

Le travail de la répétition

Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre

Repetitions

Two Listening Frameworks and Two Periods of Musical Reproducibility, from the Post-First and Post-Second World Wars

Nicolas Donin

Volume 14, numéro 1, 2003

Qui écoute? 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902301ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902301ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Donin, N. (2003). Le travail de la répétition : deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre. *Circuit*, 14(1), 53–86. <https://doi.org/10.7202/902301ar>

Résumé de l'article

Quelle place pour le public dans la musique sérielle, à laquelle on associe toujours le paradigme de l'écoute totale? La comparaison entre deux sociétés de concerts intimement liées à l'invention de cette musique (le *Verein für musikalische Privataufführungen* de Schoenberg et le Domaine musical de Boulez) permet de dissocier le mythe d'un sérialisme indifférent à toute réception, et la réalité des organisations musicales forgées par ses principaux artisans.

Chez Schoenberg, le refus des médiations musicales et de la publicité des concerts permet aux auditeurs d'accéder à des répétitions privées des mêmes oeuvres, bien avant que le disque n'en popularise la pratique. Ces répétitions sont outillées par des écrits, par des dispositifs d'écoute. Chez Boulez, l'existence du disque est intégrée dans le dispositif d'écoute : la programmation juxtapose des oeuvres issues de périodes différentes, et d'effectifs variables; la politique de diffusion engendre une importante discographie qui fixe à la fois un style d'interprétation et un répertoire.

Chacun des deux dispositifs fait travailler trois niveaux distincts de répétition : répétition interne à l'oeuvre, répétition de l'oeuvre, répétition d'une exécution. Mais l'articulation entre ces niveaux diffère chez Schoenberg et Boulez car les deux institutions s'insèrent, malgré leur relative proximité chronologique, dans deux époques éloignées de la reproductibilité musicale (l'une encore dominée par la partition et le piano, l'autre déjà par l'enregistrement sonore).

Le travail de la répétition

Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre

Nicolas Donin

Lorsque nous cherchons à comprendre les façons d'écouter comme des techniques par lesquelles les auditeurs participent de façon active à la constitution de la musique, nous avons tendance à privilégier pour commencer certains types de phénomènes musicaux : il est plus immédiatement fécond de pointer la coproduction de la musique par les artistes et leur public dans une *rave party* ou, mieux encore, dans une communauté traditionnelle où jouer de la musique ne serait pas l'affaire d'une corporation distincte, que dans une énième soirée philharmonique Mozart/Bach/Beethoven à la Salle Pleyel. En centrant ainsi l'attention sur des situations où la dérive des fonctions (producteurs, médiateurs, récepteurs) est très fluide, on ne peut corrélativement que réduire tout concert de « musique classique » à sa caricature (comme je viens d'ailleurs de le faire en une formule trop facile). L'auditoire indifférencié n'y coproduit rien du tout, si ce n'est par d'éventuels effets de masse dont l'analyse tourne vite à la prise d'otage idéologique. En jouant de ce repoussoir innocemment périphérique — le concert classique enfin désacralisé par son décentrement —, on perdra, outre la capacité à décrire ce type de situation avec le grain qui lui conviendrait, la possibilité de (re)trouver un peu d'inquiétante étrangeté dans les pratiques musicales occidentales les mieux cristallisées et les plus banalisées.

Or, si le décloisonnement entre l'écoute et la production a une valeur et une portée aussi larges que ce qu'il prétend dépasser, c'est bien dans les situations les plus porteuses de séparation et de distinction qu'il faudrait pouvoir le retrouver. Plutôt que d'étudier une situation d'écoute où les compétences et pratiques de l'auditeur et de l'interprète seraient idéalement interchangeables, on privilégierait alors l'ère de la spécialisation : notation spécialisée qui prend en charge tous les paramètres sonores de façon plus détaillée que ce que l'interprétation et l'audition peuvent différencier ; interprète spécialisé dont le travail tend à une exécution transcendante, qui ne lui est accessible que par une préparation intensive ; enfin, musique spécialisée écrite pour la situation d'attention — sinon de tension — propre au concert. Bref, on chercherait

Précision orthographique : Dans cet article, la graphie usuelle « Schoenberg » sera privilégiée — bien qu'anachronique pour ce qui concerne la période 1918-1921 (puisque Schoenberg n'a modifié son nom propre qu'après son émigration aux États-Unis). Quant à la graphie « Schönberg », elle sera réservée pour l'essentiel aux titres et citations de textes dans lesquels le nom du compositeur apparaît sous cette forme originelle, et pour lesquels la transformation du « ö » en « œ » serait absurde.

querelle à un long vingtième siècle qui aurait pris acte un peu trop vite du divorce entre démarches savantes et musique calibrée pour les masses.

À ce point, les convictions vacillent aisément : comment penser à partir de l'écoute lorsque toutes les séparations tripartites¹ semblent marcher à plein régime ? Ce point critique, qui met en jeu la pertinence de la thématique ici formulée à travers la question « Qui écoute ? », mérite le détour. Je voudrais amorcer un tel détour à travers l'étude de deux cas-limites, deux moments héroïques du sérialisme — courant, ou méthode, qui passe pour avoir cristallisé au xx^e siècle les problèmes dont nous venons de parler.

Souvent jugées indifférentes au **public** comme par essence et de façon paradigmatique, les avant-gardes liées au sérialisme ont pourtant multiplié à son sujet les déclarations, théories, structurations (à travers des organes de création et de diffusion), etc. : peut-être n'est-ce ni paradoxal ni quantité négligeable. En nous appuyant sur ce matériau apparemment marginal, ne rabattons pas trop vite le « Who Cares If You Listen ?² » d'un Milton Babbitt sur le « je dois me confesser, je pense que je n'ai aucun public³ » d'Arnold Schoenberg : d'une génération à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une histoire à l'autre, le rapport des sériels au public n'aura rien eu de monolithique.

Comment ces milieux ont-ils pensé « le public » et « leur public », comment se sont-ils représenté leur auditeur et son écoute ? Avant d'esquisser des réponses à ces questions, notons d'emblée deux façons de faire jouer le modèle de l'**écoute totale** (souvent évoqué — comme repoussoir⁴ et/ou comme idée régulatrice — dans ces deux numéros *Qui écoute ?*) : d'une part, il est possible de considérer que l'auditeur modèle présupposé par nombre d'œuvres sérielles serait un « auditeur spécialisé », dont plusieurs spécimens (à commencer par le compositeur et ses pairs) sont effectivement les destinataires réels de l'œuvre dans la salle au moment du concert⁵ ; d'autre part, l'auditeur moins qualifié aurait simplement à se tenir prêt à multiplier le nombre d'écoutes pour « rejoindre » le spécialiste. Dans les deux cas, l'intensification (qualitative pour l'expert attentif, quantitative pour le courageux mélomane) tendrait vers une limite⁶ qu'atteindrait seule la totalisation des écoutes — cette dernière étant censément intelligible, analysable, à partir de la partition.

Les deux figures canoniques du type d'avant-garde dont nous parlions, à savoir Schoenberg et Boulez, ont inventé chacune un certain rapport au public et à l'auditeur, bien que leur musique ne l'ait pas pris en compte — du moins si l'on s'en tient à une analyse superficielle, liant avec emphase autonomie du musical et indifférence à l'égard de la réception. J'aimerais faire travailler ici ces « rapports » et fournir des prolégomènes à une investigation plus empirique du « qui ? » de l'« écoute », en juxtaposant et en faisant jouer l'un par rapport à l'autre deux moments décisifs de cette histoire, des configurations institutionnelles qui donnent forme (socialisée) à une pensée musicale : le *Verein für musikalische Privataufführungen* et le Domaine musical. Derrière une fonction et une représentation du public apparemment divergentes dans leurs dispositifs, ces deux sociétés de concerts présupposent et assument un commerce

1. Cf. *Circuit*, vol. 13, n° 2 (*Qui écoute ?* 1), p. 6 (parmi ces tripartitions, je relevais : compositeur, interprète, auditeur ; niveau poïétique, niveau neutre, niveau esthétique ; coulisses, scène, salle ; etc.) et *passim*.

2. BABBITT, M. (1958), « Who Cares if You Listen ? », *High Fidelity Magazine*, vol. 8, n° 2 (février 1958). Le titre original proposé par Babbitt était « The Composer as Specialist ».

3. « Mon public » (17 mars 1930), SCHCENBERG, A. (1977), *Le style et l'idée*, p. 79.

