

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 67

Buchbesprechung: Livres
Autor: Albèra, Philippe

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.02.2026

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

L'univers musical de Chopin
Jean-Jacques Eigeldinger
Fayard, Paris, 2000 (372 pages)

LA SINGULARITÉ CHOPIN

En regroupant des articles et des travaux parus au cours des dernières années, Jean-Jacques Eigeldinger propose une approche par cercles concentriques de la musique de Chopin: la réflexion esthétique croise l'analyse musicologique, les éléments de biographie ceux de l'édition même des textes. Trois parties principales structurent l'ouvrage: la première, intitulée «perspectives esthétiques», s'attache aux relations de Chopin avec la musique de son temps et avec celle de ses devanciers; la seconde est centrée sur les *Préludes*; la troisième tourne autour des concerts donnés par Chopin. Il est évidemment impossible de résumer ce recueil kaléidoscopique où les considérations générales sont nourries par une foule de détails décisifs. On relèvera le souci de l'auteur d'aller toujours droit à l'essentiel, dans un style limpide où l'amour du sujet se conjugue avec une érudition qui n'est jamais pédante. Singularité de Chopin: il appartient à son siècle sans véritablement s'identifier à lui. Il «semble avoir délibérément fait la sourde oreille à la plupart des nouveautés» du moment. Son attitude s'apparente à «une *tabula rasa* tirée sur le présent». Fatalité de l'exilé? N'est-il pas l'un des rares compositeurs de sa génération à garder ses

distances avec la figure tutélaire et parfois encombrante de Beethoven? Ne lui préfère-t-il pas les envolées lyriques en arabesques de Bellini et de Rossini? Étrange alchimie d'une pensée qui relie, à travers le concept de linéarité, les mélodies du bel canto aux voix autonomes de la musique baroque! Eigeldinger montre cette reviviscence d'une rhétorique venue de Bach, signalant par ailleurs les affinités électives de Chopin et de Couperin. L'auteur des *Nocturnes* rejetait le culte de la sonorité pour elle-même, trop liée à l'effet, au profit de la pureté de l'idée, comme en témoigne une note de Delacroix citée par Eigeldinger: «Mon cher petit Chopin s'élevait beaucoup contre l'école qui attache à la sonorité particulière des instruments une partie importante de l'effet de la musique. On ne peut nier que certains hommes, Berlioz entre autres, sont ainsi, et je crois que Chopin, qui le détestait, en détestait d'autant plus la musique qui n'est quelque chose qu'à l'aide des trombones opposés aux flûtes et aux hautbois, ou concordant ensemble» (Delacroix, *Journal*). Ainsi s'articulent les antithèses Chopin-Liszt, ou Chopin-Berlioz, sur lesquels l'auteur s'attarde en différents points de son ouvrage. La forme condensée, visant la suprême simplicité, ainsi que le

caractère intime du piano, apparaissent dès lors comme un acte de résistance face au «brillant un peu creux de la vie musicale sous le règne de Louis-Philippe», incarné notamment par les opéras de Meyerbeer, où Chopin se traînait de mauvaise grâce. Le retour au passé, toutefois, possède une dimension prophétique: la ligne baroque, devenue arabesque, va nourrir la modernité d'un Debussy. Eigeldinger esquisse en ce sens une analyse des *Préludes*, faisant apparaître non seulement que la beauté harmonique est la «résultante de superpositions linéaires», mais que cette mosaïque de pièces brèves est sous-tendue par une unité motivique: «les 24 *Préludes* se voient constitués en cycle par l'omniprésence d'une cellule motivique qui assure l'unité du recueil à travers ses variations d'écriture». La démonstration est toutefois, ici, un peu courte.

La conjonction d'une approche historique et esthétique s'appuyant sur une riche documentation, et d'une approche analytique visant à saisir l'essence même des œuvres, donne non seulement à ce livre une cohérence profonde, malgré la diversité des sujets abordés, mais elle conduit à une saisie fondamentale de la musique de Chopin. *Philippe Albèra*

Histoire du quatuor à cordes; de Haydn à Brahms
Bernard Fournier
Fayard, Paris, 2000 (1206 pages)

