

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2001)  
**Heft:** 72

**Buchbesprechung:** Livres

**Autor:** Albèra, Philippe / Michel, Pierre

#### **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>**

**Critique musicale, vol. 3: 1837-1838**

Hector Berlioz

Paris, Buchet/Chastel, 2001 (620 pages).

**Correspondance générale, vol. VII**

Hector Berlioz

Paris, Flammarion, 2001 (767 pages).

## L'ÂME ET LA MUSIQUE MISES À NU

Ces deux éditions scientifiques concernant Berlioz sont comme un miracle dans le contexte assez déplorable de l'édition musicologique française. D'un côté, l'aventure de la *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron, s'achève avec les dernières années du compositeur, années crépusculaires et douloureuses. D'un autre côté, celle des critiques musicales, placée sous la direction d'Yves Gérard, en est encore à ses débuts : le troisième volume ne nous mène qu'en 1838, et c'est dire la quantité de textes produits par Berlioz durant sa vie ! Mais la tâche alimentaire est constamment transcendée par la verve de la plume et par la profondeur de l'esprit. Ce qui donne aux critiques comme aux lettres de Berlioz cette hauteur de vue, cette acuité critique et ce charme plein d'élans et d'amertumes, c'est qu'elles proviennent d'une personnalité passionnée et lucide, à la fois plongée en soi et ouverte au monde, attentive au moment présent et visionnaire : elles sont toujours l'expression d'une vérité vécue. Berlioz n'est pas seulement un critique musical d'exception, dont le modèle demeure valable en ces temps d'effondrement de l'esprit critique, c'est aussi un sociologue avant la lettre, un compositeur capable d'analyser les partitions (combien de critiques, aujourd'hui, regardent seulement la partition des œuvres qu'ils vont entendre, et dont ils parlent avec l'autorité des connaisseurs ?), un polémiste et un historien. Les préventions qu'il énonce dans une critique du 1837 sont significatives de sa probité et de ses exigences ; elles devraient figurer dans la charte de chaque critique d'aujourd'hui : « La musique moderne est si compliquée, ses moyens d'action sont si variés, qu'on ne peut guère, après les premières représentations d'un grand opéra, parler que de l'impression qu'il a produite sur le public, de l'accueil qui lui a été fait, et de quelques parties saillantes qui se présentent d'elles-mêmes à l'attention de l'observateur. Il n'y a qu'une présomption impardonnable et une ignorance complète de la nature de l'art musical, qui puissent persuader le critique de son aptitude à juger de l'ensemble et des détails d'une œuvre aussi vaste, après une ou deux auditions. »

Il est impossible de relever toutes les idées, parfois fulgurantes, toujours stimulantes, disséminées à travers cette immense activité critique. La défense de Beethoven, enjeu central pour l'époque, y occupe une place essentielle : Berlioz analyse les différentes symphonies, mais relève aussi sa puissance d'invention dans la musique de chambre et dans les Sonates pour piano, disant de ces dernières qu'elles « serviront d'échelle métrique pour mesurer le développement de notre intelligence musicale ». Il parle d'un « style noble, élevé, ferme, hardi, expressif, poétique et toujours neuf, qui fait incontestablement de Beethoven la sentinelle avancée de la civilisation musicale » ; il insiste sur les « méditations extra-humaines » où son « génie panthéiste aime à se plonger ». Il relève les inventions instrumentales et rythmiques, comme les trouvailles harmoniques dans lesquelles il est « impossible de donner le nom d'accords » à certaines « agrégations de notes ». De la même façon, il ne manque jamais une occasion de souligner la grandeur de Gluck, « une musique de géant », dit-il, qui peut être comparée à celle de Shakespeare. Les pages consacrées au jeu pianistique de Liszt sont extrêmement sensibles ; Berlioz y loue un saint dévouement « à l'éternelle cause du vrai et du beau », dans une puissance expressive qui réunit « grâce, mélancolie, sérénité, empertement, tout ce qui caractérise l'expression dans la plus haute acception du mot ». La critique connue concernant Chopin témoigne d'une même perspicacité, notamment vis-à-vis de sa « richesse d'invention harmonique vraiment extraordinaire et des combinaisons rythmiques qui lui appartiennent exclusivement », cet « affranchissement raisonnable de la tyrannie de la mesure ». Berlioz entendait bien !

