Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 58

Buchbesprechung: Livres
Autor: Szendy, Peter / Nicola, Jacques / 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: 15.07.2025

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

Sociologie de la musique (Les fondements rationnels et sociaux de la musique)
Max Weber, introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel
Pedler, Éditions Métailié, 1998, 235 p.
Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne 1792-1803
Tia DeNora, traduit de l'anglais par Marc Vignal, préface de de H. C. Robbins
Landon, Fayard, 1998, 305 p.

RAISONS INSTRUMENTALES

Entreprise unique que celle de Max Weber, dans cette *Sociologie de la musique* qui ne ressemble à rien de ce qu'on pourrait attendre au titre d'une «sociologie». Il n'est pas question de tel ou tel compositeur et de son «milieu», de l'évolution du «goût», de données statistiques, d'appartenances de «classe», de discours «légitimants», de statut social des «acteurs» du champ étudié - ni, *a fortiori, de* «conditions financières», de «contrats», de «publics», etc. -, autant de chapitres que l'on pourrait trouver dans la plupart des ouvrages s'annonçant habituellement sous l'intitulé de «sociologie».

Le livre s'ouvre plutôt sur d'arides considérations techniques : «Toute musique harmoniquement rationalisée part de l'octave (rapport du nombre de vibrations 1 / 2) et la divise en deux intervalles de quinte (2 / 3) et quarte (3 / 4), selon donc deux fractions de formule n / n+1 ...» (p. 49). On se croirait dans un traité d'harmonie, et le lecteur non prévenu risque fort d'être décontenancé!

On ne peut pourtant pas dire que ce livre manque à la promesse de son titre. Pour deux raisons. *D'une part,* parce que, à l'origine, il n'a justement pas de titre: ce sont les premiers éditeurs de ce manuscrit inachevé qui lui ont donné l'intitulé de *Fondements rationnels et sociologiques de la musique*, alors que Weber lui-même, dans plusieurs lettres, parlait de *Sociologie de la musique,* voire de «quelque chose sur l'histoire de la musique»... *D'autre part,* parce que Weber tient un enjeu dont la profondeur et la portée n'ont d'égales que les risques qu'il est amené à prendre. Sa question n'est autre que celle-ci: «A quel enchaînement de circonstances doit-on l'apparition en Occident d'une musique harmoniquement rationalisée?»

On comprend que, confrontés à un manuscrit lacunaire et difficile d'accès par la technicité musicale de son lexique, Jean Molino et Emmanuel Pedler, les traducteurs, aient multiplié les préface, «appendice technique» et autres «avertissements et encouragements au lecteur de bonne volonté» *(sic,* p. 42). Non seulement ils parviennent à éclaircir un texte souvent ardu, mais ils le situent au sein de l'œuvre weberienne dans son ensemble. En revanche, en cherchant à définir «l'actualité» de l'ouvrage et à «établir [un] cadre analytique» qui lui «donne[rait] un avenir», la postface, à trop vouloir «conférer à *la Sociologie de la musique* une postérité qui lui a manqué», tourne en rond ou - pire - relie arbitrairement une entreprise si singulière avec des expériences sociologiques récentes fondées sur la description de l'écoute musicale «à partir des segmentations effectuées par les auditeurs» (p. 191). Le manuscrit de Weber semblait pourtant se situer au plus loin de toute «sociologie d'enquête» (p. 173)!

Comment décrire, sans le réduire, cet *hapax,* cet événement unique que constitue la *Sociologie de la musique*? Comment, sans chercher à configurer d'avance son avenir (ou plutôt son *futur antérieur,* le manuscrit datant de 1912-1913), le laisser résonner dans sa singularité?

C'est sans doute l'ampleur même de sa tentative – dégager la spécificité de la «rationalisation de la musique» qui, en Occident, aura peu à peu soumis «l'oreille du public» à une écoute de type «harmonique» (p. 152) – , c'est cette visée «comparatiste», au nom de laquelle Weber en appelle, pêle-mêle, à l'ethnomusicologie naissante, aux études les plus détaillées sur la musique grecque antique, byzantine, arabe, etc., bref, c'est cette *perspective cavalière* sur l'histoire universelle de la musique qui lui fait multiplier les formulations prudentes, les mises en garde, les hypothèses. Comme s'il s'agissait de *se garder,* précisément, de toute rationalisation dans le déchiffrement des rationalisations partout à l'œuvre; comme s'il s'agissait de *veiller sur* un empirisme et un disparate que les tendances analysées grignotent de toutes parts. Tel est l'un des paradoxes les plus saisissants de la démarche weberienne.