TOUT SUR LE QUATUOR

Déjà auteur d'une *Esthétique du quatuor à cordes* parue chez le même éditeur, Bernard Fournier, présenté comme ingénieur, musicologue, et premier violon de quatuors amateurs, sacrifie à l'évidence à une passion sans limites pour ce genre exigeant. On a le sentiment qu'il voudrait tout dire d'une musique qu'il a manifestement traversée en tous sens. Son histoire du quatuor, fort volumineuse en son premier volume, se présente à la fois comme une introduction esthétique et comme une analyse des œuvres entre la naissance même du genre et la fin du dix-neuvième siècle. On peut tout aussi bien se limiter aux introductions, qui forment une bonne synthèse des connaissances sur les différents sujets abordés, ou parcourir les analyses au gré des besoins. Pour dire vrai, l'auteur nous encourage à choisir son parcours librement, la lecture de l'ouvrage d'un bout à l'autre étant

quelque peu fastidieuse. Cela ne tient pas seulement au systématisme de la présentation, mais aussi à la teneur de certains commentaires. Si les introductions sont riches d'informations (elles auraient néanmoins pu être condensées, ce qui eût évité certaines redites), les analyses ont un caractère didactique ou descriptif qui finit par lasser; les développements sont exagérés compte tenu de ce qui est dit. Le genre est certes difficile. Mais il manque peut-être un point de vue qui eût touché plus directement à l'essentiel et provoqué ainsi l'imagination. L'enthousiasme, voire la dévotion, tiennent lieu de méthode. Par ailleurs, le livre présente un curieux déséquilibre: si Haydn et Mozart se partagent 194 pages dans une première partie intitulée «L'âge d'or du quatuor», Schubert, Mendelssohn, Schumann et Brahms 180 pages dans un chapitre intitulé «À l'ombre de Beethoven», le dit

Beethoven se taille la part du lion avec près de 700 pages regroupées sous le titre «L'apogée du genre». Les proportions sont discutables. L'auteur masque à peine le désir d'écrire un livre sur les quatuors de Beethoven... D'autre part, dans le cadre d'une «histoire» du genre, Bernard Fournier aurait dû s'attarder sur des compositeurs secondaires dont on ne connaît pas les œuvres (pourtant nombreuses) consacrées au quatuor à cordes. Un tel livre devrait aussi nous orienter vers la part cachée du répertoire, même de façon sommaire. Ces remarques critiques n'enlèvent pas ses qualités à l'ouvrage. L'auteur est bien documenté, il connaît son sujet, et fait maintes remarques pertinentes sur le style et la conception des œuvres. Souhaitons toutefois qu'en son deuxième volume, qui couvrira essentiellement le vingtième siècle, Bernard Fournier resserre son propos... *Philippe Albèra*

EXOTISME ET MODERNITÉ

Voilà un ouvrage longuement désiré! L'influence des musiques d'Extrême-Orient sur la musique du XX^e siècle, et particulièrement sur la musique française depuis Debussy jusqu'à Boulez et Éloy, est une évidence. Mais on n'en trouve guère l'analyse dans les ouvrages spécialisés, qui répètent en général les mêmes propos, souvent allusifs et imprécis. Patrick Revol les signale au passage. Son travail, tout à fait remarquable, rassemble non seulement des documents qui éclairent le jeu des influences réelles, mais surtout, il s'attache à montrer comment la musique indonésienne a résonné à l'intérieur des œuvres de compositeurs tels que Debussy, Ravel, Varèse, Messiaen, Boulez, ou Éloy. Car au-delà des analogies de surface, souvent évoquées, il s'agit d'analyser les effets de ces traditions autres sur la pensée musicale occidentale. Après une présentation précise des fameux ensembles indonésiens de l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, et un recensement fort instructif

des réactions qu'ils suscitèrent, Revol analyse la transformation de style qu'ils provoquèrent chez Debussy. Il ne se limite pas aux exemples les plus évidents, comme les fameuses *Estampes*; avec beaucoup de finesse, il fait apparaître l'influence du kampong javanais que Debussy allait écouter quasi quotidiennement, sur toute une série de pièces qui couvrent l'ensemble de la production du compositeur. C'est notamment le cas dans une œuvre comme la *Fantaisie* pour piano et orchestre, qu'on ne s'attend pas à voir citer à la barre! La musique indonésienne oriente Debussy, selon l'auteur, vers une remise en cause fondamentale du système tonal dès cette pièce de sa première période; elle prendra évidemment toute son ampleur dans les œuvres suivantes. Il est impossible de relever ici toutes les remarques concernant les conceptions debussystes du rythme et du temps, des dynamiques et du timbre, des courbes mélodiques ou des modes défectifs, qui sont examinées de

