Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2000)
Heft: 66

Buchbesprechung: Livres
Autor: Donin, Nicolas

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: 14.07.2025

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

Esthétique musicale. La recherche des dieux enfuis
Joseph-François Kremer
L'Harmattan, Paris, 1999 (Coll. Sémiotique et philosophie de la musique, 134 p.).

VERTIGES ET LIMITES DE L'ANALOGIE

Le nouveau livre de J.-F. Kremer reprend la plupart des thèmes de ses publications précédentes au sein d'un bref essai divisé en quatre parties d'inégale longueur: «La notion d'analogie», «Psychologisme et pragmatisme du musical», «Entre découverte et reconnaissance: pour une compréhension valide du style», «La recherche des dieux enfuis». En annexe se trouve un «Lexique» des termes utilisés par l'auteur.

La première partie ne détaille pas le concept d'*analogie* de l'intérieur; le début du texte donne le ton en mêlant, selon la logique de l'argument d'autorité, Leibniz, Aristote, Quintilien et Wittgenstein. Kremer s'emploie à rattacher certains faits musicaux, tels que les interactions entre le «langage» d'une époque et l'œuvre singulière, ou bien le phénomène d'interréférentialité historique, à la *sémiose* peircéenne, sa référence constante. Puis il tente des analogies entre des universaux formels et certains *Préludes* de Debussy, au moyen de métaphores issues (ou non) des partitions, afin de montrer comment se constitue la narrativité de ces œuvres.

Le texte suivant, qui cherche plus explicitement à relier des données musicales et des représentations ou des sentiments, évoque les notions de «stratégie compositionnelle», de «réception», de «psychologie de la construction», de «structures narratives», en citant abondamment Wagner, Debussy et Flaubert, mais sans s'affronter à aucun des corpus attendus tels que Nattiez (la tripartition !), Jauss, la *Gestalttheorie*, etc.; cela aurait pourtant contribué à situer la position de l'auteur dans cette jungle conceptuelle.

La troisième partie, en dépit de son titre, ne traite pas beaucoup plus de «style» que les autres: elle constate les interactions entre un système musical socio-historiquement défini et les choix par lesquels un compositeur actualise ou non une tradition. Quelques pages de compositeurs azéris contemporains sont insérées à titre d'illustration concrète.

Quant à la «recherche des dieux perdus» qui donne son titre à l'ouvrage, on n'y trouve guère d'innovations conceptuelles, ni d'orientations musicales, mais plutôt un collage de références (Bloch, Wagner, l'existentialisme, Heidegger, Nietzsche, Debussy (toujours lui!), etc.), malheureusement pas reliées à la défense du postmodernisme annoncée par l'auteur.

En dehors des coquilles et de la syntaxe embrouillée qui freinent considérablement la lecture, ce qui frappe le plus est le caractère décousu de l'argumentation, charriant des références musicales répétitives et des concepts rarement définis avec précision (à commencer par l'«analogie», dont l'utilisation défie ici toutes les mises en gardes de Bouveresse dans son remarquable *Prodiges et vertiges de l'analogie* (Raisons d'agir), paru à la même époque).

Sans doute doit-on cette déception au titre du livre, qui induit en erreur: on s'attend à un petit traité, voire un système, et on lit quelque chose comme le matériau brut d'un cours, peut-être riche en hardiesses. *Nicolas Donin*

L'essence du musical / Du melos à la timbale / Technique dodécaphonique
(traduit et présenté par Alain Fourchotte et Robert Losno)
Josef Matthias Hauer
Publications de la faculté des lettres de Nice (Nouvelle série, n° 51), 2000.

LE QUATRIÈME VIENNOIS ?

Le statut de Josef Matthias Hauer dans l'histoire de la musique a ceci de curieux que, si celui-ci n'y apparaît pas comme un «grand compositeur» (loin de là), il serait faux d'en faire tout à fait une victime, réduite au silence, de l'histoire officielle (...auquel cas sa réévaluation s'imposerait au nom d'une *histoire des reliquats de l'histoire*, telle que pensée par Benjamin). Non. Hauer, dans l'histoire de la musique, est plutôt un *personnage*. Et en tant que personnage *secondaire*, il n'est qu'assez sommairement esquissé; on apprend généralement son existence *via* certains textes de Schœnberg puisque les deux hommes se sont querellés sur la question sensible de la paternité de la méthode de composition avec douze sons: on accorde à Hauer l'antériorité, mais on lui dénie toute intimité créatrice avec sa trouvaille.