Si le mot de «rationalisation» est donc le motif principal et récurrent du livre (rationalisation des échelles musicales selon les distances mélodiques ou la division harmonique, rationalisation des instruments de musique, etc.), ce n'est pourtant pas un «maître-mot»: non seulement il n'induit aucune *position de maîtrise* surplombant avec assurance les siècles des siècles de l'aventure musicale humaine, mais Weber traque aussi «l'échec de la rationalisation» produite par la rationalisation elle-même (notamment le fait que «le cycle des quintes ne peut [...] conduire à des tierces pures»).

Cette hésitation est particulièrement sensible (et *forte)* dans le fil ténu qui relie les deux grandes «parties» organisant le manuscrit inachevé: celle consacrée à «l'apparition d'une musique harmoniquement rationalisée» en Occident; et celle (la deuxième) qui explore, brièvement et à grands traits, l'«histoire technique, économique et sociale des instruments de musique».

Les instruments sont à *la fois* porteurs de particularismes et de standardisation. «Aussi bien l'élargissement de l'ambitus que l'utilisation d'intervalles rationnels ont été, de façon prépondérante, en partie produits, en partie du moins fixés ou aidés dans leur fixation par les instruments», écrit Weber (p. 79). Ces instruments, ces «béquilles» (p. 80), sont donc les supports et les moteurs de la rationalisation. Mais en tant qu'ils ont une mémoire *longue,* en tant qu'ils fixent durablement des tempéraments ou des échelles, les instruments *résistent* aussi à cette même tendance. Weber en donne un exemple étayé par les travaux de l'orientaliste Collangettes sur la musique arabe: confrontés à «un accord purement pythagoricien remont[ant] certainement à une influence grecque», «les instruments arabes anciens, surtout ceux qui dérivent de la cornemuse, instrument propre à tous les nomades, ne se sont vraisemblablement jamais adaptés sans difficulté à cette échelle» (pp. 69-70).

Dans sa seconde partie, explicitement consacrée à l'histoire des instruments de musique, Weber montre aussi, au passage, comment les violons italiens (Amati notamment) ont ouvert des «possibilités de réalisation« qui «semblent n'avoir pas été réellement exploitées pendant plusieurs décennies» (p. 141). Bref, comment l'instrument est également une structure *d'anticipation.*

L'instrument comme mémoire, réserve ou support: c'est dans ce type de lecture diagonale,

c'est en suivant le fil de tels motifs discrets qui s'y trouvent déposés de manière fragmentaire que le texte difficile de Weber donne le plus à penser. Il demande à être lu avec la plus grande attention, tout en rêvant et en le laissant *résonner*.

Face à la vaste *Sociologie* comparatiste de Max Weber, l'enquête menée par Tia DeNora s'apparente plutôt à une sorte *de criminologie restreinte,* traquant les «réseaux de relations» dans la Vienne de Beethoven. Les nombreux documents sociologiques ou juridiques versés au dossier visent tous à étayer une *thèse* unique: le génie n'est pas une *donnée,* c'est *une construction sociale*. Les amateurs de détails, d'anecdotes ou de précisions historiques pourront, tout en validant la thèse à chaque page, s'identifier à la minutie de l'enquêteur (qualifiant un peu rapidement sa microsociologie de «déconstruction musicologique», p. 29) ou, peut-être, au dit «génie», tant cette tentative rigoureuse pour le «recontextualiser» donne l'impression qu'il est littéralement suivi à la trace.

Une fois satisfaits les éventuels appétits du chasseur (qui pourront donner au lecteur l'élan nécessaire à la traversée des forêts de tableaux: «Principaux mécènes musicaux dans les années 1790 et 1800», «Compositeurs les plus souvent joués dans cinq lieux de concerts importants, avec le nombre d'exécutions de leurs œuvres et les années de programmation», etc. - voir la «table des tableaux»!), on tombe en arrêt devant des pages qui, sous couvert d'une étude «micropolitique» des relations maître-disciple (notamment dans le chapitre intitulé «Les mains de Haydn»), ouvrent de véritables clairières dans des friches musicologiques où l'on s'aventure trop rarement : Haydn et ses élèves-assistants-arrangeurs, mais aussi, mais surtout les relations complexes - quadrangulaires - entre Beethoven, la critique musicale, l'édition et la facture instrumentale.

