Ruptures musicales superficielles et profondes autour de 1914

Makis Solomos

► To cite this version:

Makis Solomos. Ruptures musicales superficielles et profondes autour de 1914. Autour de 1914-1918 : nouvelles figures de la pensée. Sciences, arts et lettres (sous la direction d'Antoine Compagnon), 2015. hal-01789681

HAL Id: hal-01789681

<https://hal.science/hal-01789681>

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ruptures musicales superficielles et profondes autour de 1914

MAKIS SOLOMOS

Du point de vue humain, la Première Guerre mondiale eut – comme ce fut le cas dans tous les domaines – un impact très fort sur le microcosme de la musique, impact que les historiens ont commencé à étudier¹. Du point de vue des idées musicales, qui sera le mien ici, la Grande Guerre introduit des ruptures qui marqueront tout le xx^e siècle. Je ne chercherai pas ici à vous présenter une synthèse impossible. En revanche, j'aimerais revenir sur les débats qui caractérisent ce xx^e siècle issu de la Grande Guerre.

Pendant longtemps, on a estimé que la rupture fondamentale avait été la contestation de la tonalité – laquelle avait constitué l'essence de la musique occidentale pendant trois siècles – et l'introduction de l'*atonalité*. Cette lecture reste bien sûr valable ; cependant, une nouvelle approche s'impose de plus en plus, une

1. Cf. par exemple la belle étude de Glenn Watkins, *Proof through the Night : Music and the Great War*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003. Pour la commémoration, en 2014, des musiciens s'y sont également mis : « Dans tous les pays concernés, des musiciens composent, créent, inventent. Ils vont bientôt, pour certains, devoir échanger leur violon ou leur piano pour des engins plus destructeurs. D'autres musiciens, trop vieux ou trop chétifs, vont essayer de s'engager, rarement avec succès. Mais tous vont vivre des années terribles. C'est souvent dans leur correspondance que l'on touchera du doigt ce qui fait leur vie quotidienne », écrivent par exemple les musiciens de l'orchestre de chambre La Follia pour introduire leur spectacle musical intitulé *La Grande Guerre des musiciens* (<http://www.la-follia.org/la-grande-guerre-des-musiciens/>).

approche, qui, prenant en compte également d'autres mutations que celles survenues dans le champ de la composition musicale – et intégrant notamment la problématique de l'écoute –, évoque un changement de paradigme qui met fin non seulement à la musique tonale, mais aussi, plus généralement, à la notion de « ton », de « note », introduisant le « paradigme du son² ».

Atonalité

Mais commençons par l'atonalité. Elle s'entrevoit déjà dans la seconde partie du XIX^e siècle dans le prélude de *Tristan et Isolde* (1859) de Wagner, dans la *Bagatelle sans tonalité* (1885) de Liszt. C'est le Viennois Arnold Schoenberg qui la systématisera dans sa période créatrice qualifiée précisément d'« atonale », qui se développe peu avant la Grande Guerre. En général, on indique son *Second quatuor*, op. 10 (1908), comme date symbolique de la « suspension de la tonalité ». L'atonalité – « libre », comme il est d'usage de préciser – va de pair avec l'esthétique expressionniste que développe Schoenberg durant cette période. C'est sans doute pourquoi l'un des points d'achoppement de la musique atonale – qui rencontrera une très forte opposition – n'est pas tant la perte de repères que la dissonance. Précisément, le philosophe de la musique Theodor W. Adorno s'emparera de la notion de « dissonance » pour théoriser la « nouvelle musique » comme protestation, comme révolte contre le devenir du monde :

Les dissonances naquirent comme expression de la tension, de la contradiction et de la douleur ; elles se sont sédimentées en devenant du « matériau ». Elles ne sont plus des médiums de l'expression subjective. Mais elles ne renient pas pour autant leur origine ; elles deviennent des caractères de la protestation objective. C'est le bonheur énigmatique de ces accords que précisément en vertu de leur transformation en

2. Cette seconde partie de l'article s'adossera à mon récent livre : *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e et XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

matériau, ils dominant, en la retenant, la douleur, qu'ils exprimaient autrefois. Leur négativité reste fidèle à l'utopie : elle renferme en elle la consonance celée. De là l'intolérance passionnée de la nouvelle musique à l'égard de tout ce qui rappelle la consonance³.