L'attention qu'il porte au rythme, « de toutes les parties de la musique, [celle qui] nous paraît être aujourd'hui la moins avancée », est particulièrement intéressante, et même prophétique par moment. Ainsi, à l'occasion d'une soirée de valses de Strauss données par un orchestre viennois, il dénonce le « préjugé qui s'oppose à toute innovation » dans ce domaine ; il parle de la nécessité d'échapper aux carrures rythmiques et à la tyran-

nie des temps forts et des temps faibles, constatant que « la symétrie d'une phrase peut être détruite fréquemment avec avantage, dans le style dramatique surtout ». Les remarques sur l'instrumentation, comparées au « coloris » dans la peinture, sont non moins pertinentes, comme on peut s'y attendre de l'auteur du futur *Traité d'Instrumentation*. La définition qu'il en donne annonce Debussy et Ravel : « L'art de grouper les instruments de manière à modifier le son des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier que ne produirait aucun d'entre eux isolément. » Il déplore l'abandon du cor de basset, qui rend l'exécution de certaines œuvres de Mozart impossibles, ou la disparition des trombones alto et basse au profit du seul ténor ; il milite pour l'usage du contrebasson...

La grande étude sur l'imitation musicale, liée à la réception de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ou celle sur « la musique en général », constituent également des documents essentiels pour comprendre les enjeux compositionnels et esthétiques de l'époque. Lorsque Berlioz avance que « la musique est à la fois un sentiment et une science », « la réunion du savoir et de l'inspiration », il donne une certaine idée du romantisme qui coïncide avec celle de Schumann ou de Wagner, loin de l'image véhiculée par un discours musicographique routinier qui s'est infiltré à l'intérieur même de l'enseignement des conservatoires.

Une partie non négligeable des critiques s'attache évidemment à des œuvres aujourd'hui en grande partie oubliées, ou à des compositeurs qui ne sont plus que des noms. L'opéra y tient une place privilégiée, liée à son statut social, et Berlioz dissèque au fil des pages l'art des grands chanteurs du moment. Sa recommandation imaginaire à une cantatrice habituée aux roulades et aux cadences les plus irrespectueuses, mais qui serait chargée d'exécuter une « véritable œuvre d'art » sous sa direction, dit avec un certain humour ce qui traverse toute cette activité critique, la lutte impitoyable au nom de l'art authentique contre une culture dominante faite de produits frelatés, adaptés à la demande : « Je jure Dieu qu'à la

première floriture j'arrête l'orchestre tout court et que vous insulterez seule le compositeur », lance-t-il à sa cantatrice de fiction !

Autre aspect de ces critiques : les notes biographiques sur des compositeurs anciens, comme Marcello, Corelli ou Lesueur, qui font apparaître un souci historique nouveau à l'époque, mais qui reflètent aussi des jugements fondés sur un savoir parcellaire. Derrière toute cette activité de plume, d'une rare virtuosité, et qui se lit comme un roman, se cache une idée fixe : la musique est un art encore jeune, porteur de progrès immenses et de possibilités infinies. Berlioz ne s'est pas trompé. Mais on ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine nostalgie devant cette foi dans un avenir illimité, capable de surmonter les difficultés du temps, lorsqu'on songe au sentiment qui domine notre propre époque, celui d'une fin de l'histoire qui ne pourrait plus s'enrichir que d'un regard rétrospectif ou de l'angoisse devant l'imminence d'une catastrophe.

