trouver d'autres moyens pour masquer ce détail désagréable. On commença, et c'est significatif, par habiller le prolétaire sonore du frac de boursier, ce costume que George Bernard Shaw qualifia sarcastiquement d'«uniforme de la race supérieure». Aucun patron n'eût admis des habits de travail si malcommodes dans sa fabrique, mais ici régnait désormais une puissance supérieure. En outre, avec la découverte du chef d'orchestre, on put placer ostensiblement un manager *non* musicien à la tête du parc des machines en sueur. Au début, ces messieurs portaient même des gants blancs (sans doute pour montrer qu'ils n'avaient pas l'intention de se salir les mains au son, eux). On essaya également de suspendre un drap entre auditeurs et appareil sonore. Mais là aussi il y eut des problèmes acoustiques, bien que le grand constructeur d'instruments Adolphe Sax en personne ait fait brevété en 1860 une invention assez raisonnable qui prévoyait de récupérer le son direct avarié par un raccordement aux installations d'aération de la salle et que Richard Wagner ait réussi à Bayreuth ce stupéfiant tour d'adresse de rendre l'orchestre invisible. Non! De ce point de vue, le délicat problème ne fut résolu que lors de l'invention du disque: l'orchestre disparaît dans le sillon et sur la pochette ne reste que le chef!

L'homme machine

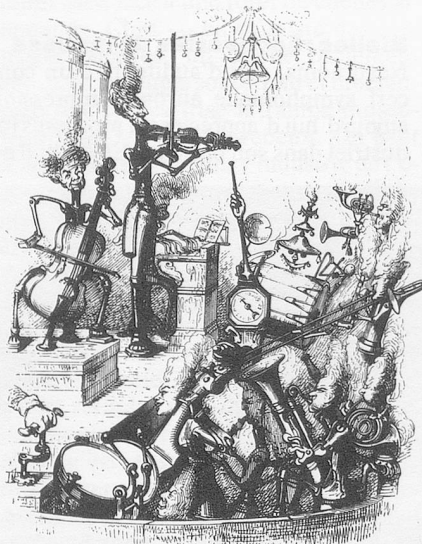
Mais nous sommes allés trop loin. Revenons aux jours où le bourgeois était encore légèrement mal à l'aise face à sa nouvelle machine sonore. Au moins, les nouvelles machines à bas produisaient des chaussettes bien chaudes, tandis que ce mécanisme d'horlogerie vous perturbait carrément le sentiment réel du temps, avec ces syncopes, rythmes appuyés et changements de tempo. Et dire qu'on venait de découvrir que le temps c'est de l'argent! Ah non, pour un honnête négociant, ça ne passerait pas, tant que l'orchestre ne produirait rien d'autre qu'un petit moment de vibrations d'air. Les organisateurs s'en donnaient de la peine, pour remplir coûte que coûte les salles. Ils préparaient d'énormes dîners juste après le concert, mais durent bientôt dans les annonces donner l'assurance qu'on pouvait aussi ingérer les mets sans la purée sonore précédente. Selon l'expression de Kant, un patronat obsédé par le gain ne pouvait profiter «sans intérêt» du son d'orchestre qu'avec la plus grande peine. (Ce n'est pas pour rien que le philosophe allemand emprunta ce slogan de sa nouvelle esthétique à l'économie bancaire. En bon professeur, il puisait le matériel documentaire dans l'univers de ses élèves). Aujourd'hui encore, lors des concerts d'abonnement «bonne société», on

croirait parfois que le bourgeois, par sa jubilation exagérée, anesthésie le sentiment flou qu'il n'en a au fond rien à faire. Cette forme de sonate précisément — elle qui domine la musique symphonique depuis le milieu du XVIII^e siècle — n'est-ce pas une provocation qu'après avoir placé d'une façon très logique en termes d'économie la matière première thématique au début du morceau, puis l'avoir transformée intensivement, elle la délivre à nouveau crûment dans la réexposition, comme si de rien n'était. Que le lecteur bienveillant s'imagine une machine à préparer le cuir, qui en dépit de toute l'activité et de tout le bruit, recrache finalement telle quelle la peau de la vache. Et Kant qui recommandait «un plaisir vain» au consommateur grugé! Eh ben mon vieux!