Dans l'après-Grande Guerre, Schoenberg traverse une période importante de silence, ne donnant pas de composition nouvelle. On explique en général ce silence – qui est cependant occupé par plusieurs esquisses, ainsi que par *L'Échelle de Jacob*, oratorio inachevé – par sa recherche d'un système, d'une manière d'organiser le nouveau matériau de l'atonalité, pour inventer une syntaxe qui pourrait l'aider à installer durablement la nouvelle musique. Cette nouvelle syntaxe, le dodécaphonisme ou sérialisme, apparaît dans la « Valse », la dernière des *Cinq pièces pour piano*, op. 23 (1923). Schoenberg la généralise dans ses compositions suivantes. C'est le cas aussi de ses élèves les plus célèbres, Alban Berg et Anton Webern.

Je disais que l'atonalité rencontra une très forte opposition. Ainsi, la *Symphonie de chambre n° 1* de Schoenberg, qui n'est pas encore atonale, est déjà vivement critiquée, par exemple dans un concert de 1907 :

Prenez : Schoenberg et 15 instruments solo ! Oh, quand ils sont libérés ! Chacun d'eux joue frénétiquement à part, sans s'occuper des autres. Schoenberg a évité délibérément les conséquences naturelles de voix individuelles arrivant ensemble à un point de repos harmonique. Il voit cela ouvertement et en cassant les oreilles comme du vrai contrepoint, qui se garde complètement de toute considération harmonique, et il croit que la véritable harmonie est celle qui se place au-dessus des lois de l'euphonie et de la logique musicale. La nouvelle instruction harmonique [*Harmonielehre*] qu'il représente ne connaît qu'une seule loi : les consonances ne doivent être utilisées qu'en passant et rarement⁴.

3. Theodor W. Adorno [1947], *Philosophie de la nouvelle musique*, traduction de Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 95.

4. *Wiener Sonntags und Montags-Zeitung*, 11 février 1907, traduction d'après Walter Frisch, « Le chef-d'œuvre réfractaire. Vers une interprétation de la *Symphonie de chambre*, op. 9 », *Ostinato rigore. Revue internationale d'études*

Dans ces critiques se glissent rapidement des considérations antisémites. Ainsi, en 1908, dans une presse sans doute encore minoritaire, on lit à propos du *Second quatuor*, op. 10, qui, comme il était dit, est la première œuvre à « suspendre la tonalité » :

Un méchant scandale s'est produit dans la salle Bösendorfer, lors d'un concert de M. Rosé (Rosenblum) ; c'était à l'occasion de l'exécution d'un quatuor du Juif Schoenberg [...]. Le quatuor Rosé fut interrompu au milieu de sa besogne, car quelques auditeurs irrités par les effroyables sons de la muse schoenbergienne, qui, venant de Grèce, s'est évidemment égarée en Palestine, n'ont pas boudé leur envie de donner à M. Schoenberg un petit « massage ». On peut se demander si tout cela n'était pas une fraude juive, seulement destinée à attirer l'attention sur M. Schoenberg⁵.

Dans l'après-Grande Guerre, les critiques se déchaînent encore plus. Je n'insisterai pas davantage⁶. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est que l'atonalité ne cessera d'être attaquée. Qualifiée d'*Entartete Musik*, « musique dégénérée », par les nazis, la musique atonale est interdite, qu'elle soit pratiquée par des Juifs ou des non-Juifs. Dans l'après-Seconde Guerre mondiale, les polémiques reprennent, délestées bien entendu de leur volant antisémite. Elles perdurent pendant toute la seconde moitié du xx^e siècle. Et elles semblent parfois continuer jusqu'à aujourd'hui ! L'une des dernières a malheureusement eu lieu au Collège de France, en 2012⁷ – à cette occasion, le monde de la musique s'étonna que cette vénérable institution ait pu donner une tribune à des musiciens animés de tant de haine à l'égard de la modernité musicale.

musicales, 2002, n° 17, p. 131-144, cité par Esteban Buch, *Le Cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 124.

5. *Alldeutsches Tagblatt*, 31 janvier 1909, cité par Esteban Buch, *Le Cas Schönberg*, op. cit., p. 167.