façon très concrète à partir de nombreux exemples, et ce avec beaucoup de clarté. Patrick Revol montre par ailleurs le lien entre symbolisme et exotisme dans la fermentation des idées nouvelles au tournant du siècle; les citations tirées des textes et de la correspondance du compositeur étayent la démonstration, qui est magistrale. Les analyses de Ravel, Messiaen ou Boulez sont non moins éclairantes. Au total, voilà un livre bien utile, intelligent, documenté, précis, perspicace, et qui traite enfin concrètement d'un sujet longtemps escamoté, bien qu'il soit fondamental. Le contact avec les musiques «exotiques», pour reprendre le terme de Segalen (qui informait Debussy de ses trouvailles extrême-orientales), a bouleversé la pensée musicale européenne. On ne s'en avise pas toujours dans les histoires de la musique...

Philippe Albéra

Écoute, une histoire de nos oreilles

Peter Szendy

Éditions de Minuit, Paris, 2000 (172 pages)

ÉCOUTEZ-MOI !

Voilà un livre original, reposant sur un projet singulier: écrire une «histoire de l'écoute» capable de contrebalancer une histoire des œuvres et de l'interprétation. Peter Szendy n'adopte pourtant pas une démarche systématique; il tisse un certain nombre de liens à partir d'une problématique qui tient à un constat personnel: «l'écoute musicale *consciente d'elle-même* s'est toujours accompagnée chez moi du sentiment d'un *devoir*. D'un impératif: tu *dois* écouter, il *faut* écouter». À quoi s'ajoute, en contrepartie, la revendication d'une singularité que cet impératif semble a priori nier: «*signer mon écoute*», l'adresser à d'autres, la faire partager. Comment, se demande Peter Szendy, «faire écouter mes écoutes»? D'emblée, la réflexion se situe à l'intersection de la loi et de la liberté, entre les prescriptions de l'œuvre et la part reconfigurante de l'écoute. «Quel est (...) le *sujet* auquel la musique s'adresse, ou plutôt celui qu'elle *construit*? Et qu'est-ce qui, à ce sujet, échoit comme *restant à faire*? Autrement dit: que doit-il faire, cet auditeur-sujet, assujetti à la musique, pour y *avoir droit*?». Problématique quasi biblique, où le «tu dois» voudrait être percé, relevé et dépassé dans un accord improbable avec l'autre: comment faire écouter son écoute, dans la pure immanence, si l'on ne fait pas œuvre soi-même?

L'approche phénoménologique est ainsi tissée à une approche historique, formant une tentative

intéressante sur le plan théorique, puisqu'elle affronte une contradiction fondamentale. Szendy s'interroge d'abord sur le droit d'auteur, qui semble devoir dégager, en négatif, ce que pourrait être un droit de l'auditeur; puis il aborde la question des arrangements et des transcriptions, des traductions et des critiques, dont le moment de vérité semble atteint à travers Walter Benjamin: l'idée selon laquelle c'est la traduction qui fixe l'original d'un texte et lui confère sa dimension sacrée, assumant sa mobilité, son instabilité, son ouverture fondamentales; suit une réflexion sur les instruments modernes d'écoute, puis sur la facture de l'oreille moderne, avant une conclusion qui s'attache à définir les nouvelles perspectives de l'écoute à l'heure de la numérisation du son.

L'écoute est adossée, tout au long du livre, à la notion d'œuvre. Est-elle un tout inaliénable? Impose-t-elle une écoute structurelle, comme le réclamait Adorno, capable de minimiser la distance entre ce qu'elle renferme et ce que nous en percevons? Est-elle au-delà de ce que l'écoute peut saisir? Sommes-nous, à l'ère de la post-modernité et de l'échantillonnage numérique, en mesure de préserver cette notion d'œuvre qui détermine nos critères d'écoute, ou est-elle au contraire caduque? En d'autres termes, n'assistons-nous pas à un renversement des polarités sur lesquelles la modernité s'était construite, ou-