Mais enfin, les bourgeois sont quand même venus. Entre temps ils dominent même les Saintes Salles, assis dans leurs fauteuils largement subventionnés. Ces dames et messieurs de l'économie ne sont pourtant pas masochistes. Que s'est-il passé?

Lorsque les premières symphonies retentirent, on put observer dans le public un curieux phénomène: les auditeurs se levaient chaque fois que le volume de la musique augmentait puis se rasaient lorsqu'il diminuait. Ils se jetaient ensuite dans les bras l'un de l'autre en pleurant. Le tout nouvel appareil sonore avait touché le cœur du bourgeois d'une façon mystérieuse. Plus encore: grâce à cette musique, ce dernier découvrirait qu'il avait au fond quelque chose qui ressemblait à une âme. Il ne s'en était jamais aperçu en faisant du commerce, mais en présence de cette machine à sentiments, sa poitrine s'agitait d'un coup si tumultueusement qu'il devait bien y avoir quelque chose dedans. On vit même des auditeurs devenir de véritables virtuoses du sentiment. Les actes rapportent le cas d'un homme qui se plaçait au milieu de la salle et qui dans ses gestes revivait avec tant d'expression la production orchestrale que les applaudissements de la fin, en toute légitimité, s'adressaient plutôt à lui qu'aux musiciens, uniquement fournisseurs. «Sapristi!», pensèrent les philosophes, qui, pour des raisons professionnelles déjà, n'étaient pas tombés sur la tête: «l'âme doit donc elle aussi être une machine!» Mais pas si vite: «Si la musique doit toute son existence au mouvement, si, parallèlement, on ne peut se représenter les passions sans mouvement, nous pouvons dès lors tirer avec raison la conclusion que l'harmonie de la musique et des passions ne peut avoir d'autre origine qu'une harmonie du mouvement». Ainsi réfléchissait l'historien d'art Daniel Webb en 1769. A la même époque à peu près, Denis Diderot comparait la psyché humaine à un clavier. Dans l'enthousiasme, on appliqua rétroactivement les principes des nouveaux moyens de production à l'homme. Entre deux interminables concertos de flûte à la Cour Sans-Soucis, le médecin particulier de Frédéric II

se retirait dans sa chambre pour écrire un livre: «L'homme machine». Mais pour qu'il fonctionne comme une mécanique utile, il fallut d'abord régler l'homme en conséquence: le meilleur moyen d'expulser de ce bipède l'arbitraire anti-économique de son appareil locomoteur était le dressage. Exercice militaire ou exécution musicale, les deux rituels publics de la mise au pas offraient au regard des contemporains de la révolution industrielle les premières machines humaines des temps nouveaux. Tous les records d'opus furent bientôt battus par les pédagogues musicaux du début du XIX^{ème} siècle et leurs



Utopie (la vision de Grandville de l'année 1844)...

gammes-tortures écrites en toutes notes. Depuis, les conservatoires — autre invention de l'époque — sont si occupés à seriner le doigté correct au matériel humain qui leur est confié qu'il ne reste hélas guère de temps pour son accomplissement intellectuel. Quand Karlheinz Stockhausen, lors d'une de ses premières séances de sa musique intuitive, en août 1968, recommanda aux musiciens d'être à l'écoute de leur être profond et de ne jouer que ce qu'ils entendaient, il ne sortit tout d'abord que des gammes.