Le chapitre VIII est ainsi consacré aux «campagnes esthétiques de Beethoven» et à son influence «sur la technologie du piano». Tia DeNora démêle les fils et les influences réciproques qui se nouent autour de la maison Breitkopf & Härtel («éditeur et fournisseur d'instruments, cette maison publiait en outre l'important hebdomadaire musical *Allgemeine Musikalische Zeitung*»), dont le revirement probeethovénien aura eu une conséquence importante entre toutes: «Entre 1796 et 1810, le pianoforte viennois fut donc restructuré par les mains de ses facteurs les plus éminents [notamment Andreas Streicher] pour répondre le plus possible aux besoins assez idiosyncrasiques de Beethoven.» (p. 252)

Dans ces pages où elle montre comment «les valeurs probeethovéniennes avaient partiellement infiltré le matériau musical et les moyens de production musicale eux-mêmes», la microsociologie de Tia DeNora retrouve, par intermittence, des enjeux qu'un Max Weber n'aurait pas négligés.

Peter Szendy

Messiaen (... les sons impalpables du rêve)
Pascal Arnault, en collaboration avec Nicolas Darbon
Millénaire III éditions, Lillebonne, 1997, 187p.

EN DEMI-TEINTE

A quel public s'adresse le *Messiaen* de Pascal Arnault ? Les néophytes se heurteront rapidement aux modes à transposition limitée et autres concepts. Quant aux initiés, ils glaneront quelques éléments d'analyse, quelques idées sur l'évolution du langage du compositeur, mais resteront sur leur faim. Car voici un ouvrage indéniablement bien documenté, mais qui, à force d'éclectisme, à force aussi de vouloir englober tant les éléments biographiques que de nombreuses analyses et leur synthèse évolutive, finit par se délayer, devient approximatif. Pour réussir dans une telle entreprise, il faudrait isoler chaque chapitre, chaque aspect traité, approfondir la réflexion, pousser l'analyse dans ses ultimes conséquences. Ainsi, lorsqu'il est question des références musicales de Messiaen, Pascal Arnault écrit-il : « (..) il y a au moins un compositeur sur lequel Olivier Messiaen aura toujours une position consensuelle avec Pierre Boulez : Alban Berg « (p. 23). Or, là justement, il faudrait analyser Berg et Messiaen en parallèle, chercher, reconstituer, montrer ce que le Français puisait ici qu'il écartait chez les autres Viennois : on aurait alors un éclairage précieux sur l'attitude de Messiaen face à l'esthétique expressionniste, et surtout face au sérialisme. Un ouvrage à retravailler.

Jacques Nicola

Musiques croisées
Henri Pousseur
L'Harmattan, coll.Musique et Musicologie, Montréal, 1997, 256p.

MÉTISSAGES

Les textes de Henri Pousseur rassemblés par Danielle Cohen-Lévinas offrent une belle mosaïque des propos du compositeur sur son œuvre, sur la musique en général, et plus particulièrement «autour» de la musique.

«Même si d'évidence l'activité musicale témoigne de pouvoirs bien particuliers, irremplaçables, incontestablement difficiles à traduire d'une autre manière, même partiellement satisfaisante, elle n'en est pas pour autant fermée sur elle-même, irrémédiablement séparée de toute autre forme d'expérience», écrit Pousseur. «Enracinée dans le *sonore*, un sonore modulé par l'humain, par des voix d'hommes et de femmes, par leur souffle, les gestes de leurs mains et finalement de tout leur corps (ou, aujourd'hui par des appareillages technologiques qui prolongent et multiplient cette intervention), elle est partie intégrante de notre relation totale au monde, non seulement sous ses aspects audibles, auditifs, mais aussi selon les modes plus généraux de toute sensorialité, de toute motricité et, bien entendu, des facultés mentales (expressives, réflexives et communicatives) qui s'y trouvent ancrées.» (p. 12)