vrant un champ nouveau à l'auditeur? Évoquant la fameuse question posée par Berg – «pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre?» – Peter Szendy avance qu'il s'agit moins de «comprendre Schoenberg (ce qui reviendrait, comme le veut un préjugé encore si vivace, à décider si sa musique a ou non un «sens») ... que de pouvoir ou non *se l'approprier*. Il y a donc à *traduire* Schoenberg: non pas au sens où il faudrait le rendre lisible, acclimater sa langue à une langue supposée plus familière; mais au sens benjaminien du traduire, celui de l'ouverture d'un espace de complémentarité (mieux: de *tension*) entre *des* langues». Cette «appropriation», c'est la «*réinscription dans des corps*», qui s'oppose à une approche strictement herméneutique. Je ne peux m'empêcher de penser ici au mot qui manque à Moïse pour transmettre le message divin, et à sa conduite du peuple en direction de la Terre Promise.

Il est difficile de dénouer ce qui tient à cette problématique de l'écoute, et ce qui s'esquisse sur le sens de l'œuvre à travers le faisceau des analyses sur le droit d'auteur et les différentes formes d'arrangements. Cela tient en partie à un contrepoint subtil entre l'objectivité de la recherche historique et la subjectivité d'une réflexion ontologique qui s'inscrit dans la langue même. C'est ce qui fait la séduction du livre, sa manière de capter (ou de capturer?) le lecteur par une conduite très habile

des arguments et des faits, dans un style attachant; mais c'est aussi ce qui fait ses limites. Car on voit mal comment cette écoute adressée à l'autre peut se réaliser hors du jeu de séduction qui la sous-tend tout au long du livre (et dont l'analyse de *Don Giovanni* est l'un des paradigmes). Dès lors, la théorisation renferme ce danger: faire basculer le moment rationnel des œuvres dans une simple plasticité sensorielle, liquider l'universel au nom de l'individuel. C'est ce que laisse penser une réflexion très importante sur les conséquences de la numérisation musicale à la fin du livre, qui résonne pour la situation historique actuelle *dans son ensemble*: «Après sa phonographie analogique, la numérisation du son prépare donc aujourd'hui une nouvelle époque de l'écoute. Et c'est aussi une nouvelle *responsabilité* de l'écoute, qui ne répond plus uniquement à des lois internes à l'œuvre. (...) La numérisation du son et sa mise en réseaux confère aux textes une capacité discriminante sans précédent sur le flux musical. Ce sont des opérations "externes" au musical (à la musique prétendue "pure") qui se voient dotées du pou-

voir de créer des segments signifiants dans son flux. La numérisation du son est donc un appareillage, une *instrumentation* inédite de (l'organe de) l'écoute... elle ouvre de nouvelles possibilités pour une efficace de l'écoute, c'est-à-dire pour son caractère *immédiatement opératoire*». De même qu'on ne saurait régler une telle question, ici esquissée, par la seule idée que l'œuvre n'est telle qu'en tant qu'elle «*reste à venir*», qu'elle «*laisse à désirer*» – une idée qui n'est pas vraiment nouvelle –, on ne peut en développer les conséquences dans un si bref compte rendu.

C'est le mérite d'un tel livre, riche d'idées et de pensées stimulantes, ainsi que d'une documentation originale, d'ouvrir un tel débat, au-delà des simplifications idéologiques de quelques méchants penseurs attachés à liquider la modernité, et la notion de l'œuvre avec. Bien sûr, une histoire de l'écoute devrait aussi s'attacher à ce qu'Adorno a pointé un jour comme sa «*régression*», non seulement dans la sphère «*idéale*» de la musique élevée, seule envisagée par l'auteur, mais en tant que phénomène culturel plus géné-

ral: les effets de la numérisation du son ont été autrement plus importants dans les pratiques de masse, et il faut craindre que la problématique exposée par Peter Szendy soit ici quelque peu décalée. Dans ce même état d'esprit, il eût été intéressant de commenter la discussion entre Benjamin et Adorno sur l'attention flottante au sujet des œuvres d'art. Mais ce livre renferme un motif biographique évident, sous-tendu par une tension entre deux approches antinomiques, que Nono avait saisies avec acuité: «...dans le Talmud, il y a toujours, à partir d'un "thème", six ou sept interprétations possibles. Dans ce cas, on peut se demander où est le vrai? C'est la grande différence pour moi entre la foi catholique et la pensée hébraïque: chez les catholiques, on dit *credo, je crois*; dans la pensée hébraïque, on dit *écoute*». Ce livre sur l'écoute et sur la communication est aussi un livre sur l'incommunicable, que l'auteur semble vouloir conjurer à la fois par l'infini de la recherche et par l'immédiateté du désir. *Philippe Albèra*