4. Sur ce point, lire la vigoureuse mise au point de Jean Lauxerois dans le présent numéro.

5. Ou, pour reprendre une formulation de Dahlhaus : « Le vrai problème n'est pas l'insignifiance statistique du public de la Nouvelle Musique, mais bien la manière dont il est composé » (DAHLHAUS, C. [1984], « La crise de l'expérimentation », *Contrechamps*, n°3, sept. 84, Lausanne, p. 109).

6. À cette limite, on pourrait donner le nom d'**archiauditeur**, pour reprendre la référence à Michael Riffaterre suggérée dans l'article de Jonathan Goldman (*Circuit*, vol. 13, n° 2, p. 83).

digne de comparaison entre œuvres irrémédiablement autonomes et auditeurs eux aussi — à leur façon — autonomes. J’essaierai de montrer jusqu’à quel point cette comparaison a un sens.

I. Points de départ

La Société d’exécutions musicales privées — quelques éléments de reconstitution

Conditionner la musique, régler l’écoute

La Société d’exécutions musicales privées fondée par Schoenberg à Vienne⁷ fin 1918 est active pendant trois années (la dernière séance a lieu en décembre 1921), totalisant environ 120 concerts hebdomadaires. Sans présenter en détail le fonctionnement de cette société⁸, j’en énumère quelques traits saillants, souvent cités à son sujet : les membres de la société cotisent à l’année ; chaque semaine à heure fixe, un concert est proposé dont le programme (œuvres et interprètes) n’est pas annoncé à l’avance ; pour l’auditoire, interdiction d’applaudir, de manifester approbation ou désapprobation, de publier des critiques ou comptes-rendus des concerts dans la presse. Trois règles fondamentales explicites définissent la société en la détaillant des coutumes musicales viennoises de l’époque : « 1. La préparation soignée, la fidélité absolue des exécutions. 2. L’audition répétée des mêmes œuvres. 3. [...] Le caractère strictement privé des exécutions⁹ ».

La logique qui régit le dispositif peut être décrite de façon générale comme une inversion systématique du rituel du concert, tel qu’à la grande insatisfaction de Schoenberg il se pratiquait à l’époque ; l’affaire est connue : certaines créations d’œuvres de Schoenberg ou de ses élèves, qui avaient dégénéré en scandales, constituèrent pour lui des événements traumatiques, parfois déterminants, en particulier sur le plan professionnel. Décrit par Schoenberg, le concert ordinaire se caractérise par une mise en valeur de l’interprète — virtuose ou diva — au détriment de l’œuvre musicale et au plus grand profit d’intermédiaires tels que l’impresario ou l’administrateur de la société de concert. Dans sa communication au colloque d’Adolf Loos *Richtlinien für ein Kunstamt*¹⁰ [Lignes directrices pour un ministère des arts] (1918), après avoir décrit (§§3-4) son modèle d’une « Société d’auteurs et compositeurs » publiant leurs propres œuvres à leur compte et selon leurs normes propres, Schoenberg précise comment le mal se cristallise dans le concert, centre et pivot de la vie musicale :

Le concert doit progressivement cesser d’être une affaire commerciale. Grâce à la juste organisation qui évitera tous les médiateurs, arrangeurs et autres, et qui s’adressera

7. Une succursale pragoise dirigée par Zemlinsky verra le jour en 1922 et donnera une vingtaine de concerts dans l’esprit du *Verein* viennois. Ses activités ne seront pas analysées dans le cadre de cet article.

8. Les sources de référence sont les deux prospectus de la Société (février et septembre 1919), rédigés par Berg (disponible en traduction française dans BERG, A. [1999], *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 2^e édition, p. 40-50). Pour une introduction d’ensemble en langue française, on se référera à JAMEUX, D. [1974], « Musique des lumières : Études atonales II, note sur la Société d’exécutions musicales privées », *Musique en Jeu* n° 16, p. 54-69 ; on trouvera une problématisation différente et une mise à jour de la bibliographie dans mon article : « Le *Verein für musikalische Privataufführungen* : paradoxes d’une orthodoxie », *Ostinato Rigore* n° 17/01, 2001, p. 361-384.

9. BERG, *op. cit.*, p. 44.

10. SCHÖENBERG, A. (1975), « MUSIC (from ‘Guide-Lines for a Ministry of Art’ edited by Adolf Loos », *Style and Idea* (Stein, L., éd.), Londres, Faber & Faber, p. 369-373.

directement au public, il devrait être possible de faire chaque chose requise pour le progrès de l'art, même sans l'aide de l'Etat.

La faute fondamentale dans la vie publique des concerts, c'est la compétition (concertare = « concourir »).

Schoenberg développe ensuite le sens de cette étymologie bien commode en montrant que la plupart des gens font des concerts « pour gagner », et non pour donner à entendre des œuvres d'art¹¹. Il soutient dans le même temps que son projet est rentable grâce à l'élimination des deux sortes de gêneurs que sont les mauvais musiciens (compositeurs en particulier...) et les agents de toutes sortes.

À l'inverse de l'institution corrompue du concert, et dans la lignée des orientations préconisées par Schoenberg dans le texte qu'on vient de citer, la Société d'**exécutions musicales privées** s'efforcera de supprimer tous les **intermédiaires** : l'interprète y est entièrement soumis à la volonté du *Vortragsmeister*, répéteur scrupuleux désigné par Schoenberg qui l'aide à être absolument fidèle au texte musical. Généralement inconnu (le jeune Rudolf Serkin sera de ceux-là, au même titre qu'un amateur éclairé de l'entourage de Schoenberg comme Oskar Adler, physicien et violoniste), travaillant souvent gratuitement lors d'un nombre théoriquement illimité de répétitions, sans être encouragé par l'espoir d'obtenir des applaudissements ni autorisé à recevoir des félicitations dans sa loge le jour de sa prestation, l'interprète n'est pas considéré comme une singularité, encore moins comme un herméneute engagé : il se contente de restituer au mieux, de tendre à l'identité avec la partition — et donc à l'identité entre ses différentes « exécutions » de cette dernière. Mais si l'interprète est en quelque sorte un mal nécessaire, d'autres intermédiaires peuvent être purement et simplement abolis : le critique musical, bien sûr, mais aussi l'organisateur ou l'impresario (fonctions en l'occurrence incarnées par Schoenberg, accompagné des personnes qu'il désigne pour l'assister dans la gestion et l'administration); manquent même des intermédiaires matériels qui pourraient paraître directement indispensables à l'intelligibilité de l'œuvre musicale, comme par exemple les traductions des paroles chantées ou les titres des mouvements (c'est l'objet d'une réclamation anonyme adressée au secrétaire de la Société au lendemain du premier concert¹²).

Disposer (de) l'auditeur

Une telle radicalité semble n'avoir pas d'égale dans l'histoire des sociétés de concerts, même si l'on prend en compte l'expérience immédiatement postérieure de l'International Composer's Guild de Varèse¹³, ou bien l'expérience originale du concert « anonyme » organisé par la Société Musicale Indépendante à Paris en 1911¹⁴ — dont l'un des organisateurs, Koechlin, condamnera lui aussi certains types de médiations dans une conférence en 1916 :

Il y a deux choses que je voudrais supprimer au concert : d'abord l'éclairage de la salle (et même de l'orchestre, qui le plus souvent gagnerait à être invisible); ensuite,

11. Dans un texte préparatoire pour sa communication à ce colloque, Schoenberg explicite de façon détaillée cette opposition et conclut par un jeu de mots entre *singen* et *siegen* : « [Le musicien] doit donc vaincre, alors qu'il devait (devait — savait, pouvait, voulait) simplement chanter » (Schoenberg, A. [1968], « Entwurf zu Richtlinien für ein Kunstamt », *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* [Vojtech, Ivan, ed.], Fischer, Francfort sur le Main, p. 463).

12. « Il s'impose de façon impérieuse que les tempi et les titres des différents mouvements d'une œuvre soient donnés dans le prochain programme — ou bien ils pourraient, en attendant, être *annoncés à voix haute*. En outre, presque tous les membres sont censés posséder *si bien* le français qu'ils puissent comprendre les poésies de Verlaine ou autres sans indications supplémentaires; aussi, veuillez mettre en regard le texte allemand [...] » [courrier anonyme du 30-12-1918, édité dans DONIN [2001], p. 382].

13. Le manifeste de juillet 1921 figure dans la monographie de Fernand Ouellette (*Edgard Varèse*, Paris, Seghers, 1966, p. 75-76).