Cette conception élargie prend forme, par exemple, dans un essai sur Webern. Il ne s'agit pas là d'une analyse des mécanismes propres à l'écriture du compositeur, mais bien plutôt d'une manière de mise en abîme du langage du compositeur: «Webern ne nous a-t-il pas fourni l'exemple très exact (d'un) rassemblement à la fois égalitaire et hautement pluraliste, où toute „individualité" (ou collectivité partielle) tient son autonomie tellement affirmée précisément de son insertion dans une structure d'ensemble *disposée à cet effet* ?». Organisation tout sauf autoritaire, qui règne par son silence : celui que l'on entend à l'intérieur de la musique... «et celui qui se fait actuellement autour d'elle !». Au passage, Pousseur mentionne ce qui sépare cette esthétique – dans laquelle la composante sérielle n'est que «cuisine interne» – au dodécaphonisme «thématique» de Schoenberg, «où la série est encore un élément d'avant-plan : moi, personnage central de l'histoire racontée». Cette analyse trouve son prolongement dans un article consacré à *Zeitmasse* de Stockhausen, où Pousseur définit des personnages rythmiques, en examinant la périodicité ou l'individuation des éléments musicaux.

Si d'autres articles étudient telle pavane de Dowland ou telle pièce de Pousseur lui-même, sous le même angle, le volet consacré à l'image en musique et à la formation d'une conscience en musique retient également l'attention. Pousseur

interroge ici le lien entre l'image que donne du son le langage et l'impression physique qui lui est liée : «Ne dit-on pas à un enfant „parle plus bas", ou „pas si haut", alors que ce que l'on souhaite de lui est (...) une intensité plus faible ou moins forte?» Si tel est le cas, selon Pousseur, c'est que la hauteur sonore n'est pas sans liens avec la hauteur physique, de même qu'elle n'est pas sans liens avec la notion de poids (par exemple, l'impression de lourdeur associée au grave). Et donc, montre en substance Pousseur, l'organisation du monde musical, à petite ou grande échelle, a des conséquences sur la perception du monde tout court, en tant que *Weltansschauung*.

Jacques Nicola

Enseigner la composition (de Schoenberg au multimédia)
textes réunis par Peter Szendy
IRCAM/L'Harmattan et Centre Georges Pompidou, Paris, 1998 (250 pages).
Emmanuel Nunes
textes réunis par Peter Szendy
IRCAM/L'Harmattan et Centre Georges Pompidou, Paris, 1998 (205 pages)

CONNAÎTRE, RÉVÉLER, TRANSMETTRE

Comment enseigner la composition? La question semble limitée à un cercle restreint de personnes; elle touche en réalité aux fondements de la pratique musicale actuelle, car elle débouche sur cette autre question, plus fondamentale encore: qu'entend-on sous le terme de «musique» aujourd'hui? La mise à plat de pratiques divergentes, voire antinomiques, les différentes visions de la tradition, l'autonomie du langage musical, liée à l'individualisation de l'acte créateur, tout concourt à une relativisation générale, à un morcellement, où la tâche du professuer (qui oserait encore parler de «maître»?) est hautement problématique. Que transmettre en effet? Sa propre «pensée» musicale? Ferneyhough s'en défie, préférant jeter l'élève dans l'«incertitude» et la «confusion», où la personnalité, en s'éprouvant, se forme par elle-même. Autodidacte lui-même, il loue la «faculté autocritique». Brice Pauset en convient: il en appelle à une «pédagogie de l'autonomie», et pose qu'il faut «disjoindre radicalement la pensée compositionnelle des exigences immédiates imposées par la *technologie*». Derrière la science et les machines, il traque en effet une «religiosité sous-jacente», et les manipulations marchandes, qui imposent un renouvellement des machines plus rapide que «l'apprentissage qu'elles supposent». György Ligeti avait déjà posé la question dans un texte de 1968, traduit ici pour la première fois en français: «Entre la composition au vrai sens du mot et le cours de composition, il existe depuis toujours une divergence - il s'agit tout simplement de la divergence entre l'art et l'enseignement». Autrement dit: on enseigne ce qui est codifiable, ce qui appartient à l'histoire; mais on crée ce qui n'existe pas. L'enseignant a-t-il pour mission de provoquer la créativité des élèves, ou doit-il transmettre des techniques, et si oui, lesquelles? Comme le relève justement Ligeti, la musique ne s'apprend pas en dehors d'un style donné, contrairement au langage verbal. Faut-il dès lors apprendre à maîtriser la fugue et la forme-sonate, ou au contraire aborder le matériau directement, en prenant appui sur les démarches contemporaines? Philippe Manoury souligne la nécessité d'une confrontation entre l'idée musicale et sa réalisation, sous l'oeil attentif du professeur. Hugues Dufourt, quant à lui, plonge dans l'expérience exemplaire du Bauhaus, où l'on enseigna les arts, mais non la musique, dans une optique contemporaine, et dans une relation féconde entre théorie et pratique. Cela nous amène logiquement à un retour sur les Lumières. Peter Szendy, à travers une série de variations sur le maître et le disciple, convoque Bach, Schoenberg, Messiaen, Huber et ... Diderot: il tente de cerner ce moment où le maître s'efface, où ce qui est appris est dépassé. Toutes ces questions renvoient, comme l'indique furtivement Szendy, au sens même de la composition. Et il est judicieux que ce livre inclue un texte polémique d'Adorno, une lettre ouverte à Krenek parue en 1936, où le philosophe règle ses comptes avec les tenants d'une éducation musicale fondée sur la pratique de la communauté - une pratique forcément régressive, comme on le constate chez Hindemith lui-même, cité en exergue du texte adornien, et visé par lui. Car Adorno, qui met alors en place son «système de pensée», fait apparaître la dimension sociale de l'acte compositionnel, loin des stéréotypes de l'art engagé d'une part, et de l'art autonome d'autre part: les «antinomies» de l'art «sont celles de la société, comme ses solutions sont pour ainsi dire des figures programmatiques de celles de la société»; le compositeur «servira d'autant mieux sa fonction sociale - en tant qu'elle est d'abord une fonction de connaissance - qu'il arpentera plus fidèlement, en l'éclairant, le périmètre de ses propres questions techniques; sachant bien qu'elles ne sont pas purement techniques».