Gérard Grisey. *Fondements d'une écriture*
Jérôme Baillet
L'itinéraire/L'Harmattan, Paris, 2000 (256 pages)

LA MUSIQUE DE GÉRARD GRISEY

Le titre du livre correspond bien à son contenu: Jérôme Baillet cherche à reconstruire la pensée musicale de Gérard Grisey en abordant successivement l'histoire de la musique spectrale, la position esthétique du compositeur, et de façon concrètement analytique, quelques-unes de ses œuvres. Si les deux premières parties exposent la généralité du concept de musique spectrale, fixant un certain nombre de notions-clés pour approcher la démarche du compositeur, la troisième partie du livre, consacrée à l'analyse des œuvres, est plus technique: la «*mécanique*» compositionnelle est démontée avec précision, force graphiques à l'appui. Les deux versants du commentaire sont très utiles: les idées fondamentales concernant la musique spectrale – l'un des derniers mouvements musicaux pour lequel il serait possible d'utiliser un terme devenu suspect aujourd'hui, celui d'avant-garde – sont encore mal connues, et il n'est pas toujours facile de lier certains de ses présupposés au travail de composition proprement dit. C'est ce que le livre de Baillet permet. S'il montre comment Grisey travaillait à partir de la physique du son, des spectres harmoniques et inharmoniques, et des processus d'engendrement, il insiste à plusieurs reprises aussi sur l'autonomie de la pensée compositionnelle vis-à-vis de la «*théorie*» générale. Il suit ainsi l'évolution du compositeur, pointant les différents problèmes abordés, les diffé-

rentes solutions imaginées. Il en ressort l'une des préoccupations centrales de Grisey, qui n'est pas forcément celle de ses collègues spectraux: sa réflexion sur le temps musical. Héritier d'une génération qui avait remis en question les principes de causalité, sous la double influence de la pensée structuraliste dans les sciences humaines et de la pensée scientifique liée aux travaux sur l'infiniment petit, Grisey a très tôt cherché à regagner les dimensions temporelles que la musique sérielle avait en quelque sorte transféré sur la dimension spatiale. L'idée de processus, une idée centrale pour la musique spectrale, mais aussi, comme le fait justement remarquer Baillet, pour le mouvement contemporain des minimalistes américains, est ainsi venue rompre la fascination pour les formes symétriques et pour les permutations à petite et grande échelle, comme les idées de forme aléatoire ou de *Momentform*. Baillet fait apparaître chez Grisey ce souci «*d'engendrement déductifs*» irréversibles, qui ne seraient toutefois ni automatiques, ni prédéfinis, mais insérés dans un déroulement temporel où «*chaque instant*» doit être «*la conséquence directe et immédiate de ce qui précède, comme la cause de ce qui suit*». D'un côté, le refus de tout arbitraire; de l'autre, l'idée que le sens de l'œuvre repose dans les métamorphoses du son à travers le temps. L'évolution de Grisey témoigne de cette préoc-

cupation essentielle: elle s'éloigne progressivement des processus trop simples, d'une organisation déterministe de la forme, au profit d'une réévaluation de certaines catégories; la «*réinvention mélodique*» et la «*réactualisation d'une métrique souple*», évoquées par le compositeur lui-même, sont liées au souci de travailler avec des structures identifiables, capables de rétablir les fonctions de la mémoire et de la prévisibilité. Cette recherche féconde, qui s'apparente à une synthèse historique, apparaît clairement dans les dernières œuvres du compositeur: une mort prématurée nous aura privé de ses ultimes développements. Le titre même de sa dernière composition, *Quatre chants pour franchir le seuil*, peut être entendu métaphoriquement comme le passage désiré vers une telle promesse, vers ce *pays fertile* à la limite duquel se sont tenus, en toute conscience des possibles, Paul Klee et Pierre Boulez. Gérard Grisey apparaît non seulement comme la figure dominante du mouvement spectral, mais aussi comme l'un des compositeurs les plus importants des trente dernières années; ce livre intelligent, bien documenté et toujours centré sur l'essentiel est donc salutaire; il ouvre un champ de recherche et de réflexion nécessaire.

Philippe Albèra