Ce qu'il a fallu souffrir pour maintenir cet idéal ! C'est ce que nous percevons dans la correspondance, et notamment dans le dernier volume, qui fait apparaître un Berlioz malade, usé, chez qui l'amertume n'empêche pourtant jamais les élans de l'enthousiasme, qu'il s'agisse de ranimer la figure tant aimée de Gluck, ou de défendre ses propres œuvres. On y sent Berlioz palpiter, entre la tendresse et le découragement, mais l'esprit toujours à vif, lucide et volontaire, avec cet esprit critique, cette ironie et cette autodérision qui sont les marques d'optimisme propres aux désespérés. Ses passions s'exacerbent à l'intérieur d'un corps affaibli : il s'enthousiasme pour *Don Giovanni* de Mozart et pour *Hamlet* et *Otello* de Shakespeare, vus six à huit fois d'affilée chacun, tout en s'insurgeant contre les mutilations et les trahisons que l'on fait subir à ces chefs-d'œuvre. Qu'importe, « j'en ai éprouvé des espèces de convulsions d'admiration et de larmes, car plus je vais et plus mes passions admiratives deviennent violentes ». Mais il note dans une autre lettre qu'un spectateur à ses côtés s'est écrié, au plus fort du sublime shakespeareien : « Ma foi, j'aime mieux *La Belle Hélène* ! » Dans une autre lettre encore, il précise : « Ce soir

le grand acteur Rossi jouera *Otello* ; non pas l'infâme opéra que Rossini a mis en infâme musique, mais le prodigieux chef-d'œuvre du plus grand des poètes, et je ne puis résister au plaisir d'aller me faire saccager le cœur... » Tout Berlioz est dans ce perpétuel combat pour les vraies valeurs. Mais parfois, il ne parvient même plus à se révolter contre l'ignominie d'un temps qui entraîne l'art dans « un fleuve de boue » et oublie ses grands maîtres. Cette situation n'est pourtant à ses yeux qu'un élément dans un système détestable, comme en témoigne l'enchaînement de pensées amères que provoque une théorie fumeuse de la princesse Sayn-Wittgenstein sur les ascendans et les descendants ; lui répondant, Berlioz fustige ces « ascendans » soi-disant illustres « voués à la production du difforme ou du faux, vieux Ganymèdes qui, sous le nom de Nectar, ont versé de l'eau tiède toute leur vie ». Sa fureur l'entraîne à rejeter « ces pauvres petits scélérats qu'on appelle des grands hommes », et qui ne lui inspirent « qu'une irrésistible horreur. César, Auguste, Antoine, Alexandre, Philippe, et Pierre et tant d'autres, ne sont que des bandits ». S'appuyant sur le fait que les biographes « se contredisent », n'étant « sûrs de rien », il en vient à lancer d'un mot : « L'histoire est une duperie comme tant d'autres choses admises. Et la guerre ! ah oui, c'est le moment, parlons-en [la bataille de Sadowa entre Autrichiens et Prussiens avait été effroyablement meurtrière]. Parlons de ces centaines de mille idiots qui s'égorgent, s'éventrent, se mitraillent à bout portant et meurent avec rage dans la boue et le sang, pour obéir à trois ou quatre gredins qui ont bien soin, eux, de ne pas se battre, et sans savoir clairement le sens des prétextes qu'on leur donne pour les mener à la boucherie !!!! » La lecture des lettres de Berlioz est roborative ; cette rage face à l'injustice, la bêtise et la fausse grandeur nous console dans le mou du contexte actuel. Certes, les jugements sont souvent d'une irrésistible partialité, mais c'est pourquoi ils ont de la valeur. À son ami Humbert, le 16 mars 1866, il écrit à propos de la Messe de Gran de Liszt qui vient d'être jouée à Saint-Eustache : « Mais hélas ! Mais quelle négation de l'art ! »