6. *Ibid.*

7. Jérôme Ducros, « L'atonalisme. Et après ? », <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-12-20-15h00.htm>.

L'émergence du son

C'est peut-être parce qu'elle rencontra tant de haine et d'esprit de revanche que l'atonalité schoenbergienne, puis sérielle, puis postsérielle, etc., a été pensée pendant longtemps comme la rupture la plus profonde issue de la Grande Guerre. Mais une autre rupture qui démarre au même moment tend aujourd'hui à être pensée comme plus décisive, avec des effets à plus long terme : sous l'idée d'atonalité, on peut entrevoir le dépassement de la notion même de « ton », de « note », au profit de l'émergence de la notion de « son ». À vrai dire, Schoenberg, qui défendait la notion de « ton » et de « note », était totalement opposé au qualificatif d'« atonal », disant que sa musique avait justement des tons, des notes, qu'elle ne pouvait donc pas être « atonale ».

De Claude Debussy ou même d'Arnold Schoenberg aux alentours de 1914 à notre début du *xxi*^e siècle, le son est devenu l'un des enjeux majeurs – sinon l'enjeu majeur – de la musique. Tout s'est passé comme si, durant un siècle environ, la musique avait amorcé un changement de paradigme, à savoir le passage d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son. Et l'on pourrait dire que ce changement radical est au moins aussi fondateur que la révolution qui, au début du *xvii*^e siècle, fit naître la tonalité : eu égard à la musique la plus avancée du *xx*^e siècle, on s'aperçoit avec le recul que le qualificatif d'« atonal » ne correspondait qu'à son potentiel de destruction du passé, le recentrant sur le son, lui, en constituant la face constructive.

Ce changement de paradigme s'est opéré de l'intérieur de la musique même, c'est-à-dire selon une évolution qui lui est propre, dans son écriture, ses enjeux techniques, son contenu esthétique et sa réception. Certes, des facteurs extérieurs sont intervenus. C'est notamment le cas de la technologie. Cependant, si l'on excepte le cinéma, dont la naissance est liée à la technologie, la musique est le premier art à s'être approprié la technologie, celle-ci devenant un prolongement naturel de la technique – dans maintes musiques, aujourd'hui, il est impossible de faire la distinction entre « technique » et « technologie ».

On pourrait penser ce changement de paradigme conduisant au recentrement sur le son comme l'équivalent d'une réduction phénoménologique. Cette explication a souvent été privilégiée par les quelques musicologues ou philosophes de la musique qui, par le passé, faisant œuvre de pionniers, ont fait le constat de ce recentrement. Comme l'écrivait Daniel Charles, spécialiste de John Cage : « Tout se passe comme si la musique découvrait de nos jours cette problématique jamais encore isolée pour elle-même, et qui paraît cependant constituer la condition même de son édification : celle du surgissement des sons⁸. » En effet, chez plusieurs musiciens, l'attrait du « purement sonore » ressemble à un ressourcement : « Il y a chez Webern comme le besoin métaphysique d'écarter tous les artifices pour atteindre le primordial et le fondamental, de surprendre la pensée musicale à sa naissance même », notait Gisèle Brelet⁹. Dans certains débats aux débuts de la musique électroacoustique, « on a parlé de retour à la nature, à l'état originel du son : de façon quasi paradoxale, à travers cet appareillage technique le plus complexe, fruit de la technique la plus raffinée, se retrouverait la nature, le son à l'état pur, le son naissant [...] présentant ainsi une certaine analogie entre les exigences de base de la musique électronique et celles de la phénoménologie de Husserl, ainsi que de l'existentialisme de Heidegger¹⁰ ».

L'explication phénoménologique reste valable pour nombre de musiques. Mais le recentrement sur le son ne peut pas toujours être pensé comme « réduction ». Plus généralement, il se présente, disions-nous, comme « émergence ». Par exemple, passer d'une musique centrée sur le ton à une musique du son ne signifie pas nécessairement que le second se substitue simplement au premier : cela peut se produire également lorsque le travail sur les notes, sur les tons, par sa complexification, produit des

8. Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 27.

9. Gisèle Brelet, « L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle », *Revue d'esthétique : musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 256.