La musique à toute vapeur

On a négligé jusqu'à nos jours le fait que la découverte décisive de la première révolution industrielle, la machine à vapeur, tient aussi une place honorable dans l'histoire de la musique. Il n'était bien sûr pas possible de soumettre directement l'orchestre à la vapeur. Les machines de Watt faisaient un vacarme d'enfer tel que tout thème aurait été lamentablement submergé par cet accompagnement. La nouvelle technique ne profita d'abord qu'à l'orgue, — le même instrument qui, soit dit en passant, devait plus tard bénéficier en premier de l'électronique. Cependant, c'est précisément le bruit qui en imposait le plus aux contemporains de la machine miraculeuse de Watt. Pour faire grimper les ventes au plafond, l'inventeur n'avait qu'à dérégler légèrement la soupape de contrôle: le client fondait

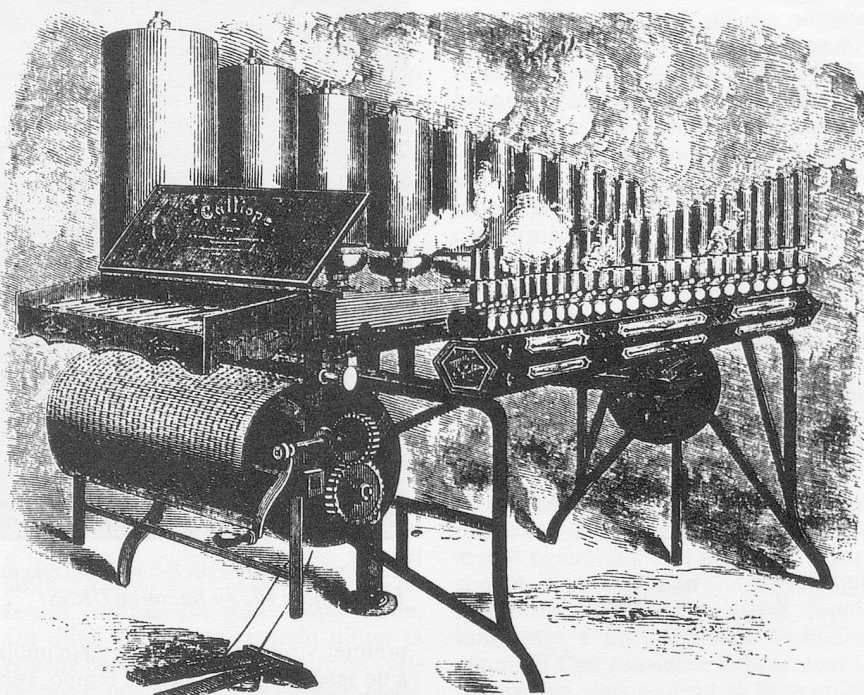
devant le vacarme infernal qui en résultait. Le bruit à nu, puissant symbole de force et d'énergie triomphante, devenait pour le jeune patronat le cri du rut du progrès. Et là, les orchestres auraient dû filer doux? Après tout, c'étaient eux les spécialistes du son! Il ne fallut guère de temps pour que la section des cordes intimidée se trouvât entourée d'une véritable phalange de tuyaux de tôle éclatants, derrière lesquels étaient accroupis des hommes, à qui tout simplement rien n'était impossible sauf un piano. De nos jours, plus d'un chef d'orchestre se plaint de ce que, chez Beethoven, tant de passages soient instrumentés trop fort pour les cuivres et impute ce fait à la surdité du Maître. Pourtant, le rocker des Classiques Viennois ne faisait que suivre les nécessités du moment. Comme Matthew Boulton, premier fabricant de machines à vapeur, Beethoven aurait pu s'écrier fièrement: «Je vends ce dont le monde a besoin: de l'énergie!»