C'est d'abord à la volonté affichée par le musicologue Alain Fourchotte de détruire ou réviser ce genre de préjugés que nous devons la parution en français d'un recueil d'écrits de Hauer, trois *traités* en somme: *Vom Wesen des Musikalischen: Grundlagen der Zwölftontechnik* (1920; 1923), *Vom Melos zur Pauke* (1925), et *Zwölftontechnik* (1925). L'ensemble, traduit avec soin, est dûment introduit et annoté. Dans la *Préface* de Fourchotte, claire et dense, un ton dénonciateur (contre «le silence de Berg et de Webern», notamment) et un argumentaire à fonction réhabilitante (voir la mise en perspective – bien hâtive – de Hauer par rapport à des enjeux musicaux actuels) donnent à son initiative un caractère «militant», qui culmine dans la pointe finale: «Hauer serait alors le quatrième Viennois!» (p.12).

Le premier texte de Hauer, le plus développé, s'attaque de front à une définition du «musical». Partant de considérations physiques inspirées de Helmholtz, il en vient assez vite à une méta-

physique du son évoquant davantage l'esthétique de Scelsi, par exemple, que le rapport dialectique de Schœnberg au *matériau*. Le mépris hauérien pour l'histoire (de la musique) n'est qu'un symptôme parmi d'autres de son mysticisme – fascinant dans ce texte –, qui ne trouve bien sûr à s'exprimer que par une rhétorique symboliste des *correspondances*: ce qui est proprement musical, c'est la saisie spirituelle de la «couleur du son» (un concept précisément défini par Hauer, Goethe à l'appui...) qui se réalise *à travers* l'expérience physique de l'écoute d'un instrument; mais de ce «timbre» authentique, on ne peut rien dire, ni connaître de l'intérieur. La rupture du cercle d'Occident est patente, et l'idéologie de l'avant-garde est simplement ignorée; certains passages pourraient être mis en regard des textes de Fabre d'Olivet (eux aussi d'inspiration pythagoriciste, mais un siècle plus tôt) sur les «effets moraux» de la musique.

L'élaboration de la «mélodie atonale» (en fait très différente de la *série* chez Schœnberg), dont on s'était pris à rêver avec le Hauer de *L'essence du musical*, est expliquée techno-logiquement au cours des deux autres textes qui, s'ils nous livrent le secret des célèbres «tropes hauériennes» (une typologie de toutes les mélodies dodécaphoniques possibles), n'en restent pas moins source de déceptions. Théorie sommaire, ton sentencieux de vieil instituteur chahuté, et surtout compromis inattendus – eu égard aux thèses de 1918 et 1920. Comme le note A. Fourchotte, Schœnberg est passé par là: non seulement Hauer adopte une posture prophétique et polémique aussi sévère que la sienne, mais il tente de le contrer sur son propre terrain, la technique musicale (le contrepoint!). Conséquence: une palinodie, peu étayée, de ses propres condamnations antérieures (...de la narrativité romantique, de l'absolue supériorité du «*melos*» dodécaphonique sur le «pôle tonal», etc.). D'importantes contradictions se font jour.

Il semble que le problème que Hauer *ne se pose pas* soit celui de la *forme*, parce que ses options esthétiques fondamentales négligent à la fois l'historicité, et le temps musical. Ce problème, qui aurait dû se poser, dès le moment où l'auteur entrait dans des questions de *métier*, reste entier au terme d'une lecture néanmoins très stimulante – voire dérangeante, car à rebours de certain *sens commun* musicologique (schœnbergien ?...). *Nicolas Donin*

Musique(s)
(Contributions de Danièle Cohn, André Charrak, Jean Starobinski, Françoise Escal, Frédéric Sounac, Suzanne Liandrat-Guigues, Philippe Hersant, Anne-Claire Désesquelles, Allen S. Weiss, Elie During, Pierre-Laurent Aimard, Martin Kaltenecker, Mario Vieira de Carvalho, Bastien Gallet)
Numéro spécial de la revue Critique, Tome LVI – N°639-640, Paris, Minuit, 2000.