On ne saurait toutefois refermer ce dernier volume de la correspondance, si riche de saillies et d'informations, sans mentionner deux moments heureux à la fin de cette vie passionnée : son travail sur les opéras de Gluck pour de nouvelles productions à l'Opéra, qui lui font oublier ses douleurs et rallument le feu sacré ; et le triomphe viennois de la *Damnation de Faust* en décembre 1866, apothéose triomphale de sa carrière tourmentée : « *La Damnation de Faust* vient d'avoir un foudroyant succès. L'immense salle des Redoutes n'avait pu contenir toute la foule que l'annonce de mon ouvrage avait attirée. On m'a acclamé, applaudi à me faire perdre la tête. J'avais 370 exécutants, une adorable Marguerite et un Faust excellent. Les Viennois m'ont décidément adopté » écrit-il à ses nièces. Et à un autre correspondant : « On m'a rappelé plus de dix fois, il y a eu des applaudissements interminables et des *bis* qui eussent été encore plus nombreux si l'œuvre n'eût été si longue. [...] C'est le plus grand succès de ma vie ». À Reyer, un jour plus tard : « Enfin, voilà une de mes partitions de sauvée. Ils la joueront maintenant à Vienne sous la direction de Herbeck, qui la sait par cœur. Le Conservatoire de Paris peut continuer à me laisser dehors ! Qu'il se renferme dans son ancien répertoire ! ». Berlioz multiplie le récit de ce triomphe qui répare tant d'injustices à son égard (même si Hanslick écrit une critique sévère de l'œuvre). Après tant de lettres qui marquent les étapes d'un combat inlassable, et vers la fin, d'un ultime combat contre la mort, ce moment de vrai bonheur a quelque chose d'émouvant. La vie de Berlioz est bien un roman, et il en a écrit lui-même les épisodes, au fur et à mesure qu'il les vivait.

Cette correspondance, éditée avec un soin remarquable, une grande richesse de notes et une absolue clarté, doit être dans toutes les bibliothèques des musiciens et des honnêtes hommes ! Le volume des critiques aussi, dont l'édition, plus sobre au niveau des notes, est réalisée avec le même soin et le même sérieux.

Philippe Albéra

**Philosophie de la musique; vers un opéra social**  
Giuseppe Mazzini : traduction et présentation par Martin Kaltenegger  
Paris, Van Dieren, 2001 (135 pages).

## LA MISSION SOCIALE DE LA MUSIQUE

Publiées en 1836 dans un journal d'intellectuels italiens en exil à Paris, ces pages de Giuseppe Mazzini sur la musique manquaient à la bibliographie française, si pauvre par ailleurs en ce qui concerne le XIX<sup>e</sup> siècle. Elles n'ont pas un caractère rigoureux, le célèbre patriote italien, chante de l'unité de son pays, n'ayant pas de compé-

tences particulières dans le domaine musical, mais elles posent un problème central pour la musique de cette époque : la nécessaire régénération d'un art dont Mazzini relève le « caractère sacré » dans un temps de matérialisme prosaïque, « de prostitution et de scepticisme » ; cette régénération est liée au renouvellement de

la forme et à sa destination sociale. La question est posée dans le contexte italien, dont Mazzini perçoit qu'il marque la fin d'une époque, mais elle possède une dimension européenne au moment où la Restauration plonge les nouvelles générations dans un mélange d'abattement, de désillusions, de radicalisations et

d'utopies. C'est en ce sens que ses propos convergent avec les idées de Wagner énoncées quelques années plus tard, la forme de l'opéra, art social s'il en est, étant la pierre de touche de leurs réflexions.

Pour Mazzini, le romantisme a pris fin — Hugo et Leopardi sont associés dans l'idée d'une forme dépassée ; il apparaît rétrospectivement comme une transition entre deux mondes, l'un où « l'antique régnait en despote », l'autre, après que fut déterrée « l'individualité piétinée », qui est à construire. Partant d'une très haute idée de la musique, « souffle du monde moderne », « harmonie de la création », « écho du monde invisible », qu'il place « aux côtés de la législation et de la religion », Mazzini milite pour qu'elle dépasse l'antinomie de l'individuel et de l'indéfini, visant un rôle social qu'il définit à l'avance comme purificateur ; anticipant Wagner, il parle de la « mission rédemptrice » de la musique, qu'il compare au rôle émancipateur des femmes. La pensée du patriote italien est tout entière fondée sur des oppositions simplificatrices qui corroborent son intuition : les deux « éléments génératrices » de la musique représentent tantôt « l'individualité » — la mélodie —, tantôt la « pensée sociale » — l'harmonie. D'où l'opposition