14. Sur le concert du 9 mai 1911, lors duquel les noms des compositeurs ne figurent pas sur le programme — les auditeurs ayant la possibilité de remplir un coupon en indiquant à qui ils attribuaient chaque pièce — on lira DUCHESNEAU, M. (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, p. 86-90.

*l'autosuggestion qui vient entacher tous nos jugements d'une déplorable partialité. Il est regrettable de traiter une nouvelle œuvre d'un musicien avec plus ou moins de sympathie, selon celles qu'on connaît déjà de lui ; et il est absolument scandaleux qu'on juge son inspiration d'après ce qu'on croit savoir de sa vie privée*¹⁵.

Par ailleurs, une comparaison plus ciblée avec la vie musicale viennoise de l'époque indiquerait bien à quel point le renversement qu'on vient de suggérer affecte non seulement les caractéristiques du concert comme tel, mais aussi l'entité plus importante dont le concert est un moment ou un sous-ensemble. En effet, en ce qui concerne les sociétés de concerts de l'époque, la façade publique et publicitaire des concerts annuels (de l'ordre en général d'une demi-douzaine, plus des concerts exceptionnels) ne doit pas masquer l'infrastructure qui soutient généralement l'activité de ces organisations : un lieu attiré (dont la société est parfois propriétaire), un fond d'archives (voire un musée), une société scientifique (ou une amicale de mélomanes), des enjeux de pouvoir (à travers le prestige social du mécénat artistique). Si l'on se réfère à l'un des modèles les plus significatifs, la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* [Société des amis de la musique à Vienne, couramment désignée par *Musikverein* — dont l'une des salles de concerts hébergera la Société de Schoenberg quelque temps], les membres actifs ne sont pas comptés parmi le public ; leur activité de promotion de la musique rendrait absurde une telle identité. Le concert, ouvert à l'extérieur et donc à la publicité, est produit pour un public par la sphère privée des membres (dont l'une des activités est généralement de déterminer la programmation des exécutions musicales). Et si les « exécutions publiques » sont la première activité de la société en haut de la liste indiquée par ses statuts¹⁶, tout un réseau de production et de diffusion du savoir l'irrigue néanmoins, sous différentes formes issues des sociétés savantes du XIX^e siècle ; pour la *Gesellschaft der Musikfreunde* : formation et soutien de succursales, constitution d'une bibliothèque en liaison avec des expositions et un musée instrumental, édition de partitions, etc. Dans le *Verein für musikalische Privataufführungen*, les deux pans (activités publiques et activités privées) sont rabattus l'un sur l'autre¹⁷, au prix d'une condamnation implicite de la sociabilité comme lien fondateur de la communauté des « amis de la musique », y compris et en particulier des auditeurs. Au lieu de formaliser cet élément — comme les associations musicales de toutes tailles pouvaient y avoir vocation — le *Verein* schoenbergien le rejette dans l'ombre ou dans le sous-entendu, le lien entre les auditeurs ne passant plus que par leur fixation vers un même point, l'œuvre musicale jouée. Les auditeurs semblent n'être plus, littéralement, que des écouteurs de plus ou moins bonne qualité.

Aussi ce ne sont pas eux qui choisissent de réentendre les œuvres, mais plutôt les œuvres qui, *via* les choix de Schoenberg, font savoir si elles nécessitent plusieurs auditions — ou bien, avant une unique audition, un grand nombre de répétitions. La complexité de la *Septième Symphonie* de Mahler (donnée à quatre mains lors du tout premier concert, le 29 décembre 1918) demande de nombreuses répétitions (douze fois quatre heures), et des reprises (pour la saison 1918-1919 : 16 janvier et 17 mai) — tout comme les *Proses Lyriques* de Debussy ou les

15. Cité par DUCHESNEAU, *ibid.*, p. 86-87.

16. MANDYCZEWSKI, E., ed. (1912), *Zusatzband zur Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Sammlungen und Statuten*, Vienne, p. 216.

17. Cf. cette formule révélatrice dans le Prospectus de septembre 1919 : « L'exécution des œuvres [...] a lieu lors des soirées hebdomadaires de la société, que l'on doit considérer comme des concerts » (BERG, *op. cit.*, p. 46 ; je souligne).

Quatrième et Septième Sonates pour piano de Scriabine, également données au premier concert et plusieurs fois rejouées par la suite. Au contraire, pour le *Quatrième Quatuor* op. 62 de Felix Weingartner (successeur de Mahler à l'Opéra en 1907), une seule exécution est un maximum. Néanmoins, comme nous l'indique une anecdote rapportée par Stuckenschmidt, un nombre conséquent de répétitions est nécessaire pour garantir la mise à nu de son insignifiance :

Le 8 février, Webern raconta à Berg — non sans quelque doute — que le maître avait décidé de présenter des œuvres de Josef Marx, Carl Prohaska, Felix Weingartner et Egon Wellesz, décision prise après une répétition du samedi à laquelle Max Deutsch participait également. On joua avec application des mélodies de Marx et de Wellesz, des quatuors à cordes de Wellesz et de Weingartner. Lorsqu'on lui demanda pourquoi tant de répétitions étaient réservées au Quatuor de Weingartner, Schoenberg répondit : « On ne saurait assez démasquer une telle musique »¹⁸.

Lorsque la logique d'*Aufklärung* décrite par Dominique Jameux fonctionne ainsi à plein¹⁹, la force de la répétition est répartie en amont et en aval de la première exécution publique afin d'articuler au mieux représentativité statistique et nécessités musicales — au risque que la volonté de pluralisme esthétique vienne contredire la règle posée dès le premier manifeste de la Société, selon laquelle « seul le médiocre [est] exclu ». La composition des programmes définitifs n'allait pas de soi ; entre les compositeurs dont on ne parvenait pas à trouver des œuvres présentables (à cause des effectifs ou de problèmes d'accès aux partitions), et ceux dont la présence au *Verein* était discutable, la réalisation concrète de l'impératif catégorique « tu dois informer²⁰ » se heurtait à des difficultés. Dans une lettre à Zemlinsky en 1922, Schoenberg, parlant de lui à la troisième personne en tant qu'ex-président de la société viennoise, écrit : « il s'est servi de toute son expérience acquise en plusieurs années d'activité pour la composition des programmes ; il les a souvent modifiés, en a changé les détails, jusqu'à ce qu'il lui en ait semblé en trouver qui répondent à tous les principes de la société et qui les expriment en partie²¹ ». Ce sont ici les œuvres qui, à l'instar des auditeurs, doivent se conformer aux règles propres de la Société, afin d'y trouver progressivement leur place et leur rang.

18. STUCKENSCHMIDT, H. H. (1993), *Arnold Schoenberg, suivi de Étude de l'œuvre* (POIRIER, A.), Paris, Fayard, p. 278.

19. JAMEUX, D. (1974), *op. cit.*, p. 61-63.

20. D'après le prospectus de février 1919 : « Aucune tendance ne sera favorisée. Seul le médiocre étant exclu, toute musique moderne — depuis les œuvres de Strauss et Mahler jusqu'aux œuvres les plus récentes, que l'on a rarement l'occasion d'écouter — peut être exécutée. En général, la société s'efforce de présenter à ses membres les œuvres les plus caractéristiques de leur auteur » (BERG, *op. cit.*, p. 44). Voir également SCHENBERG, A. (1983), *Correspondance 1910-1951*, Paris, Lattès, p. 76.

21. SCHENBERG, *ibid.*, p. 75.

Le Domaine musical, auprès et au loin

De l'un à l'autre

Si la dissolution de la société de Schoenberg au bout de trois saisons en a définitivement réduit le rayonnement immédiat²², le Domaine musical fondé par Pierre Boulez à Paris une trentaine d'années plus tard (1954) et actif jusqu'en 1973, n'est pas seulement un cas intéressant de l'histoire du concert, mais aussi un moment fondateur et structurant à une plus grande échelle : pour l'histoire du concert, pour l'histoire de

22. ... malgré la fondation, dans le cadre de la Société, de ce qui deviendra le quatuor Kolisch — et, d'une manière générale, l'élaboration d'une pratique schœnbergienne de l'interprétation (dont les traces ne

la musique en France, pour l'histoire des avant-gardes musicales, etc. En conséquence, notre mode d'appréhension du Domaine musical, conditionné par la pérennité et la proximité beaucoup plus grandes de l'association animée par Boulez, ne peut être que très différent de celui de la Société d'exécutions musicales privées. En outre, qu'on en soit conscient ou non, le Domaine joue certainement le rôle d'un prisme au travers duquel on lit l'histoire du *Verein* ; souvent, évoquer l'un mène à évoquer l'autre²³, bien que Boulez n'ait à ma connaissance jamais explicité ni mis en scène ce lien²⁴. Dans quelle mesure un tel rapprochement est-il justifié ?