10. Enrico Fubini, *Les Philosophes et la Musique*, traduction de Danièle Pistone, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 232. Fubini renvoie à un article des années 1950 du musicologue italien Luigi Rognoni.

objets qui finissent par ne plus être perçus comme des accords, mais comme des sons composés.

Quelques références

J'aimerais illustrer cette mutation par quelques références situées aux alentours de la Grande Guerre. Pour commencer, voici une référence à Claude Debussy, qui offre un bon exemple pour comprendre la notion d'« émergence » à propos de ce recentrement sur le son, préfigurant largement la musique spectrale des années 1970-1980. Dans sa musique, les agrégats les plus complexes sonnent souvent comme des couleurs, des timbres-harmonies, le mot *timbre* étant ici synonyme du mot *son*. Le phénomène avait déjà été observé de son vivant ; un critique averti, Edward Dent, écrivait en 1916, se référant à Debussy (mais également à Erik Satie et à Maurice Ravel) :

Les dissonances de l'harmonie moderne proviennent [...] du fait que l'on accepte les accords dissonants, aussi bien que consonants, comme des effets de timbre [...]. Nous savons que toute note particulière peut se fragmenter en ses composantes harmoniques, et que le timbre dépend de la relative intensité de celles-ci ; dans ce cas, pourquoi ne créerions-nous pas synthétiquement de nouveaux timbres, en faisant résonner ensemble plusieurs notes¹¹ ?

En effet, d'une certaine manière, certains agrégats debussystes ne sonnent pas comme des accords, c'est-à-dire des superpositions de hauteurs, mais comme des timbres, des sons créés artificiellement : leur degré de dissonance, leur disposition dans le registre ainsi que leurs enchaînements a fonctionnels suggèrent de les prendre pour des objets en soi, des sons globaux, de pures couleurs. En d'autres termes, chez Debussy, la note, que d'habitude on appréhende du côté de la *hauteur*, peut jouer le rôle

11. Cité par Edward Lockspeiser, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 311-312.

de *fréquence* : au lieu d'exister pour fonder un jeu mélodique ou harmonique, elle se présente comme la composante spectrale d'un timbre, d'un son. Un tel « timbre » – les guillemets sont nécessaires, car nous sommes dans la métaphore –, que synthétiserait l'orchestre, est audible dans les premières mesures de *Jeux* (1913). La réduction proposée dans l'exemple 1 met en évidence l'harmonie : les accords sont issus d'une gamme par tons. Mais peut-on parler d'*accords* ? Le terme *spectre* conviendrait sans doute mieux¹². La gamme par tons, en elle-même, ne renouvelle pas l'harmonie, elle agit seulement comme un effet de couleur. En outre, dans le passage en question, très lent et statique, on a simplement une translation : les deux derniers accords naissent d'un glissement de tierce majeure du premier (à une note près dans le second). Debussy apparaît ici comme l'ancêtre direct de la synthèse électronique du son et, encore plus, de la musique spectrale, qui transposera les résultats de cette dernière à l'écriture instrumentale.

Exemple 1. Claude Debussy, *Jeux*, réduction¹³ des mesures 5-6. Instruments : bois (piccolo, deux flûtes, hautbois, trois clarinettes et clarinette basse) dans les deux portées supérieures et cordes dans la portée inférieure.

12. « C'est en utilisant adroitement la gamme par tons que Debussy est parvenu à réaliser cette analyse spectrale du son qui est presque une expérience de laboratoire », écrivait Émile Vuillermoz (cité par Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 36), en comparant cette « expérience » à celle de Monet avec la couleur.