S'il fallait en quelques mots définir la position de Nunes, on pourrait utiliser les termes d'ésotérisme et de mysticisme. Le titre de l'œuvre qui constitue l'essentiel du livre, *Lichtung I* (pour 7 instruments et *live-electronics*), est en ce sens révélateur: il s'agit bien de traverser l'épaisseur d'une forêt immaginaire - ici symbolisée par la densité et l'enchevêtrement des structures spatio-musicales - pour atteindre à cette «éclaircie», à cette révélation que l'œuvre promet. Un même mouvement, de l'obscur à l'évidence, gouverne les analyses techniques d'Alain Bioteau ou d'Eric Daubresse, et les réflexions de Nunes lui-même. La description des procédures complexes qui sous-tendent l'œuvre en tant que telle - génération d'accords, paires rythmiques, figures spatiales géométriques - peut donner l'illusion d'un discours sur l'œuvre, quand elle reste au niveau d'une description de sa «mécanique» interne. En ce sens, la démarche même de Nunes, comme celle de ses commentateurs (au demeurant remarquables) renvoie à un type d'analyse prisé autrefois dans le contexte sériel; elle se présente comme explicitation, dévoilement des couches profondes de la composition et de leurs formalisation (non perceptibles en tant que telles). Elle est fondamentalement *a-critique*, comme si le commentaire s'épuisait dans l'exposition même des principes mis en œuvre. Curieusement, l'exposé des moyens compositionnels *ante rem*, qui mettent en jeu une écoute différente, puisque immergée dans l'espace musical plutôt que projetée en lui, ne laissent jamais place aux critères de cette écoute. Pourtant, la question devrait être posée de la forme (et du sens) de l'œuvre en tant que manifestation esthétique, ouverte à l'interprétation. Peut-être retrouve-t-on dans cette absence significative, qui double la marge réduite d'autonomie de l'interprète par rapport à la partition et aux manipulations électroniques, une figure de l'autorité liée à l'idée de l'œuvre - ou de la musique - comme révélation mystique. Il faudrait s'interroger sur la dialectique entre l'immersion de l'auditeur dans l'espace musical («notre corps est traversé par les sons» écrit Alain Bioteau), et la configuration totalisante de cet espace par le compositeur, laquelle n'est pas seulement préalable à l'exécution, mais syncrone avec celle-ci, puisqu'elle règle jusqu'aux moindres détails de la réalisation *en temps réel*. On voit bien comment Nunes reprend le projet sériel des années cinquante, en y incluant quelque chose d'une mystique structuraliste à la Stockhausen, afin de le pousser plus avant, et notamment dans le domaine de la structuration de l'espace via l'ordinateur. Aussi ce livre qui lui est consacré, le premier à ma connaissance, est-il de la plus grande utilité. Il s'ouvre par une belle *laudatio* de Laurent Bayle, qui à travers un portrait sensible de l'homme, donne peut-être quelques clés de ses options esthétiques et philosophiques.

Philippe Albèra