Le Domaine est souvent considéré à titre rétrospectif comme l'organe principal de la définition et de la diffusion de la musique contemporaine en France (et en Europe) après la Deuxième Guerre. Selon un dispositif bien différent de celui du *Verein* de Schoenberg (saison resserrée autour de quelques concerts ; publicité et polémique omniprésentes ; programmation mêlant les styles et les époques au service d'une vision offensive de l'histoire de la musique ; etc.), il poursuit néanmoins des buts proches, pour une musique à certains égards semblable : il s'agit bien aussi de réparer l'injustice envers une musique sous-jouée (quantitativement et qualitativement) ; et il s'agit bien de travailler, voire d'inventer, un public et une écoute²⁵. Jusqu'ici les deux associations sont comparables, puisqu'il est possible de disposer sur chaque plateau d'une balance des notices de programmes, des analyses statistiques de la programmation, des prospectus à valeur de manifeste, ou des témoignages d'époque (même si, sur ce point, l'interdiction de rendre compte des activités de la Société viennoise²⁶ la déséquilibre par rapport à la réception pléthorique du Domaine dans la presse de l'époque). Cependant, d'où vient qu'il est possible de tenir un discours familier et informé sur la programmation de Boulez et le type d'interprétation qu'il défendait, et que cela est presque impossible pour Schoenberg ? Tout d'abord, l'influence du modèle de programmation boulézien a été essentielle jusqu'à nos jours dans de nombreuses contrées musicales (notamment Londres, Paris, l'Allemagne, l'Amérique du Nord) ; cela nous relie directement au Domaine musical, en ce que ce dernier initialise un modèle encore actif dans notre quotidien d'éventuels amateurs de musique. Mais surtout on pourrait faire une remarque analogue au sujet de l'immense discographie boulézienne, continue depuis près de cinquante ans (tandis que les enregistrements de Schoenberg et de son école sont peu nombreux et inégalement conservés). Et c'est bien la **discographie** qui est ici déterminante, puisque les traces les plus répandues de l'activité du Domaine sont des enregistrements sonores : il s'agit de la douzaine de disques microsillons réalisés par Lucien Adès à partir des concerts du Domaine, d'abord chez Véga (où il fut directeur artistique) puis au sein de sa propre compagnie.

L'accès au Domaine

La compréhension qu'on peut avoir aujourd'hui du Domaine musical à la lecture de l'ouvrage que Jésus Aguila a consacré à son histoire²⁷, présuppose un monde

nous sont données qu'à travers une tradition au fond trop peu stabilisée pour qu'on puisse l'évaluer à partir des enregistrements et archives ultérieurs).

23. Par exemple chez Jameux (JAMEUX, D. [1984], *Pierre Boulez*, Paris, Fayard / Fondation SACEM, coll. « Musiciens d'aujourd'hui », p. 80), ou chez Goléa dans les années cinquante.

24. Il est néanmoins très difficile de croire qu'il ait ignoré la signification du *Verein* (passagèrement cité dans son article « Schoenberg » pour l'encyclopédie Fasquelle), puisqu'il a côtoyé certains de ses participants les plus actifs (à Darmstadt, par exemple, Rudolf Kolisch et Eduard Steuermann, formés en partie à l'école du *Verein* ; cf. BORIO, G. et DANUSER, H. (1997), p. 185-186). Gilbert Amy, qui lui succède au Domaine en 1967, connaît l'existence du *Verein* mais ne s'y intéresse pas davantage.

25. L'expression est employée dans le texte d'introduction à la quatrième saison (Bibliothèque nationale de France, archives du Domaine musical [Programmes Paris : Associations : Domaine musical]), qui vise une « nouvelle figuration de la musique, [...] une nouvelle écoute », permettant la rupture du cercle d'Occident.

26. Ce qui ne signifie pas que la consigne ait été toujours strictement suivie, comme le laissent entendre certains passages indignés de la correspondance des principaux protagonistes de la Société.

27. AGUILA, J. (1992), *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.

sonore, facilement accessible au lecteur : la série des enregistrements CBS de Boulez dans les années 1960-1970, ou bien, plus rares, les disques des années 1960 — Stravinsky chez Montaigne avec l'Orchestre national, *Wozzeck* en 1966 (CBS), Bartók chez EMI en 1967, etc. — sont disponibles en disques compacts dans le commerce²⁸ ; à quoi s'ajoutent de nombreuses émissions radiodiffusées et télédiffusées dans lesquelles Boulez dirige et commente les œuvres de son répertoire. Dans le cas des disques du Domaine musical néanmoins, la plupart des enregistrements sont désormais plus difficiles à se procurer — qu'ils aient ou non fait l'objet de rééditions. Déjà devenus des documents sur les années de l'essor du microsillon ou sur la musique contemporaine des années 1960, ils se situent quelque part entre la bonne affaire dénichée chez le brocanteur de vinyles et le précieux vestige du passé disponible en un seul exemplaire au Département de la Phonothèque et de l'Audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France.

Bien qu'il semble évident — particulièrement dans le cadre de la comparaison qui nous occupe — que l'histoire d'une société de concerts soit à écrire de façon radicalement différente selon que l'on dispose ou non de ses archives sonores, le livre d'Aguila, extrêmement complet par ailleurs, n'accorde aucune place au mode d'être discographique du Domaine musical²⁹. L'indifférence est totale à ce qui se trouve rejeté *de facto* dans la catégorie de l'extériorité — de la diffusion, du produit dérivé, et pour le dire en un mot à la féconde polysémie, de la **publicité**. Peut-être cela procède-t-il d'une habitude qui veut que la musicologie, même pour des répertoires dont on possède les tenants et les aboutissants sous forme de traces sonores, nous parle d'écrits (les partitions essentiellement, et les programmes) au travers d'écrits, selon une étrange logique de purification archivistique.

Or, comme y a insisté à juste titre un fervent exégète de ces années-là, rappelant que le premier disque microsillon paru en France avait été, en 1949, un enregistrement de *L'Apothéose de Lully* de François Couperin :

[...] on pourrait supposer que dans [le contexte de l'immédiat après-guerre], la musique contemporaine, réputée par définition « non commerciale », se trouve hors jeu. Or, aussi surprenant que cela puisse paraître, un effort notable de l'édition discographique en faveur de la musique de son temps s'est manifesté dès l'apparition du disque microsillon³⁰.

Si la ténacité de Lucien Adès n'a rien d'anodin, elle n'est donc pas isolée — ce qui incite à reparamétrer la représentation habituelle du contexte du Domaine et des contraintes (parfois décrites comme les premières étapes d'un long chemin de croix) qui pèsent sur l'entreprise de nettoyage des oreilles entreprise par le chef de file de la génération de 1925. Sans m'apesantir sur la sélection des œuvres enregistrées — ce serait sortir du cadre de la démonstration et reconduirait la logique statistique qui tient souvent lieu de démarche historique dans les analyses de programmation de concert ou de disque —, je vais détailler quelques caractéristiques importantes de ce qu'on serait tenté d'appeler la **politique de diffusion** du Domaine³¹, dont les conséquences sont essentielles à mesurer pour pouvoir faire jouer ensuite les dissemblances entre les deux sociétés de concert.

28. On trouvera une discographie complète sur le site *andante.com* à l'adresse www.andante.com/profiles/boulez/boulezdiscog.cfm

29. Il est fait mention partielle du disque Schoenberg/Varèse chez Véga (p. 197), et de disques Boucourechliev ultérieurs parus chez Erato et Philips (mais réalisés indépendamment du Domaine musical), p. 362 ; enfin, la notice d'Amy pour son œuvre *Diaphonies* est citée à partir du disque Adès 16014 (p. 392). Mais aucun chapitre ni paragraphe ne mentionne d'autres enregistrements, y compris dans les annexes (sources p. 477-481).

De même, si certains volumes de la collection de livres « Domaine musical » dirigée par Pierre Souvtchinski aux éditions du Rocher sont utilisés comme sources secondaires par Aguila au même titre que des ouvrages de musicologie plus récents, ou comme témoignages, l'activité éditoriale du Domaine musical n'est jamais constituée en objet d'étude.