entre le Nord et le Sud, entre la musique allemande et la musique italienne : celle-ci est plus mélodique, livrée au « despotisme de la sensation », au principe de l'art pour l'art, à l'individuel, et à une forme sans unité ; celle-là est harmonique « à un degré suprême », et représente la « conception générale, l'idée, mais sans cette individualité qui traduit la pensée en action » — « sa patrie est l'infini », dit Mazzini en reprenant un *topos* du romantisme allemand. Bref, l'auteur en appelle à une nouvelle synthèse : « Il importe de se convaincre que la musique, si elle veut refleurir, a besoin de se spiritualiser » et de retrouver sa mission sociale. La musique italienne qu'appelle Mazzini de ses vœux poserait alors « les fondements d'une école musicale européenne ». À l'ancien opéra, dont Rossini lui apparaît comme un aboutissement génial, il oppose le terme pré-wagnérien de drame musical : le chœur, représentant le peuple et « l'unité d'impression et du jugement moral », y gagnerait un rôle accru et plus actif ; le récitatif obligé y retrouverait son rôle dramatique, grâce à sa capacité d'exprimer des « gradations successives, inconnues à l'air » ; la poésie ne serait plus servante de la musique, mais sa « sœur » ; et l'orchestre pourrait y être l'âme du drame,

l'équivalent du chœur de la tragédie antique. Il est intéressant de noter à quel point de telles idées, même fondées sur des prémisses erronées, appartiennent à une tendance plus large, qui trouvera son expression concrète avec Wagner.

Mais Mazzini paraît bien isolé dans le contexte italien, et il restera indifférent à la réforme verdiennne comme à la musique wagnérienne, attaché, pour des raisons personnelles, à la figure de Donizetti, dont il attend beaucoup. Ces quelques pages (une soixantaine dans l'édition présentée ici) sont commentées de façon judicieuse par Martin Kaltenecker, qui sort ainsi de l'ombre un texte important pour saisir l'esprit d'une époque marquée par la césure de 1830, et confrontée à des déchirures artistiques et sociales qu'un art nouveau aurait pour mission de surmonter. Notons que cet ouvrage inaugure une nouvelle collection musicale, heureuse nouvelle dans un monde de l'édition où le domaine des sciences humaines est largement sinistré...

Philippe Albère

#### Rendez-vous musique nouvelle — 25 ans de festival international en Lorraine

Textes traduits de l'allemand par Martin Kaltenecker

*Editions Pfau/Rendez-vous musique nouvelle, Saarbrücken 2001 (111 pages).*

#### SOUVENIRS D'UN FESTIVAL DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

Les éditions Pfau de Saarbrücken ([www.pfau-verlag.de](http://www.pfau-verlag.de)) proposent depuis quelques années des livres de qualité sur la musique contemporaine. Leur dernière publication (bilingue français et allemand) constitue un hommage aux défuntes « Rencontres Internationales de Musique Contemporaine » de Metz, ville qui fut l'un des hauts lieux de la création de 1973 à 1992. À l'heure où l'étude des festivals et la réflexion sur ceux qui concernent particulièrement les musiques d'aujourd'hui deviennent intéressantes et nécessaires (Josef Häusler : *Spiegel der Neuen Musik : Donaueschingen*, Bärenreiter, 1996, ou *Les Festivals de musique en France*, Presses Universitaires de Perpignan, 1998), un livre sur Metz est fort bienvenu, car ce festival avait une importance certaine dans le paysage français et international, de par sa position géographique proche de l'Allemagne. Depuis quelques années, la manifestation s'est un peu déplacée et s'est transformée en « Rendez-vous musique nouvelle » à Forbach.