Un détail de la nouvelle technologie, petit mais décisif, put toutefois être directement appliqué à l'orchestre: la soupape de sécurité. Significativement, c'est dans la tôle que l'on installa cette découverte de Watt: les cors et les trom-

enduré le biscuit jusqu'à sa production automatique. Et l'abattoir! Jusqu'ici, la boucherie est restée pour l'essentiel une activité manuelle. (Du moins lorsqu'il s'agit d'animaux.) Comme pour la musique, nous avons dans ce cas affaire à une matière informe, compliquée, largement soustraite au travail à la machine: ici le son, là le cochon. On connaît depuis 1850 déjà des appareils qui polissent au millième de millimètre près, mais personne n'a encore réussi à construire une machine qui désosse proprement un jambon ou interprète convenablement l'Inachevée de Schubert.

L'invention du chef d'orchestre

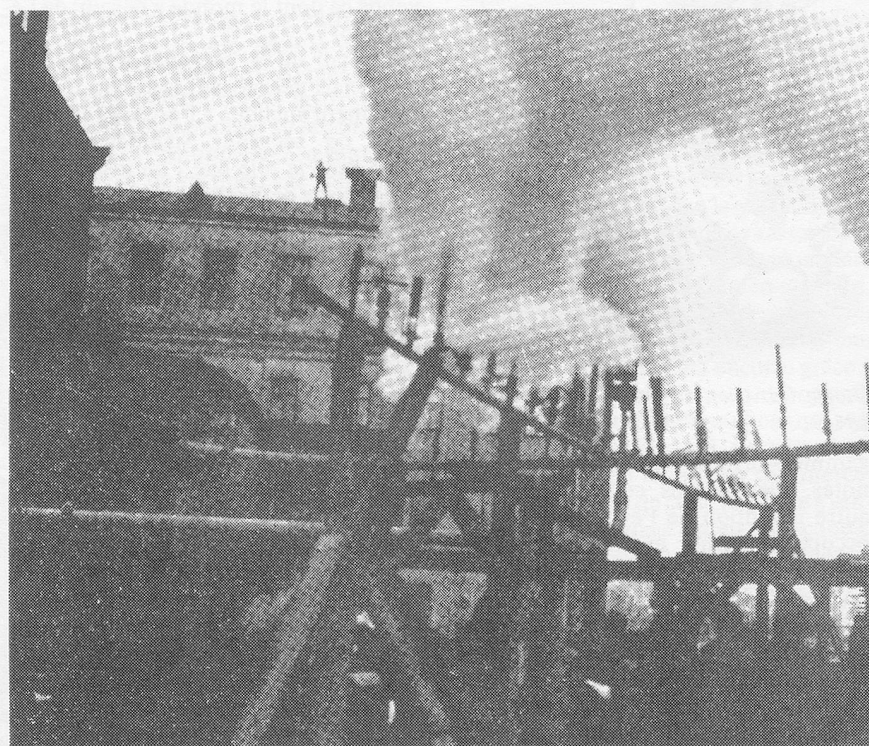
Au commencement, un clavecin suffisait encore à maintenir au pas cadencé les quelques exécutants, en marquant régulièrement la mesure; mais, naturellement le pépiement des touches ne résista pas aux cascades de tôle de l'époque beethovénienne. On eut recours un temps aux piétinements et exclamations, mais un jour, une invention du domaine des communications attira l'attention et put apporter remède à l'orchestre. En 1793, le premier télégraphe optique fut baptisé à Paris. Comme sur un moulin, il y avait des bras au sommet



... et réalité (un orgue à vapeur, «Calliope», construit en 1859)

pettes élargirent énormément leur registre. Jusqu'alors, à cause de l'étroitesse du matériau sonore, les compositeurs avaient dû s'imposer la plus grande réserve dans l'emploi de ces instruments; grâce à l'ajout de la soupape, le progrès retentit bientôt sur les tons les plus audacieux. Malgré tout, à la longue, l'orchestre s'essouffla à suivre la cadence de la mécanisation en pleine croissance. A peine montés, les orchestres disparurent pour toujours dans les cabinets de curiosités de l'histoire de la musique. La philharmonie resta condamnée au travail manuel. Il faut dire qu'au XIX^{ème} siècle cette situation n'était nullement une rareté industrielle. Pensons au chemin de croix qu'a