30. PORCILE, F. (2001), *Les conflits de la musique française (1940-1965)*, Paris, Fayard, 2001, p. 170.

31. Si je cherchais ici à écrire une histoire du Domaine, il faudrait d'emblée intégrer le disque au sein de formes diverses de la diffusion, dont certaines ont été étudiées avec précision par Jésus Aguila. Ce dernier prend en effet en considération plusieurs versants essentiels de cette politique, conformément à son projet : montrer « l'institutionnalisation de la pensée boulézienne ». En particulier, Aguila montre comment Boulez inscrit son Domaine dans un territoire européen qui est celui des festivals de musique contemporaine (relations étroites avec Darmstadt, Donaueschingen, etc.). Penser la politique de diffusion dans son ensemble consisterait à élargir l'analyse, au-delà de l'implantation d'un répertoire dans les salles européennes, en incluant *a minima* le disque, le livre, les formes de publicité et le rapport à la critique musicale ; un tel élargissement permettrait de comprendre le Domaine comme l'initialisation d'un système qui lui survivra largement.

Disque et concert

Le premier disque est enregistré lors du concert du 10 mars 1956. On a donc des traces sonores directes du Domaine dès sa troisième saison³². Le disque (Véga C30 A65, v. discographie) reprend l'ensemble du concert, à l'exception de *Séquence* de Barraqué³³ (le programme comprenait des œuvres de Gabrieli, Stravinsky, Henze, Messiaen, Barraqué [remplaçant une création de Maurice Le Roux annoncée dans la brochure de la saison], dirigées par Rudolf Albert). L'effet d'actualité immédiate, de quasi contemporanéité du concert et de sa diffusion par le disque, semble déterminant pour les organisateurs : au label « Présence de la musique contemporaine » (assez spécifique mais recouvrant des œuvres d'esthétiques qui semblent aujourd'hui très diverses — citons les noms de Prokofiev, Bartók, Messiaen, Daniel-Lesur, Milhaud, Albeniz, Barraud ou Honegger) s'ajoute la mention « Les concerts du Domaine musical — Saison 195[x] », bien mise en évidence sur la pochette. En outre, l'exclusivité Véga est martelée de concert en concert sur de pleines pages des programmes : les disques déjà disponibles et à paraître s'y mêlent dans une temporalité resserrée ; dans certains cas on signale aux auditeurs qu'ils pourront bientôt acheter l'enregistrement du concert auquel ils assistent. Ainsi, dans le programme du concert des 21 et 22 mars 1956 (Boulez/Nono/Stockhausen/Webern, dirigé par Pierre Boulez en remplacement de Hand Rosbaud initialement annoncé), un grand encadré longeant le bas de la double-page centrale annonce : « Ce concert est enregistré par les / DISQUES VEGA / Il paraîtra dans la collection "Présence de la musique contemporaine" / Ces disques seront en vente chez tous les disquaires dès le mois de mai ».

Par ailleurs, le petit réseau de musiciens constitué à travers les concerts et les disques du Domaine musical ne doit pas être dissocié d'un terrain d'activité plus large : il y a une réelle circulation des interprètes entre musique contemporaine et *mainstream*, qui reflète la logique de cohérence du catalogue adoptée par l'éditeur de disques, et la fidélité aux artistes à travers les collections. Le chef Hermann Scherchen, la soprano Jeanne Héricard, le quatuor Parrenin, très présents au Domaine musical, enregistrent aussi bien par ailleurs Beethoven ou Honegger — avec des partenaires qu'on ne retrouvera pas nécessairement au Domaine. Même Boulez, souvent défini (du moins à l'époque) par sa fixation sur le vingtième siècle, apparaît tout à fait ailleurs dans le catalogue Véga : il enregistrera notamment les quatre premiers concertos de Mozart avec Yvonne Loriod et l'Orchestre du Domaine musical³⁴ (cf. discographie). Dans son texte de présentation du disque, Boucourechliev s'amuse du paradoxe :

Yvonne Loriod et Pierre Boulez jouent Mozart... il y a là de quoi surprendre les amateurs d'« étiquettes » et de « spécialisations » musicales. Yvonne Loriod, interprète admirable de Messiaen et de Boulez, Boulez compositeur révolutionnaire et, comme chef d'orchestre, spécialiste des œuvres actuelles les plus hermétiques — voici deux artistes dont la renommée, en France tout au moins, est rattachée à la musique d'aujourd'hui.

Mais

[...] c'est précisément leur expérience de la musique contemporaine qui leur permet d'aborder Mozart comme rarement on l'aborde : avec une merveilleuse spontanéité.

32. Comme le note Porcile, on retrouve ici l'opposition entre dynamisme de l'initiative privée et conservatisme de l'État souvent soulignée au sujet du Domaine : « Dès 1956, Vega enregistrait les Concerts du Domaine musical, ce que la radiodiffusion nationale « négligera » d'effectuer jusqu'au 30 octobre 1963, date de la création de *Sept haï-kai* de Messiaen, commande du ministère des Affaires culturelles pour le centenaire de Debussy » (PORCILE, *op. cit.* p. 171).

33. Qui fera l'objet d'un autre disque plus tard, hors collection du Domaine musical. La place de Barraqué dans le dispositif de diffusion mis en place autour du Domaine devrait faire l'objet de développements spécifiques. Porcile note par exemple : « En plus d'enregistrer les concerts du Domaine musical ou de publier en disque des œuvres tout juste créées [...], Vega poussa l'audace jusqu'à graver des œuvres avant même leur création publique : ainsi la *Sonate* de Jean Barraqué, par Yvonne Loriod » (*ibid.*, p. 173).

34. Appellation qui semble née au disque, par commodité de désignation puisqu'aucun ensemble officiel n'était constitué (les programmes des concerts mentionnent nommément les interprètes à chaque fois ; tandis que plusieurs disques désignent cet « orchestre » sans en donner la composition).

Si le domaine contemporain n'est pas coupé du reste du catalogue, c'est donc aussi parce que la relative complémentarité entre le concert et le disque³⁵ permet alors de réaliser dans un champ ce que l'on ne fait pas dans l'autre, et vice versa, en jouant sur la dématérialisation des conditions de production et d'accès à la musique permise par le disque.

Malgré ces différents indices matériels d'une pragmatique volontariste de la diffusion, il n'aurait pas été surprenant que Boulez soit resté silencieux sur ce thème, étant donné son travail d'élaboration d'une théorie du matériau musical (pris dans la dialectique entre le système et l'idée) qui fait passer au second plan la réflexion sur les supports et les médiations, par ailleurs terrain privilégié de Pierre Schaeffer et du service de la recherche de l'O.R.T.F. Mais cela ne serait pas tout à fait exact. En effet, aux débuts du Domaine musical, dans le célèbre texte programmatique où il définit les « trois plans bien distincts » de sa programmation³⁶, Boulez thématise explicitement son rapport au disque, et ce en profondeur, alors que la déclinaison du Domaine par le moyen du disque n'est probablement même pas envisagée. Dans le prospectus diffusé avant les premiers concerts — et dans les différents programmes ou annonces des concerts de 1954 puis de 1955, où ce texte est reproduit —, la conclusion précise :

Ainsi chaque concert fera appel à une variété d'effectifs sonores, dont l'oreille ne peut que bénéficier ; d'autre part, ayant pour base des interférences bien réelles entre les différentes périodes de l'évolution musicale, les programmes de ces concerts feront participer l'auditeur à une « musicologie comparée » — si l'on peut dire — extrêmement vivante, dont sera absente toute préoccupation pédante. Nous n'oublierons pas ainsi le rôle que joue le disque pour les amateurs de musique, et cette conscience de l'histoire musicale — plus ou moins diffuse — que leur a donné le pouvoir de juxtaposer, et de comparer, une musique vocale du XVI^e siècle par exemple, et telle œuvre instrumentale du XX^e siècle.

De cette manière le concert sortira, nous l'espérons, de ses sentimentales routines, pour être cette condition optima d'une rencontre de groupe : un des moyens les plus efficaces de la culture et de la connaissance, une approche des plus tendues vers l'émotion collective.³⁷

Dans ce texte, qui s'achève par une véritable définition du public (à travers le jeu entre « rencontre de groupe » et construction de l'« émotion collective »), la programmation du Domaine musical est directement reliée à des usages contemporains du disque et à la conscience comparatiste, nourrie de court-circuits temporels, qui en a découlé.

Or c'est cette même capacité d'affinement par juxtaposition qui permet, à la même époque, le développement d'une mélomanie virtuose dans la comparaison des interprétations, de plus en plus souvent évaluées par référence à un dénominateur commun — une même œuvre du grand répertoire, désormais hypostasiée sous d'innombrables « versions ». Corrélativement croît l'exigence de qualité et de fiabilité

35. Concernant cette relative complémentarité, à titre de référent : *Le guide du concert*, bulletin d'information hebdomadaire parisien fondé en 1910, propose de 1951 à 1962 un supplément intitulé *Le Courier du disque microsillon* ; il deviendra plus simplement *Le guide du concert et du disque* en 1966, prenant acte de la transformation progressive à la fois de ses objets musicaux et de son public.