Après le bref mais laudatif avant-propos de Pierre Boulez, un long essai de Gerhard Koch intitulé « En chemin vers le futur » retrace l'histoire du festival, avec ses temps forts : « un festival véritablement européen » qui s'était positionné

sur « la réception », sans céder « à aucune pression nationale » et ne s'abritant derrière « aucun rempart stylistique particulier ». La comparaison faite ensuite avec le festival de Donaueschingen (« le plus prestigieux et le plus traditionaliste de la musique contemporaine ») est l'occasion pour le musicologue allemand d'affirmer que Metz était un « lieu d'ouverture face aux tendances divergentes et même antagonistes de la composition actuelle ». Cela pourrait évidemment être discuté... Pour avoir assisté à plusieurs reprises à des concerts du festival de Metz, je pense qu'une réflexion plus fine pourrait être développée sur ce type de comparaison un peu hâtif : la présence du jazz moderne et des musiques improvisées (par exemple) dans le cadre d'un festival de musique contemporaine fut bien antérieure à Donaueschingen (si elle peut être considérée comme un signe d'ouverture... bien sûr !). Gerhard Koch souligne aussi le rôle remarquable de diffusion de la culture française pour le public allemand (ce que Donaueschingen n'a pas vraiment fait, il est vrai).

Cet essai est suivi d'un bref entretien avec le fondateur du festival de Metz, le compositeur Claude Lefebvre : « ...on a un besoin essentiel de renouvellement, d'une dynamique d'évolution... ».

Le rapprochement désormais plus prononcé encore avec l'Allemagne depuis le changement de ville permet à Claude Lefebvre d'être optimiste pour l'avenir de ses « rendez-vous musique nouvelle ». L'ouvrage est agrémenté d'une liste complète des créations mondiales données à Metz puis à Forbach, ainsi que d'une liste des productions du studio électroacoustique « Centre européen de création musicale » de Metz.

Agréable à lire et richement illustré, l'ouvrage aurait pu aussi être plus dense, permettant d'avoir une documentation exhaustive sur les programmes (ce que les éditions Pfau font en vendant les livres-programmes des différentes années du festival séparément) et proposant une réflexion de fond, comme une analyse plus fouillée des musiques jouées, des investigations plus « musicologiques » sur l'esthétique du festival, sur sa réception dans la région, en France, etc. Peut-être est-il encore trop tôt pour cela : mais à quand un ouvrage sur les festivals français des années 1960-1970 ?

Pierre Michel

## LA MUSIQUE CONTEMPORAINE MISE EN ABYME

C'est le type même du livre qui décourage la critique ! Comment résumer, d'une façon ou d'une autre, la richesse d'un ouvrage qui consigne un colloque de deux jours s'étant tenu à Bruxelles à l'occasion du festival Ars Musica, et qui rassemble une série de textes substantiels, parfois ardu, souvent longuement développés, constituant autant d'approches qui mériteraient un examen fouillé. Comme le signale Max Paddison en préambule, ce colloque visait à dégager des perspectives théoriques et à ouvrir un débat philosophique qui semblent plus que jamais nécessaires dans un contexte marqué par le refus de l'expérimentation et par l'idéologie post-moderne : « L'art a besoin de discours sur l'art. La mort d'une musique radicale est également due au déclin du discours théorique appelé à argumenter en faveur de sa nécessité et de sa légitimité ». Deux approches se complètent ici : l'une, musicologique, s'attache à reconstruire des catégories de réflexion de l'intérieur des œuvres ; l'autre, philosophique, s'établit au niveau des concepts et des enjeux. La discussion sur le matériau musical est au centre de la plupart des textes, entraînant la récurrence des références à l'incontournable figure de Theodor W. Adorno.

Dans un très long texte d'ouverture, Hugues Dufourt tente une synthèse audacieuse de l'histoire des catégories musicales depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, laissant entendre qu'après une phase mécaniste, qui prend au début du baroque la place de l'ancienne cosmologie, et dont l'apogée se situerait dans les travaux de Helmholtz, apparaissent de nouveaux concepts liés à l'évolution de la science, et qui débouchent sur la pensée spectrale, dont l'un des traits majeurs tient aux artifices de la perception. Ce texte difficile est à la fois profus et rempli de raccourcis problématiques ; insistant sur les homologies entre la science et la musique, il a le caractère démonstratif d'une thèse posée *a priori*, au risque de sacrifier les nuances et les contradictions.