d'une tour, articulés de telle sorte qu'on pouvait transmettre les signaux les plus variés au poste récepteur suivant. Quelqu'un dut avoir l'idée géniale de placer un homme, tel ce moulin à vent muet et bavard à la fois, devant l'orchestre; en effet, déjà quelques années plus tard, les premiers spécimens de cette espèce singulière firent leur apparition à l'Opéra de Paris, tout d'abord maladroits et considérés avec compassion par les musiciens qui s'en tenaient plus volontiers aux signes de leur premier violon. Mais, l'épouvantail équilibriste est couvert par la direction générale et se maintient à l'avant, ce qui ne va pas sans étonner l'orchestre. Commence alors l'époque du double règne. Chef d'orchestre et



*La fabrique comme orchestre: Concert pour sirènes d'usine et sifflets à vapeur
(7 novembre 1922 à Bakou en URSS)*

premier violon se livrent en plein public à de sanglantes batailles de tempo. Pendant un moment, la musique seule reste sur le carreau, puis la direction d'entreprise fait acte d'autorité. Depuis, au début et à la fin du concert, le chef tend la main au premier violon, comme il sied à tout vainqueur d'un sport de combat.

Au milieu du vacarme, l'homme nouveau créa ordre et sécurité. Il semble que le besoin en ait été urgent. En 1805, l'orchestre d'Augsburg avait été placé de force sous la tutelle de la police, et les mélomanes londoniens fuyaient depuis longtemps comme la peste les concerts du samedi soir, car les musiciens recevaient leur solde ce jour-là et la buvaient aussitôt. Le manque de discipline ne régnait pas uniquement dans les fosses d'orchestre: il fallut introduire temporairement le travail obligatoire dans

maintes usines à tisser, ce qui était bien sûr difficilement possible dans la musique. Cependant, le déchaînement antimachines qui prit un temps des allures d'épidémie ne toucha pas les salles de concert. A cet égard, l'idée de la direction que les musiciens acquièrent et entretiennent eux-mêmes leurs moyens de production se révéla payante. Je ne connais personnellement qu'un seul cas, récent, où un altiste mit son instrument en pièces sur la tête du chef.

Avec la soumission sans conditions de l'exécutant à la baguette du chef d'orchestre, s'acheva pour l'essentiel l'établissement de l'orchestre comme fabrique sonore.

Bielles recouvertes de mousse

Néanmoins, peu d'auditeurs d'un concert symphonique auront l'impression aujourd'hui d'apprécier un processus industriel dans son principe. En effet, il en

est allé autrement que ne le prévoyait Berlioz, cet enthousiaste de la technique, qui, sur le podium, devant la masse des compositeurs, pouvait vraiment s'enticher de ces «machines douées de raison, qui obéissent avec l'efficacité d'un gigantesque clavier, et dont on peut infailliblement prévoir chacun des effets». A peine la phase de construction de l'orchestre était-elle terminée qu'à nouveau les compositeurs, surtout germaniques, s'employèrent à maquiller soigneusement la mécanique du nouvel appareil sonore. Si Mendelssohn, par son choix de tempi étonnamment vifs, avait souligné la motorique du déroulement de son orchestral, Wagner et Liszt eurent les premiers recours à des variations du tempo extrêmes, paraissant souvent arbitraires, et montrèrent une nette prédilection pour des mesures lentes, presque traînantes. On fit tout