36. Plan de référence (œuvres du passé historique de la musique, ayant une « résonance [...] actuelle ») ; plan de connaissance (œuvres du XX^e siècle encore trop mal connues, comme celles de l'École de Vienne) ; plan de recherche (œuvres contemporaines, créations).

37. Le texte entier figure dans AGUILA, *op. cit.*, p. 139-140, à l'exception du passage sur le disque et de la conclusion (la citation s'achève après « [...] préoccupation pédante »).

d'exécution de la part du public des concerts. Aussi la situation de la nouvelle musique est-elle délicate, puisque, dans la plupart des cas, on ne disposera au mieux que d'une seule version discographique, susceptible d'être réécoutée autant de fois qu'on veut — ce qui tendra à donner force de loi à la lettre du sillon phonographique comme à l'unique audition en concert, quelles que soient leurs infidélités à la partition et aux visées du compositeur. La seule façon de résoudre l'équation est de mettre l'accent sur la qualité de l'interprétation, afin de permettre un bon usage de la reproductibilité phonographique. C'est ce que fera bientôt Boulez dans le texte qui accompagne la saison 1956, en tirant aussi des conclusions quant à la reprises d'œuvres au concert :

[...] Faire connaître et faire aimer, voilà le but de concerts voués à la musique contemporaine. [...]

Mentionnons au passage le problème de l'interprétation : tant que n'est pas atteinte une grande familiarité avec l'œuvre et son interprète, aussi longtemps le public reste face à une vérité qu'il ne saurait saisir.

N'oublions pas davantage le phénomène que provoque la nouveauté par elle-même. Le choc de la nouveauté empêche toute mémoire, toute appréciation immédiate : si, de plus, l'auditeur est désarçonné par un vocabulaire qu'il connaît mal, on voit combien — à une première audition — se limite son plaisir d'apprécier.

Aussi estimons-nous urgent, dans notre tâche, de provoquer des « secondes auditions » : permettre ainsi, chaque saison, de reprendre contact avec les grands maîtres comme Webern, Schönberg... et faire en sorte que cette rencontre soit de plus en plus fructueuse par l'intimité profonde acquise avec des œuvres souvent entendues ; permettre également de se familiariser avec l'univers sonore qui est le propre de la jeune génération, pour — par-delà une apparente agressivité — apercevoir les réelles qualités de son imagination, même si le métier éprouve encore quelques incertitudes [...].

Point commun essentiel entre les deux citations de Boulez sur lesquelles nous venons de nous arrêter, le concert reste premier ; en effet, si la pratique discophilique de l' amateur de musique est prise en compte, c'est sur le seul plan de sa fécondité heuristique dans la connaissance de l'histoire de la musique — une histoire qui se présente désormais sous un jour tout à fait nouveau à travers cet accès par le disque. Et lorsqu'il est question de réécouter les œuvres, c'est dans le cadre de secondes auditions au concert : nulle publicité pour le disque dans le discours boulezien, même en 1956, année des premiers enregistrements par Véga. En contrepartie, le disque est présent à la fois dans la programmation (au centre, par l'intermédiaire d'une commune logique de l'interférence entre musiques *a priori* hétérogènes ; en marge (littéralement), comme réclame dans les brochures) et, en dehors du périmètre physique des activités de l'association, comme essaimage des concerts à travers des enregistrements représentatifs. C'est pourquoi on peut dire, en référence au moment schœnbergien de l'argumentation, que les secondes auditions relèvent ici au moins autant d'une politique de la (re)présentation des compositeurs — les œuvres doivent avoir lieu, et il

faut rejouer les meilleures afin de garantir, proportionnellement à leur importance et leur complexité, les possibilités d'y accéder³⁸ — que d'une saisie de la répétition comme expérience esthétique — c'est-à-dire comme condition de l'intelligibilité proprement musicale.

38. Autre répétition, qui est plutôt une redondance, certains concerts du Domaine musical sont donnés deux fois (souvent deux soirs de suite) : une séance pour la critique, une pour le public (AGUILA, *op. cit.*, p. 54).

II. Au seuil de l'ère du disque

Répétitions privées

Gestes

En 1918, la question du disque est encore inexistante pour Schoenberg et son entourage. L'industrie du disque n'a pas atteint le seuil critique (en quantité de production, qualité de restitution sonore, etc.) qui conduira bientôt Schoenberg ou Bartók, dubitatifs et inquiets³⁹, à interroger son inclusion dans leur paysage sonore. D'autres, comme Hindemith ou Moholy-Nagy⁴⁰, envisageront d'en faire un instrument d'écriture — mais cette problématique n'existera jamais pour Schoenberg.

Plus empiriquement, l'absence d'enregistrements de Schoenberg et de ses élèves à cette époque limite considérablement notre entente de la Société d'exécutions musicales privées d'autant que cette dernière est le lieu principal d'élaboration d'une école schoenbergienne d'interprétation. Restent la tradition orale et les quelques enregistrements tardifs liés à cette tradition, mais pas de témoignages directs comparables aux disques du Domaine musical⁴¹. En tant que principale médiation reconnue et admise par le dispositif d'écoute conçu par Schoenberg, l'interprétation ne pouvait qu'être nommée et arraisonnée par le *Verein*. Mais ce que l'on rêverait aujourd'hui de saisir du savoir-faire qui s'élaborait et se transmettait dans la préparation des exécutions est peu accessible à partir des quelques partitions annotées dont on dispose, ou d'autres traces comparables. D'ailleurs, bien que mahleriennement centrée sur le strict respect du texte⁴² — garantie illusoire d'une reproductibilité stable —, cette tradition d'interprétation profondément ancrée dans le XIX^e siècle sonnera très étrangement dans le contexte des cours d'été de Darmstadt, lorsque des passeurs d'une époque à l'autre seront invités à y jouer et enseigner — au point de provoquer des conflits herméneutiques (Peter Stadlen champion d'un Webern anti-pointilliste) et de susciter une amertume (Rudolf Kolisch renonçant à participer aux sessions) dont on n'a sans doute pas encore bien pris la mesure⁴³. S'en « tenir aux notes », en 1918, c'était de fait rendre implicite tout le savoir de tradition orale qui rendait possible la conformité de l'exécution. Boulez aussi s'en « tiendra aux notes », et pourtant son style d'interprétation semblera aussi novateur aux oreilles schoenbergiennes des anciens combattants de l'ère viennoise (certains, comme Max Deutsch ou Hermann Scherchen, connaîtront les deux époques) qu'à celles des nouveaux venus à la Nouvelle musique.

39. SCHÖENBERG, A. [1930] « La radio : réponse à un questionnaire », *Le style et l'idée*, p. 122-3 (« Il n'y a pas de doute que la radio est une ennemie, au même titre que le gramophone et le film sonore. Une ennemie impitoyable, qui gagne irrésistiblement du terrain. Lutter contre elle est sans espoir »).

SCHÖENBERG, A. [1933], « La musique moderne à la radio » (*ibid.*, p. 126-127).

BARTÓK, B. [1995] [1937].

40. KATZ, M. (2001) « Hindemith, Toch, and Grammophonmusik », *Journal of Musicological Research*, vol. 20, p. 161-180.

MOHOLY-NAGY, L. (1993), *Peinture photographie film*, voir le chapitre « Production — Reproduction ».

41. Schoenberg ne se contentait pas seulement de stigmatiser la faible qualité du disque et de la radio (comme tous les autres compositeurs de son temps), mais aussi leur nature de *mass media* — ce qu'Adorno approfondira et exemplifiera dès les années 1930. Dans le contexte du *Verein*, exclusif de toute publicité ou retentissement extérieur, la réalisation d'enregistrements aurait donc sans doute été théoriquement prescrite.

42. « Jouer exactement ce qui est dans les notes » (cité par Schoenberg (*Le style et l'idée*, *op. cit.*, p. 364) dans son hommage funèbre à Mahler).

43. BORIO, G., DANUSER, H. (1997), *op. cit.*, livre I, p. 233-238 sur les conflits d'interprétation weberniens et sur Stadlen ; livre II, p. 119 et sqq, p. 149-164.