Le texte de Célestin Deliège lui faisant suite ne lui cède en rien dans la prétention théorique englobante. Mais il est plus technique. Deliège veut doter les agrégats atonaux de fondamentales, afin de pouvoir les chiffrer « comme il en allait autrefois du *continuo* ». En s'appuyant sur le phénomène de la résonance naturelle, il s'attache moins à fournir des règles de composition qu'à édifier une sorte de grammaire atonale, ou à « rationaliser l'harmonie atonale », dans une perspective parallèle, quoique différente, de la synthèse autrefois visée par Pousseur. Je me garderai d'entrer dans les détails d'une démonstration complexe, dont je ne suis pas sûr d'avoir

bien compris le mécanisme, ni d'ailleurs le véritable intérêt. L'effort théorique qui se situe en deçà des catégories de la composition fait souvent penser à un exercice de style, dont on peut se demander quelle est la fonction réelle. Mais la démarche n'en est pas moins intéressante !

L'article de Rudolf Frisia poursuit sur un mode didactique l'exploration des mondes harmoniques nouveaux, mondes s'étendant désormais aux bruits et aux sonorités électroacoustiques. Il met ainsi en relation les musiques de Ives, Schoenberg, Strawinsky, Webern, Riley, Stockhausen, abordant les études électroniques de ce dernier. Après ces efforts théoriques tendant à réduire la complexité et l'irrationalité apparente des phénomènes à une loi unitaire, à un ordre signifiant, l'intervention de Richard Toop, dont on connaît par ailleurs les travaux d'analyse rigoureux, apparaît comme une provocation bienvenue. Le discours théorique n'est jamais aussi convaincant que lorsqu'il bouscule les idées reçues et met en doute sa prétention à saisir la complexité des phénomènes esthétiques. Ainsi Toop pose-t-il que cette fameuse complexité, sous la forme du concept accolé notamment à la musique de Brian Ferneyhough, serait justement « rebelle à une formulation théorique valable, du moins en tant que théorie globale des matériaux musicaux » ; l'auteur ajoute avec malice : « il n'est pas sûr que cette situation soit à regretter. » Et il tente de le prouver en disant de l'*Unterweisung im Tonsatz* de Hindemith qu'elle fut « un désastre pour son évolution de compositeur ». Ce doute fondamental vis-à-vis de la validité des théories globalisantes, Richard Toop l'étend au passé, laissant entendre que par leur « prétention à l'universalité, elles se trouvent obligées de légitimer des méthodes de composition dont les résultats sont, dans leur grande majorité, assez mauvais ». Pour l'auteur, la théorie est tout simplement le « tombeau de l'invention musicale ». Au cœur même de cet ouvrage collectif, Richard Toop pose une mine, laissant entendre que la théorie serait non seulement incapable de saisir la part créative, imaginative et vivante de l'œuvre musicale, mais qu'elle en empêcherait même la venue. Dans un autre texte du volume, il adopte un type d'approche réflexif qui, à partir de la poétique de l'œuvre, vise à éclairer ses significations — en l'occurrence, chez Ferneyhough, les manières de commencer et de finir une pièce.

Si la première intervention de Pascal Decropet sur l'hétérogénéité du matériau et du style pose des problèmes méthodologiques et reste au niveau d'une simple description, sa deuxième intervention sur Varèse est plus approfondie. Il s'agit pour l'auteur d'explorer le concept

d'« évidence sonore » énoncé par Boulez à ses débuts, Varèse étant mis en relation ici avec le Webern sériel et avec le premier Cage, puis de tisser un lien entre les théories acoustiques de Helmholtz et certaines œuvres de Varèse, conduisant à des remarques lumineuses à propos de Boulez.

Dans la deuxième partie de cet ouvrage collectif, ce sont les philosophes qui interviennent. Herman Sabbe explore, à travers certains concepts, tels que la généralisation de l'équivalence, la neutralisation, la forme émergente, etc., les échanges entre la pensée et les tendances de la Nouvelle Musique. Quant à François Nicolas, il interroge l'autonomie de la logique musicale face aux tutelles que peuvent être la physique — qui à travers l'acoustique bute toutefois à fonder le musical à partir du sonore —, la mathématique — qui bute sur « une sorte d'insensé musical » —, et la psychologie — qui garde un certain degré de pertinence. Or, Nicolas, suivant en cela Boulez, en appelle à une « intellectualité musicale qui non pas décrire l'existant mais prescrire le nécessaire ». La logique de la démonstration passe toutefois par une accumulation de références et d'analogies, notamment avec les mathématiques, et par une série de définitions qui font du système de pensée un système clos, à fort degré de prescriptions. Le discours théorique, qui se veut unitaire et globalisant, est par trop détaché de la réalité musicale.