son possible pour cacher le côté «machine» de la production sonore. «Nous sommes des timoniers et non des mécaniciens»: tel était le dicton préféré du chef d'orchestre Franz Liszt. D'un coup, la musique devait sonner organiquement. On réclamait une sonorité bois-et-prairies. Richard Wagner surtout devint un maître dans l'art de travestir son énorme parc de machines orchestral en parc naturel. Grâce à de subtiles astuces d'orchestration, il réussit à arranger de telle manière son «Walkmühle»* — ainsi avait-il qualifié l'un de ses propres drames musicaux — que l'auditeur pouvait croire qu'il était vraiment assis face à une forêt de chênes allemands. Chez ce biochimiste des mélanges sonores, on oublie facilement combien le peuple souterrain et nibelungien des cordes frise la rampe musculaire dans le «Waldesweben». On peut d'ailleurs trouver dans l'industrie de l'époque les symptômes analogues d'une campagne de camouflage à large échelle. Des usines entières furent construites dans le style des cathédrales gothiques et un grand nombre de halles de montage ressemblaient à la salle des chevaliers d'un château ensorcelé. Tout se passait comme si les bourgeois préféreraient refouler ce qu'ils fabriquaient là derrière la jolie façade.

Mais c'est aussi parce qu'il était de moins en moins capable de progrès technologiques que l'orchestre fonctionnait archaïquement. Significativement, les seules nouvelles machines qui purent tenir tant bien que mal dans le répertoire vers la fin du siècle étaient des machines à vent! Dans ses poèmes symphoniques, Richard Strauss ne les utilise pas moins de trois fois, afin de donner à son appareil la petite touche «nature vierge». Et parce qu'il fallait agiter à la main et séparément chacune de ces petites feuilles de la forêt orchestrale pour qu'elle bruisse, la patine du bon vieux temps s'appliqua sur l'orchestre: une fois de plus le bon vieil artisanat, d'après la bonne vieille tradition... Aurait-on pu faire autrement? Dans le domaine de l'industrie, la chimie entamait déjà sa marche triomphale: dès 1866, grâce à la galvanisation, le faste métallique de la tôle put encore être rehaussé, mais au concert même? Fallait-il y creuser, à côté des bois, vents, percussions et cordes, une place pour la section des carburateurs sonores bien tempérés? N'empêche, par le détour des partitions, la chimie pénétra pour ainsi dire clandestinement dans la réserve naturelle de sons. Dans les débuts de l'orchestre, il en avait coûté de la sueur et des larmes pour imposer aux cordes l'exactitude mécanique du mouvement des archets, et voilà que les compositeurs de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle se mirent à écrire des figures si compliquées pour les cordes qu'aucun orchestre au monde n'arrivera jamais à les jouer parfaitement à l'unisson. La «Feuermusik» de Wagner est un exemple précoce de ce brouillage inten-

tionnel des contours du mouvement orchestral. Comme les nuages sonores plus tardifs de Debussy, il provoque une curieuse dissolution du matériau musical. Et lorsqu'Alban Berg poussa cette technique à l'extrême, son collègue Hanns Eisler fit remarquer que «dans sa musique, l'ivresse, cette chaleur, était produite quasi chimiquement». Bien entendu, aucun de ces messieurs n'a consulté les rapports de laboratoire d'un Justus von Liebig ou n'a procédé lui-même à une dialyse pour pouvoir récolter directement les mélanges sonores à partir de la gamme de ses éprouvettes. Cependant, même s'il peut sembler parfois que la musique s'est entièrement perdue, celle-ci, dans ses Champs-Élysées, réagit sismographiquement aux secousses qui ébranlent le monde extérieur. Ainsi, à la même époque où Arnold Schoenberg développait sa méthode dodécaphonique, une rationalisation tout à fait analogue suivait son cours dans les bureaux, avec l'introduction des machines à calculer; ou encore, plus récemment, la technique d'ordinateurs et la théorie de l'information donnèrent à l'œuvre de Yannis Xenakis sa forme typique. Mais ce genre de phénomènes a lieu, significativement, en dehors du domaine de l'orchestre normal. Car le tour de main écologique du XIX^{ème} siècle, la pure et simple transmutation de la fabrique sonore en un biotope, fut lourde de conséquences. Stravinski encore, dans le «Sacre du Printemps», crut bon d'habiller le bruit des machines des temps modernes dans les vêtements archaïques des rites primitifs. Edgar Varèse, plus radical que lui, fut le premier à rendre à l'orchestre ce qui est à l'orchestre: l'industrie. Il existe un mémorable extrait radiophonique de la première de «Déserts» sous la direction d'Hermann Scherchen, en 1945 — il s'agit, soit dit en passant, de la première œuvre qui introduit l'électronique dans l'orchestre, quoique sous la forme d'une bande magnétique uniquement —; dans cet extrait, le public saisi d'une vraie horreur fulmine, crie et siffle, pendant que l'orchestre réagit en retour comme une gigantesque usine. On dirait qu'on est en train d'ôter la couche plusieurs fois centenaire de vert-de-gris d'une machine et que la mousse en lambeaux, depuis les bielles qu'elle recouvrait, va s'écraquer contre les oreilles de l'auditeur. La société pour la protection de la nature qu'on appelle «Les amis de la musique» ne l'a pas encore pardonné à Varèse. En 1983, son centième anniversaire a largement été célébré dans un silence glacial.