Renseigner l'interprétation suppose donc de changer d'échelle — en passant du détail sonore qui nous est inaccessible malgré les effluves qui en parviennent encore, aux textes réglant et organisant sa réalisation —, et de se référer à ce que l'on sait de sa fonction dans la Société, en commençant par relire les textes fondateurs que constituent les prospectus rédigés par Berg (voir *supra*, note 8). Et dans cette lecture configurée par notre va-et-vient entre la Société viennoise et le Domaine musical, comment ne pas déceler sous la plume de Berg une pensée de la reproductibilité phonographique, à travers ce qu'on pourrait appeler des **gestes discologiques**⁴⁴? Commentant les règles du *Verein* citées plus haut (p. 55), Berg explique en effet :

À côté du soin minutieux dont la préparation de chaque exécution est entourée, il existe un moyen plus efficace encore pour garantir cette compréhension : au cours des séances d'écoute qui ont lieu chaque semaine, le dimanche matin de dix à douze heures dans la petite salle du « Musikverein », une même œuvre pourra être exécutée plusieurs fois. [...]

*Seule cette exigence d'une préparation approfondie et de nombreuses réauditions peut mettre en lumière des œuvres qu'une seule exécution laissait dans l'ombre d'une incompréhension presque totale. Un contact réel avec les œuvres, une véritable acclimatation à leur style et à leur langage particulier, voire une familiarité, qui n'est souvent rendue possible que par l'étude personnelle de la partition, vont enfin s'établir*⁴⁵.

La convergence est patente avec la mélomanie, et ce qu'elle deviendra une fois instrumentée par le disque ; mais en 1918, étant données l'inexistence de la haute fidélité de reproduction à domicile et la quasi impossibilité d'en imaginer l'avènement, il s'impose de penser la répétition clarifiante de l'œuvre à l'intérieur du concert, ou de la série de concerts. Ce faisant, il ne s'agit que de garantir à la musique moderne, difficile et peu jouée, ce que l'on offre quotidiennement à l'amateur pour la musique entrée au répertoire — plus facile et souvent rejouée. (Symptomatiquement, c'est dans un texte sur le film, son audience et ses modes de production que Schoenberg insistera sur ce point, en fournissant des indications sur le bain musical type de l'amateur viennois de sa jeunesse, et en se livrant à de torueux calculs statistiques⁴⁶.)

Cette (luxueuse) nécessité de reproduire les exécutions des œuvres ne vaut pas seulement pour l'auditeur moyen que l'on voudrait éduquer, mais elle est basiquement celle de tout écouteur, même spécialiste, comme le laisse penser ce passage d'une lettre de Berg à Schoenberg de la même époque :

*Bien entendu, après une seule écoute je n'ai pas encore d'opinion sur tes nouvelles pièces pour piano, seulement une impression indiciblement douce, intime. Il me semble même avoir un peu compris la deuxième. Mais combien de temps faudra-t-il avant que je ne sois vraiment familier de cette musique*⁴⁷.

Par ailleurs, plus loin dans la même lettre, après avoir évoqué l'exécution du 13 octobre au *Verein* de la *Sonate pour violon en do majeur* de Reger (« une œuvre

44. Le néologisme « discologique » ne sera pas entendu ici au sens que lui a attribué Peter Szendy dans *Musica Practica* (les « discologies » seraient des discours qui tiennent et rendent compte du disque, cf. p. 47), mais au sens d'une logique propre au disque (en tant qu'élément d'un système technique, et comme unité éditoriale).

45. BERG, *op. cit.*, p. 44. Pour compliquer l'affaire, notons que cette traduction de Berg a paru initialement au sein d'un recueil de ses écrits, « traduits et commentés par Henri Pousseur », dans la collection « Domaine musical » aux éditions du Rocher en 1957.

46. « J'ai autrefois rencontré à Vienne, alors que j'y dirigeais la *Neuvième Symphonie*, une personne qui ne l'avait pas entendue moins de cinquante fois. Et une autre personne me raconta qu'elle avait entendu plus de cent fois *La Veuve joyeuse*. Dans ma vingtième-sixième année, j'avais moi-même entendu chacun des opéras de Wagner entre vingt et trente fois. L'amateur moyen de musique non professionnel, allemand ou autrichien, pouvait sûrement se targuer d'un tableau du même ordre [...] », *Le style et l'idée*, *op. cit.*, p. 130.

47. Lettre du 28 octobre 1920 (*The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters* [BRAND, J., HAILEY, C. et D. HARRIS, éd. New York – Londres, Norton, 1987.] p. 291 ; les mots soulignés le sont dans le manuscrit).

colossale et incompréhensible»), Berg indique qu'elle sera redonnée le 18 octobre suivant. Comme le laisse croire la coprésence de ces deux passages dans la même lettre, les reprises d'œuvres peuvent être considérées comme le corrélat implicite d'une conception de la musique qui implique un travail de l'écoute, une écoute laborieuse rendant possible le passage de l'« impression » à la « [véritable] familiarité ».

Éprouvettes

Comme l'a souligné Peter Szendy, l'acquisition de cette familiarité passe par des **misés à l'épreuve**. L'arrangement, la réécriture, le pastiche, éprouvent l'œuvre, la font entendre à nouveaux frais, la font goûter. À l'opposé, trop de familiarité (ou une familiarisation trop univoque, trop directe), tue l'écoute et peut invalider l'œuvre.

Cette opposition peut être figurée par le rapprochement entre deux passages de son article sur « La fabrique de l'oreille moderne⁴⁸ ». Le point de départ du texte (qui se présente comme un voyage « de Wagner à Schönberg et au-delà », comme l'indique le sous-titre), est la surdité de Beethoven, dont Fétis a fait dans sa *Biographie universelle des musiciens* la cause de « redites » excessives et des « divagations » thématiques qu'il observe dans la dernière période du compositeur. Cette même surdité qui sera, pour d'autres commentateurs (dont Wagner), la condition de la « clairaudience » définitive du génie, est, dans l'interprétation de Fétis (et d'autres au XIX^e siècle) l'excuse pour une « inadmissible [...] *mécanicité* qui risque de laisser piétiner l'écoute dans le sur-place » (p. 13). Le paradigme de ce sur-place, ce serait un certain type de répétitivité :

Adolf Bernhard Marx, dans son ouvrage de 1859 sur Beethoven, met au compte des « nerfs auditifs malades » (kranke Hörnerven) les quarante-sept répétitions du même motif dans le deuxième mouvement du quatuor en fa majeur op. 135 (mesures 142 à 189).

Vingt-cinq pages plus loin, c'est d'un autre quatuor qu'il s'agira, et d'une écoute mise en péril, cette fois, par le manque de même-té. Commentant l'analyse du début du *Quatuor en ré mineur* de Schönberg par Berg⁴⁹, Szendy montre en effet comment la « réécriture réductrice » de certains passages de l'œuvre permet à Berg, au prix d'un sacrilège, de « mesurer [une] différence ». Crucial paradoxe : la pure répétition serait impuissante à faire éprouver ce que Berg veut dire de l'intégrité de l'œuvre. À la fin du développement, Szendy note :

*Lorsque, plus loin dans le même essai, Berg récidive, lorsqu'il donne le « squelette harmonique de ce début du quatuor » sous la forme d'une « séquence sévère, semblable à un choral », je ne peux m'empêcher de rêver qu'il fait là ce que nous pourrions et devrions faire aujourd'hui, avec nos instruments d'écoute, avec nos loupes auditives qui nous permettent de réentendre autrement la même chose plus lentement. Car, ainsi ralenti en un « vaste adagio », le rapide quatuor est soumis à une sorte de radiographie de son ossature : l'organisme, le **corpus** est examiné, il est **détaillé** par la réécriture analytique de Berg, sorte de phono-graphie avant la lettre⁵⁰.*

48. Dans SZENDY, P. (s. la dir. de) (2000) *L'écoute*, Paris, IRCAM / L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », p. 9-49.

49. Dans « Pourquoi la musique de Schönberg est-elle si difficile à comprendre ? » (Berg, *Écrits*, op. cit.), Berg présente le début de l'œuvre de Schönberg par fragments, sous forme d'arrangements simplifiés, afin de permettre la comparaison avec la qualité et l'irréductibilité de l'original.

50. Ibid., p. 37.

Cette allusion à ce que j'appelais tout à l'heure un geste discologique — ici : « phono-graphie avant la lettre » — se poursuit (et clôt ce développement) avec une référence au regret bergien de l'incapacité de notre conscience auditive à « enregistrer une bonne cinquantaine d'accords en quelques secondes » — regret auquel Szendy oppose sa définition de la lenteur comme « chance de nos prothèses », comme possibilité d'une auscultation pensante de l'œuvre.