Max Paddison se veut plus concret dans une vaste réflexion sur le postmodernisme et la survie de l'avant-garde. Il s'interroge sur les conditions d'une nouvelle radicalité, apparemment condamnée par la désagrégation des catégories avant-gardistes (que Paddison ne distingue pas fondamentalement de celles de la modernité), et discute l'idée de Habermas selon laquelle les positions postmodernes seraient anti-modernistes et néo-conservatrices, alors que le projet moderniste resterait inachevé. S'oppose à cette vision en partie normalisatrice, liée à une volonté de réconciliation de l'art moderne et de la société, la position adornienne, fondée sur la révolte d'un sujet auto-réflexif et le recours aux éléments techniques les plus avancés, ou les plus extrêmes. Paddison développe alors la double question d'un sujet expressif et de l'autonomie de l'œuvre, et ce à partir de la musique de Ferneyhough, où se rencontrent « une logique musicale immanente » et une confrontation avec « la fragmentation et la désintégration » qui débouchent sur la nécessité de cohérence stylistique, à rebours du relativisme post-moderne. À cette figure sérieuse de la modernité, il lie dialectiquement celle plus burlesque de Frank Zappa, dont la musique lui apparaît

comme « une forme de réflexion critique sur soi » et comme une « résistance à la marchandisation ».

Anne Boissière explore pour sa part l'idée du matériau chez Adorno, dans le sens de sa valeur poétique, s'appuyant essentiellement sur les textes tardifs du philosophe ; elle tente sans vraiment convaincre d'en suivre les prolongements dans la pensée de Benjamin, à partir du concept de narrativité, puis chez Hannah Arendt, à travers la catégorie de l'œuvre.

La contribution de Marc Jimenez, intitulée significativement « Vers une esthétique du risque », se montre plus engagée : le discours esthétique ne se retourne pas sur lui-même en une élaboration seconde, mais il vise à dégager les enjeux de l'art et de la pensée. Jimenez s'attaque à l'esthétique analytique et pragmatique d'inspiration anglo-saxonne (Nelson Goodman et Arthur Danto notamment), qu'il décrit comme un projet

conformiste célébrant l'adaptation au contexte social ; il lui oppose une pensée critique, pour laquelle la création est un risque, et la nécessité de l'appréciation ou de l'évaluation comme « conditions nécessaires à l'instauration d'un réel débat public autour de l'art actuel. Autrement dit, il dévoile l'opposition entre une culture conçue comme liberté de jugement, autonomie critique, connaissance, et une culture conçue comme « adaptation au système », qui renvoie à celle du particulier, du différent et de l'individuel face à l'universalité sous ses formes. Jimenez veut montrer que l'esthétique analytique cherche à couper le lien entre politique et esthétique. En guise de conclusion, Max Paddison s'attache au concept de médiation, dans un texte bref et pertinent. Ouf ! dira-t-on après une lecture qui donne par moment la migraine. Cette « somme » théorique laisse après coup un sentiment d'hétérogénéité dans les démarches : elles ne se

laiscent pas saisir comme un tout. Elle peine à se détacher de la pensée adornienne, qui mériterait pourtant, aujourd'hui, d'être envisagée de façon critique, et surtout, d'être dépassée. Cela ne serait possible, toutefois, que si l'on articulait de façon renouvelée les formes artistiques aux structures sociales et aux idéologies, comme Adorno le réalisa en son temps. En d'autres termes, il faudrait faire apparaître à l'intérieur des structures musicales les formes d'expression et de résistance vis-à-vis de la réalité. Les élaborations théoriques, comme le discours philosophique sur la musique, ont un peu trop tendance à se constituer en des formes autonomes.

Philippe Albère