POUR UNE GÉNÉALOGIE DU CONTEMPORAIN

Le «(s)» du titre voudrait-il rouvrir le dossier *France Musiques*? Il est certain qu'on retrouve dans ce recueil d'articles, outre quelques personnalités associés aux émissions musicales de la radio publique, certaines des préoccupations qui valurent à France Musique son «s». Néanmoins il n'est jamais fait référence à la polémique, et d'ailleurs le titre paraît secondaire eu égard à la disparité et à la richesse de ces textes. Pluridisciplinarité et interdisciplinarité y sont naturellement pratiquées : bien normal dans un cadre éditorial caractérisé par son refus des parti-pris au sein des sciences humaines (souci particulièrement manifeste lors des *numéros spéciaux*, de plus en plus fréquents ces dernières années – et dont certains, comme *Vienne, fin de siècle* (1975), ont fait date). Ici encore, la recette marche ; le divorce entre formes discursives et intelligence musicienne, qui guette tout écrit sur la musique, est évité. C'est même souvent dans des textes qui tentent de traiter le sujet de front en analysant la contemporanéité à partir de racines proches, que l'on trouve la plus grande écoute des œuvres – ainsi de la comparaison substantielle entre les «logiques de l'exécution» gouldienne et cagienne par E. During, ou du texte, tout à la fois brillant et attentif à ses propres lacunes, de S. Liandrat-Guigues sur l'utilisation du *Prélude, Choral et Fugue* de Franck par Visconti dans *Vaghe stelle dell' Orsa*. D'autres réussites dans ce volume ne sont «hors-sujet» qu'en apparence: A. Charrak montre la cohérence de l'évolution théorique de Rousseau à travers l'analyse des modifications apportées en 1768 (*Dictionnaire de musique*) aux articles écrits en 1749 pour l'Encyclopédie; F. Sounac synthétise l'état de la question des rapports musique/littérature à partir d'un compte-rendu de *La Lyre, la Plume et le Temps* d'Aude Locatelli.

Néanmoins certaines propositions musicologiques n'emportent pas entièrement la conviction. M. Kaltenecker défend «une approche non axiologique de la musique du XXe siècle» (p. 780); il veut changer le plomb (certaines filiations plus ou moins souterraines entre compositeurs) en or (des concepts historiques vraiment opératoires) mais la place lui manque pour préciser son projet. F. Escal envisage la question des formes brèves du romantisme à nos jours, mais l'hétérogénéité de ses références littéraires, philosophiques et musicales n'aboutit-elle pas à subsumer les nuances sytlistiques sous des catégories indifférentes à leur contenu? Enfin, A.-C. Désesquelles tente une lecture «énergétique» du mouvement lent de la *Symphonie concertante* de Mozart, sans renouveler tellement la compréhension qu'en donnerait une analyse thématique. Passons sur les *Entretiens* de D. Cohn avec P.-L. Aimard et Ph. Hersant, qui ont les faiblesses inhérentes à ce genre, même s'ils sont loin de manquer d'intérêt.

Présence explicite de la sociologie: la solide critique de Luhmann par M. Vieira de Carvalho a des conséquences musicales indéniables; on regrettera seulement que le choix de la poétique de Nono comme contre-exemple ne soit pas vraiment argumenté. *Refus* de la sociologie : B. Gallet, chargé d'incarner le «quota» de *musiques électroniques* désormais admis, assume son rôle avec tact, c'est-à-dire en refusant net de réduire caricaturalement le phénomène à sa dimension sociale ou ethnologique; malgré cela il tend lui aussi à contourner les problèmes de technique musicale et de lexique. Il y a de quoi s'interroger sur la place marginale ainsi assignée à ce pan gigantesque et décisif de notre «contemporanéité», dans un numéro dédié à cette dernière. *Nicolas Donin*