13. Toutes les réductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

Deuxième référence : la notion de « mélodies de timbres » (*Klangfarbenmelodien*), forgée par Schoenberg parallèlement à son exploration de l'atonalité. Elle est proposée à la fin de son *Traité d'harmonie* écrit en 1911 et révisé en 1921. Schoenberg y émet l'hypothèse – pure *Zukunftphantasie*, « fantaisie futuriste » ou « fantaisie pour le futur », selon ses propres termes – que si, par le passé, ont existé des mélodies de hauteurs (ce que l'on nomme « mélodies » tout court), rien n'empêche désormais d'envisager des mélodies de timbres :

Je ne puis admettre sans réserve la différence que l'on a coutume d'établir entre timbre et hauteur. C'est en effet par son timbre, dont une dimension est la hauteur, que le son [*Ton*] se signale. Aussi, le timbre est le grand territoire, dont une région est la hauteur. La hauteur n'est rien d'autre que le timbre mesuré dans une direction. S'il est possible maintenant, à partir de timbres différenciés par la hauteur, de faire naître des figures que l'on nomme mélodies, des successions dont la cohérence provoque un effet semblable à une idée [*gedankenähnliche Wirkung*], alors il doit être également possible, à partir des timbres [*Klangfarben*] de l'autre dimension, que nous nommons tout simplement timbre [*Klangfarbe*], de produire des successions dont le rapport entre eux agit avec une sorte de logique en tout point équivalente à la logique qui nous satisfait dans la mélodie de hauteurs. Cela semble une fantaisie futuriste [*Zukunftphantasie*] et ça l'est probablement. Mais une fantaisie à la réalisation de laquelle je crois fermement¹⁴.

Cette proposition est déjà mise en œuvre musicalement par Schoenberg, deux ans avant l'achèvement du *Traité d'harmonie*, dans la troisième des *Cinq pièces pour orchestre*, op. 16 (1909), éditée en 1912 et qui, dans la révision de 1922, portera le sous-titre « Farben » (« Couleurs¹⁵ »). Dans une mélodie traditionnelle, le

14. Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Vienne, Universal Edition, 1922, 3^e éd., p. 506-507 ; *Traité d'harmonie*, traduction modifiée de Gérard Gubisch, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 515-516.

15. La révision définitive de 1949 (éditée en 1952) porte le titre « Sommermorgen am See (Farben) » (« Matin d'été sur un lac (Couleurs) ») – la pièce a été achevée un 1^{er} juillet. Il semblerait que la pièce ait reçu également d'autres titres : « Akkordfärbungen » (« Colorations d'accord »),

timbre reste constant ou change peu : pour associer des hauteurs, par principe discontinues, l'oreille a besoin d'une continuité, celle du « support » de ces notes, c'est-à-dire l'instrument, le timbre-objet. Dans la situation inverse, où les timbres changeraient en permanence, le support continu serait la hauteur. Transformer la hauteur en une région du timbre, subordonner la première au second, pourrait alors signifier : parcourir les timbres tout en restant rivé à la même hauteur ou à quelques hauteurs. C'est ce qui se passe dans « *Farben* », où les hauteurs changent peu alors que l'« orchestration » explore toutes ses possibilités. L'exemple 2 donne un extrait de la réduction du début de la pièce.

Exemple 2. Arnold Schoenberg, *Farben*, troisième pièce des *Cinq pièces pour orchestre*, réduction¹⁶ des mesures 12-16. Les instruments : cor anglais (ca) ; contrebasse (cb) ; contrebasson (cfg) ; clarinette (cl) ; clarinette basse (clb) ; cor ; basson (fg) ; flûte (fl) ; hautbois (hb) ; trombone (tb) ; trompette (tp) ; tuba (tu) ; alto (va) ; violoncelle (vc) ; violon (vl). Modes de jeu : harmonique (h) ; pizzicato (p) ; sourdine (s). Les chiffres au-dessus de la portée supérieure indiquent les combinaisons instrumentales en référence aux quatre voix supérieures. Les tuilages instrumentaux ne sont pas indiqués (seuls sont notés les instrumentaux qui attaquent les notes). En dessous de la dernière ligne, le symbole C, suivi d'un chiffre, indique la transposition de l'accord.

« Der Traunsee am Morgen » (« Le Traunsee au matin ») et « Der wechselnde Akkord » (« L'accord changeant »), cf. Charles Burkhardt, « Schoenberg's *Farben* : An analysis of op. 16, n° 3 », *Perspectives of New Music*, 1973-1974, vol. 12, n° 1, p. 141-142.