Dernier couplet

Eh bien soit! Le monstre continue de dormir dans sa caverne des sons. Son histoire est-elle en train de s'éteindre elle aussi dans une bienheureuse hibernation? J'ai bien peur que non! L'entreprise acoustique, désespérément stagnante depuis si longtemps dans le domaine technologique, se dégrade et devient une échoppe artisanale gavée de subventions au milieu de l'industrie du

divertissement. Alors que dans la branche on rationalise à un temps où le profit devient une médaille d'or olympique qui n'échoit qu'au plus rapide, dans la salle de concert, le destin est soufflé en toute quiétude à la face du monde comme si les spectateurs arrivaient encore en calèche. Et cela devrait s'avérer assez fatal un jour. Certes, je sais, c'est être à côté de la plaque que de juger l'art selon les critères du marché. Mais il ne s'agit pas ici d'une croyance aveugle dans le progrès et je ne prétendrais même pas que le manque d'innovation du répertoire — sempiternellement et inutilement déploré — menace de toucher lentement mais sûrement l'orchestre en son point crucial. Il s'agit de quelque chose de beaucoup plus banal: l'explosion des coûts. Alors que, comme le remarquait impudemment le spécialiste en l'analyse économique américain John H. Mueller, «l'orchestre symphonique a toujours été une industrie parasitaire, économiquement parlant, qui se nourrit de la plus-value des autres domaines de l'industrie», il en est à survivre à coups de subventions et de compléments. Il y a en économie une règle générale qui dit que les coûts de l'artisanat augmentent fortement avec l'automatisation croissante des moyens de production. En effet, il existe une différence sensible entre un procédé de fabrication entièrement réglé par ordinateur pour lequel deux ou trois contrôleurs suffisent, et un concert symphonique qui emploie pendant plusieurs jours soixante à cent personnes; de plus ces dernières sont l'équivalent d'universitaires et se rangent par conséquence dans une classe de salaire socialement plus élevée que celle des ouvriers d'usine. Ainsi, plus l'automatisation s'étend, plus les frais de salaires pour la production non automatisée augmentent, surtout pour une production à peine mécanisée comme celle de la musique.

Dans l'entreprise de concert, les compressions budgétaires inéluctables ne seront possibles qu'en réduisant le personnel, à cause justement du fait que l'orchestre semble être arrivé depuis longtemps à un point final technologique. Si l'on considère uniquement la production, cela ne peut se faire qu'en réduisant le répertoire déjà si réduit, comme le montre l'exemple de l'Orchestre de la Ville de Winterthur: avec une base de quarante musiciens permanents, l'ensemble de la littérature symphonique d'après Mozart n'est possible que par l'engagement de (coûteux) supplémentaires. Mais il n'est pas question que de réduction. La SSR a depuis longtemps dans ses tiroirs des plans visant à supprimer totalement ses orchestres (voir Tages-Anzeiger du 6.12.84). Selon les responsables de la SSR, ces orchestres sont tout simplement devenus superflus en regard du disque, que l'on peut se procurer bien plus facilement. (Dans cet exemple de la discussion du maintien des orchestres, on voit justement que pour de telles décisions lourdes de conséquences les critères ar-

* Jeu de mots wagnérien: «Walküre»/Walkmühle («Valkyrie»/moulin à foudre).