16. D'après Charles Burkhardt, « Schoenberg's *Farben* : An analysis of op. 16, no. 3 », art. cit., p. 158.

Voici une troisième référence, cette fois située dans l'après-Grande Guerre, référence au musicien du son par excellence : Edgar Varèse, dont la production musicale à cette époque mit en œuvre l'idée d'une musique pensée non plus comme combinatoire de notes, mais comme « son organisé », pour reprendre son expression favorite. Pour le citer :

Comme le terme de *musique* me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de « son organisé » et éviter la question monotone : « Mais est-ce de la musique ? » « Son organisé » semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science, alors que les récentes découvertes de laboratoire nous permettent d'espérer une libération inconditionnelle de la musique, en même temps que la possibilité pour ma musique de s'exprimer et de satisfaire ses exigences¹⁷.

Cette définition permet de dépasser le clivage entre bruit et son musical. Mais elle a aussi pour rôle de souligner le fait que la musique est désormais aussi bien du côté de l'art que du côté de la science, le mot *organisé* renvoyant aux deux. Dès les années 1920-1930, Varèse tenta de créer un laboratoire où voisineraient scientifiques et musiciens, mais il n'obtint pas le financement nécessaire. Il devra attendre les années 1950 pour pouvoir avoir sous la main l'équivalent d'un tel laboratoire, et composer notamment *Déserts* (1950-1954), œuvre pour ensemble instrumental et bande. Mais nous pouvons appliquer également l'expression « son organisé » à sa musique instrumentale des années 1920-1930, en rappelant qu'il a en partie réalisé la « libération inconditionnelle de la musique », dont il parle dans le cadre de cette dernière.

Je vous propose d'illustrer cela en citant *Ionisation*, une œuvre pour 13 percussionnistes de 1929-1931 – la première œuvre pour percussions seules dans la musique occidentale. Plusieurs analystes qui se sont penchés sur *Ionisation*, tout en insistant sur l'extraordinaire nouveauté de son matériau sonore,

17. Edgar Varèse [1941], « Projet pour *Espace* », in *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 56.

décrivent l'œuvre selon une écoute traditionnelle, en en livrant une lecture thématique¹⁸. Il est vrai que la célèbre phrase du tambour militaire énoncée à la mesure 9 (*cf.* exemple 3) fonctionne comme un thème. Et l'on peut très bien entendre sa première occurrence comme une « exposition », les huit premières mesures de l'œuvre étant alors perçues comme une « introduction ».

Exemple 3. Edgar Varèse, *Ionisation*, réduction des mesures 9-12.

18. C'est le cas de Nicolas Slonimsky. Les commentateurs s'accordent pour affirmer que Varèse aurait autorisé son analyse. Mais de quelle analyse s'agit-il ? En effet, il existe au moins deux analyses du célèbre chef d'orchestre et ami de Varèse : la plus connue est celle qui figure dans la préface de l'édition Colfranc Music, 1967, de la partition ; la seconde est citée *in extenso* par Odile Vivier (*Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 98-100). Or ces deux analyses diffèrent considérablement : si la première est strictement thématique, la seconde va déjà du côté de la sonorité (mentionnons aussi l'existence probable d'une troisième « version » de cette analyse, dont Hilda Jolivet [*Varèse*, Paris, Hachette, 1973, p. 95] cite un bref extrait). Parmi les autres analyses donnant une lecture thématique, citons : Wilfried Gruhn, « Edgar Varèse : *Ionisation* (1931) », in Dieter Zimmerschied (dir.), *Perspektiven neuer Musik*, Mayence, Shott, 1974, p. 55-72 ; Jean et Jean-Christophe Maillard, « *Ionisation* », *L'Éducation musicale*, 1986, supplément n° 332, p. 39-49.

Mais une *autre écoute* peut être sollicitée, grâce à la notion de « son organisé ». En effet, on peut penser des pans entiers de l'œuvre comme sons globaux, organisés de l'intérieur. L'œuvre entière est en fait fondée sur trois sons globaux. Elle commence par leur exposition. Le premier apparaît dès le début, aux mesures 1-8 (l'exemple 4 réduit les mesures 1-4). Ce premier son global peut être écouté comme un son de gong transposé à l'échelle macroscopique : une attaque très feutrée dans le grave (mesure 1 : caisse roulante et grosses caisses) est suivie de l'apparition progressive d'« harmoniques » (selon leur ordre d'apparition, mesures 1-3 : caisse claire, cymbale et tam-tam clair, cymbale suspendue et gong, tam-tam grave et sirène grave, sirène claire). Le deuxième son global est constitué du thème dont il était question précédemment (exemple 3), mais pensé cette fois non pas comme thème, mais comme ensemble de sons qui ne fusionnent pas, à la différence du premier son global.

Exemple 4. Edgar Varèse, *Ionisation*, réduction des mesures 1-4.

Le troisième son global, enfin, est présenté aux mesures 18-20 (exemple 5). Il est caractérisé par des sons plus aigus et une texture granulaire. À partir du décryptage de ces trois sons globaux, toute l'œuvre peut être pensée comme leur développement : comme son composé et non comme combinatoire de notes.

The musical score for measures 18-20 of *Ionisation* by Edgar Varèse is presented for a percussion ensemble. The instruments listed are glockenspiel (grelots), castanets, tambour de basque, Chinese blocks (blocs chinois), tarole, and G.C. (Gong). The notation is complex, featuring many short, sharp sounds and rests, creating a granular texture. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). Rhythmic patterns are indicated by 3 and 5 measures.

Exemple 5. Edgar Varèse, *Ionisation*, réduction des mesures 18-20.

En guise de conclusion

Avec ces trois références, *Jeux* de Debussy, « Farben » de l'op. 16 de Schoenberg et *Ionisation* de Varèse, j'ai essayé d'explicitier ce nouveau paradigme, le paradigme du son, qu'on commence à entrevoir aux alentours de la Grande Guerre, et qui introduit la mutation la plus importante de la musique du *xx^e* siècle, une mutation qui continue à se préciser sous nos yeux. Quant à l'autre rupture importante, qui introduit l'atonalité, si j'en ai minimisé l'importance, elle reste bien sûr déterminante, mais elle se subsume en quelque sorte sous la rupture provoquée par le paradigme du son.

En guise de conclusion, j'aimerais donner une dernière référence, où l'on verra s'imbriquer totalement atonalité et émergence du son, la première donnant naissance à la

seconde. Il s'agit du premier mouvement de la *Symphonie* op. 21 (1928) de l'élève de Schoenberg, Anton Webern. Cette pièce est construite sur une série dodécaphonique très élaborée, composée comme un microcosme et possédant des symétries internes. Sur la base de l'analyse des transformations de cette série, ce mouvement peut être pensé comme un canon à quatre voix, comme le met en évidence la réduction de la pièce (*cf.* exemple 6). Mais, bien que cette construction soit ce qui caractérise le langage compositionnel de l'œuvre, à l'audition, c'est autre chose que l'on perçoit. En effet, il est impossible d'entendre le déroulement de la série, et encore plus ses transformations très complexes : cela nécessiterait une écoute analytique dont même le meilleur des musiciens serait incapable ! Je ne dis pas cela pour – à l'instar des gens de mauvaise foi, détestant la modernité musicale – condamner Webern. Au contraire, il s'agit de bien mettre en évidence le fait que la musique atonale ne peut pas être perçue comme l'est la musique tonale, c'est-à-dire comme une combinatoire d'accords, de mélodies, etc. En effet, la nouvelle musique ne peut pas s'apprécier comme l'ancienne, elle nécessite une *mutation de l'écoute*. Selon cette perspective, l'auditeur ne perçoit pas d'une manière consciente – il ne « comprend » pas –, mais cela ne signifie pas que la pièce n'a pas de sens pour lui. Ceci, à condition qu'il s'ouvre à une autre écoute, que le psychanalyste Anton Ehrenzweig a nommée « perception indifférenciée » ou « synchrétique », laquelle constitue une « investigation profonde [pouvant] dominer l'impression superficielle de chaos et de disruption et apprécier la discipline formelle rigoureuse qui est sous-jacente¹⁹ ».