Angenommen, Musikstücke sind Spiele

Admettons que les pièces de musique soient un jeu

tistiques ne sont même pas utilisés comme feuille de vigne. L'étude publiée par la SSR ne s'appuie explicitement que sur l'argument de la rentabilité toute nue). Un beau jour, les quelques milliers d'orchestres existant dans le monde auront été réduits à quelques ensembles produisant presque exclusivement pour les médias sonores et visuels. A moins que...

A moins que les sociétés d'orchestres surmontent leur étroitesse d'esprit et utilisent aussi une fois encore — selon la bonne vieille tradition — les avantages de cette technologie qui les menace. Dans des villes de moyenne importance telles que Lausanne ou Saint-Gall, et même, à long terme, dans ces bastions apparemment fortifiés de la musique comme Bâle ou Genève, l'orchestre classique ne survivra que s'il peut être

servir du jargon d'un chef du personnel réconfortant — aurait aussi son côté très positif. En effet — parlons sérieusement — l'auditeur, ébahi par les performances historiques de cette machine humaine à musique, en oublie facilement le prix de revient. Considérée depuis le pupitre du chef d'orchestre, l'histoire de cette honorable institution peut aisément se lire comme l'histoire d'une mise sous tutelle presque complète. En «tuttiste» caché derrière sa partition, un violoniste qui s'est frotté au grand répertoire soliste dans ses années de conservatoire ne se fait remarquer que lorsqu'il joue faux! Privé dans une large mesure de la responsabilité d'interprétation, il en est réduit, lors des services habituels de concert, au rôle de simple fournisseur de son pour le patron-chef d'orchestre qui règne en dompteur sur les masses so-



réduit en de petites formations d'orchestre de chambre. Précisément grâce aux possibilités de la micro-électronique, on ne sera plus obligé de renoncer au grand patrimoine symphonique, Bruckner et Mahler compris. C'est surtout les doublures de voix si coûteuses du répertoire romantique — où vingt instrumentistes parfois doivent jouer la même partie — qui pourraient être remplacées, sans problème technique et (ce qui est décisif) sans pertes dans le résultat sonore, par un ordinateur musical programmé à cet effet. Cela produira sans doute quelques musiciens-chômeurs, comme déjà lors de l'introduction du film sonore. On ne peut pas le nier. Mais il s'agit là d'un problème général de la situation du marché du travail; s'enfouir la tête ou même seulement l'oreille dans le sable n'est pas une solution. D'autre part, la modernisation ici proposée — si j'ose pour une fois me

nores. C'est tout simplement la Neuvième de Karajan; même Beethoven n'a plus grand chose à dire. Il ne s'agit pas uniquement de na(rci)zisme (applaudi frénétiquement). A cause de sa dimension déjà, l'appareil presque figé dans son immobilité exclut d'office une élaboration commune de l'œuvre. Les interprétations les plus figées sont dans la règle et pour cette raison justement le résultat d'un dressage dictatorial. Il suffit de penser à l'odieux Arturo Toscanini qui reste toujours et à juste titre une référence. Une réduction de l'effectif orchestral, qu'on ne pourra éviter un jour, rendrait possible à elle seule déjà une décision collective d'interprétation et ouvrirait par là le chemin à un travail plus humain que le travail d'aujourd'hui.

Traduit de l'allemand
par Vincent Barras