19. Anton Ehrenzweig [1967], *L'Ordre caché de l'art*, traduction de Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. Ehrenzweig se réfère à la peinture mais le raisonnement peut être transposé à la musique. De même, il prend l'exemple de l'*action painting* de Pollock, où l'artiste « disruptive » le conscient par la spontanéité, mais la même « disruption » peut être obtenue par le calcul et la construction (cas ici commenté de Webern) : « L'art moderne est tout intellect, ou toute spontanéité, rarement les deux à la fois. L'artiste moderne attaque ses propres facultés rationnelles pour

Ruhig schreitend (♩ = ca 50)

1 15 cor 2 2 3 5

1 *p*

2 05 cor1 *p*

3 01 hpe *p* vc pizz *p* arco *mp*

4 19 hpe *p* va pizz *mp*

6 cl *mp* 7 *p* 8 cl.b. *pp* 9 vc *pp* 10 O8 *p*

11 va *p* 12 vl2 *mp* hpe *p* 13 vl1 *pp* cor2 *pp* 14 I10 hpe *p*

15 cor1 *p* 16 cor2 *mp* 17 cor2 gedimpt *mp* 18 offen *p* 19 vl1 pizz arco *mp* 20 hpe *p* 21 O1 va *p*

22 012 hpe *p* 23 cor1 gedimpt *mp* 24 offen *p* 25 vc pizz arco *p*

Exemple 6. Anton Webern, *Symphonie* op. 21, premier mouvement, réduction à quatre voix (début).

faire place à un développement spontané » (*ibid.*, p. 102). Pour les deux types de perception, analytique/syncrétique (ou différenciée/indifférenciée), cf. *ibid.*, p. 54 sq.

Musicalement, en quoi consiste cette perception synchrétique qui fait éprouver une sensation latente d'ordre sous l'apparence de débris ? La cohérence cachée mise en valeur par cette perception ne découle pas des structures que décrit l'analyse traditionnelle, c'est-à-dire des structures élaborées par Webern – symétries des intervalles de hauteurs (série), canons, etc. L'hypothèse est que la construction intégrale que met en œuvre Webern le situe dans un seuil où les moyens traditionnels (hauteurs, formes au sens classique, etc.) basculent et deviennent des moyens pour composer des *entités* de type inédit que peut parfaitement apprécier l'écoute synchrétique. Ces entités, *émergentes* en quelque sorte, sont ce que l'on peut décrire comme des « sons », en précisant qu'il s'agit de sons *composés*. L'expression qui leur convient le mieux, dans le cas de Webern, est : « résonances composées ». Ce sont de telles entités qui constituent l'objet de l'écoute synchrétique.

Pour finir, si j'ai choisi de commenter le début de cette pièce, c'est aussi pour évoquer, ne serait-ce que passagèrement, les incidences musicales de la Grande Guerre. En effet, ce qui est intéressant dans cette œuvre, d'un point de vue esthétique, c'est la raréfaction du tissu musical. Pensons qu'il s'agit d'une musique pour orchestre – nous sommes aux antipodes des masses orchestrales de la musique romantique et postromantique, comme on peut le voir dans la réduction ! On sait que, au début de la guerre, Webern attend l'ordre de mobilisation, qui tarde à venir. Comme tant d'autres, pour surmonter l'angoisse, il s'exprime avec enthousiasme et patriotisme. Dans une lettre qu'il adresse à Schoenberg, on lit : « Je ne supporte plus d'attendre d'être mobilisé. Jour et nuit le désir me hante : être apte à lutter pour cette grande et sublime cause. Êtes-vous d'accord sur le fait que cette guerre n'a pas de motivations politiques ? Il s'agit de la lutte des anges avec les diables... [...] Dieu, faites que ces diables périssent. Dieu en effet l'ordonne déjà. La marche victorieuse des Allemands vers Paris²⁰ »... Après avoir échoué

20. Cité par Glenn Watkins, *Proof through the Night : Music and the Great War*, op. cit, p. 229.

plusieurs fois à l'examen médical, Webern est finalement mobilisé en février 1915. « Sans surprise, il fut [alors] rapidement déçu par la vie militaire et sa bravade nationaliste commença à s'estomper²¹. » D'où les œuvres musicales qu'il compose pendant la guerre, sur des textes de Karl Kraus et de Georg Trakl. La *Symphonie*, elle, est postérieure, puisqu'elle date de 1928. Sans doute fallut-il du recul à notre musicien pour pouvoir enfin représenter – par le silence – les effets de la Grande Guerre...

21. *Ibid.*, p. 230.

Quatrième partie

PSYCHIATRIE ET PSYCHANALYSE