Schoenberg, dans un texte de 1926 sur « Les instruments de musique mécaniques », semble avoir plagié par anticipation cette dernière définition :

Lorsqu'on aborde pour la première fois une œuvre dont les idées ne sont pas vraiment simples, il est pratiquement exclu qu'on puisse prendre les tempi exacts : les choses sont bien trop difficiles à comprendre, bien trop déconcertantes. C'est ainsi que je ne pus comprendre la Première symphonie de Mahler que le jour où je l'entendis par un chef médiocre qui prenait tous ses tempi de travers. Il relaxait et vulgarisait tous les moments de tension, afin que tout le monde pût bien suivre la partition. Le meilleur musicien lui-même ne fait pas un meilleur auditeur que le profane ; il est aussi long à comprendre, il a besoin de la même aide pour suivre. Mais l'interprète le plus fidèle, fût-ce l'auteur lui-même, dispose d'une grande variété d'interprétations possibles, et il le faut bien, car toute exécution de ce qui a été conçu par l'esprit est nécessairement différente de ce qui a pu être mis par écrit⁵¹.

51. *Le style et l'idée*, p. 251.

Geste éminemment discologique, qui répond deux fois à Berg en nuancant à la fois notre commentaire du Prospectus du *Verein* (puisque répéter les œuvres à l'identique n'est pas la seule manière de les comprendre) et celui de Szendy sur l'analyse du *Quatuor en ré mineur* (puisque l'appropriation est un phénomène implicitement reconnu dans les écrits de l'École de Vienne). Mais attention : comme l'indique bien la dernière phrase du passage qui vient d'être cité, l'argument porte sur l'interprétation, non sur l'écoute. Pour cette dernière, apparemment dépourvue de la motricité instrumentale de l'interprète, il est pragmatiquement fécond d'avoir accès à l'œuvre par un biais tel que l'exécution défectueuse rapportée par Schoenberg (biais qui sera compensé par la perspective de nombreuses autres écoutes à venir), mais il demeure néanmoins logique d'aborder l'œuvre dans sa plus stricte identité, et de la redonner indéfiniment (démarche du *Verein*). Il n'en reste pas moins que ce que Schoenberg décrit au sujet de l'interprétation aura des conséquences importantes sur l'écoute dès lors qu'elle sera instrumentée par le disque. Singulièrement, on retrouve dans sa description l'une des « techniques d'écoute [...] actives⁵² » de John Oswald : « Je jouais des 33 tours de musique classique à 78 tours, et (...) la structure m'apparaissait nettement dans une sorte de version auditive de la vision panoramique »⁵³. Ce que Schoenberg décrit en 1926 à partir du tempo de l'interprétation, Oswald en retrouve dans les années 1980 quelque effet par un simple changement de la vitesse de lecture sur une platine. Si cette convergence partielle paraît si incongrue, c'est notamment parce que l'on est passé d'une relation à la musique essentiellement structurée par l'audition d'interprétations en train de se faire (et secondairement par la partition), à une relation viscéralement

52. Introduction à « Listening » par Peter Szendy, (2000) *L'écoute*, op. cit., p. 64.

53. Cité par Szendy, *ibid.*

liée à l'enregistrement, impliquant un rapport de répétition potentiellement infini (et majoritairement détaché de la musique écrite). La différence principale du point de vue de la position de l'écouteur, c'est que la manipulation individuelle et privée du microsillon n'a pas d'équivalent à l'époque précédente : soit on est soi-même l'interprète, libre de décomposer et recomposer pour son propre compte à domicile, soit on est simple auditeur (et il faudrait alors accéder à des dispositifs d'écoute très particuliers — engagés — comme la Société d'exécutions musicales privées).

Il semble donc qu'il y ait dans l'École de Vienne une troisième voie, au-delà de l'alternative, posée avec Szendy à travers Beethoven/Marx et Schoenberg/Berg, entre la répétition littérale (déconsidérée) et la mise à l'épreuve par réécriture : à savoir précisément la répétition comme familiarisation — à la façon de la Société viennoise, ou de la reproduction phonographique. Mais dire cela, ce serait minorer un peu trop vite l'outillage : comme on l'a vu, l'écoute se travaille et se forme aux œuvres à travers des manipulations et des médiations ; on n'a donc pas affaire à une simple dichotomie entre pure répétition et pure variation. Ce que nous indiquera le détour par un autre dispositif d'écoute schoenbergien.

En effet, aux répétitions privées, hétérogènes, au statut instable, que constituent les gestes et dispositifs abordés dans le développement précédent, répondent, hors de la sphère du déchiffrement personnel ou de la Société d'exécutions musicales privées, des **répétitions publiques**. Il y eut en juin 1918 une « répétition générale » du *Verein*, souvent présentée comme le test probatoire — public — sur lequel la mise en place de la Société s'est appuyée.

Répétitions publiques

L'expérience de juin 1918

Les Dix répétitions publiques de la *Kammersymphonie* op. 9 se tinrent à Vienne du 4 au 12 juin 1918, dans la petite salle du *Musikverein* (*Kleiner Musikvereinssaal*). Voici le témoignage d'Erwin Ratz, principal organisateur de l'événement, alors élève de Schoenberg depuis 1917 :

Je commençai à dénicher une série de personnes intéressées par le projet et ayant de l'argent, qui pourraient subvenir aux coûts — non négligeables. M. Hugo Heller, alors directeur d'une agence de concerts [en fait un libraire avant-gardiste aux activités élargies], se montra très bienveillant à l'égard de mon entreprise et prit sur lui d'assurer non seulement la vente des billets mais aussi la propagation de cette idée. C'est ainsi que m'incomba la tâche de monter en mai 1918 un ensemble de quinze très bons musiciens prêts à apporter leur concours à dix répétitions réparties sur dix jours. Les auditeurs n'étaient pas obligés de s'abonner à l'ensemble du cycle, mais il leur était

proposé d'assister à certaines répétitions. L'affluence fut étonnamment grande ; beaucoup d'intéressés étaient des connaissances de participants au Séminaire de composition [animé par Schoenberg pendant l'année académique 1917-1918].

Un prospectus imprimé sur du papier à la cuve attirait l'attention sur l'importance de l'œuvre et plus particulièrement sur l'occasion offerte d'apprendre à connaître celle-ci dans tous ses détails et à travers une interprétation authentique. Ainsi faisait-on soi-même l'expérience de la raison d'être profonde des écoutes répétées : on comprenait les différentes lignes mélodiques de cette œuvre au caractère si richement polyphonique et l'on pouvait suivre la claire structure formelle de l'œuvre, de sorte que beaucoup d'auditeurs qui restaient encore sceptiques envers l'œuvre et son univers sonore à la suite de la première répétition, s'exclamèrent après la cinquième : « mais en fait, ça sonne comme du Mozart ! »

Au cours des dix répétitions, l'œuvre fut jouée deux fois de bout en bout. Il n'est plus possible aujourd'hui de se représenter une interprétation d'une beauté parfaite comme celle qui fut réalisée sous la propre direction de Schoenberg. Avec les dix répétitions publiques, un tournant avait eu lieu dans la vie de Schoenberg. S'était constitué un groupe d'auditeurs qui avait été profondément transpercé par la grandeur et la prégnance d'Arnold Schoenberg et de sa musique. Et d'ailleurs il n'y eut plus, par la suite, de ces scandales qui avaient jusque là toujours accompagné la vie de Schoenberg.

Du travail commun sur les répétitions sortit une nouvelle idée : le Verein für musikalische Privataufführungen, qui fut fondé en novembre 1918. Les élèves de Schoenberg se mirent avec enthousiasme en ordre de bataille et prièrent Schoenberg d'en prendre la direction. Il ne le fit qu'à la condition que ses propres œuvres n'y soient pas exécutées⁵⁴.

Ce texte fait de l'expérience des dix répétitions l'origine, voire la condition de possibilité, du Verein für musikalische Privataufführungen. Si certaines imprécisions laissent penser que la part de reconstruction *a posteriori* (donnant la vedette à l'auteur) est importante, le témoignage de Ratz, même lu avec prudence, n'infirme pas la présentation classique du Verein comme structuration et pérennisation des effets bénéfiques de l'épisode des dix répétitions, telle qu'elle apparaît aussi dans cette lettre de Berg à sa femme datée du 1^{er} juillet : « Schoenberg a encore une idée magnifique : fonder, à la prochaine saison, une autre Société se donnant pour devoir de jouer à ses membres chaque semaine des œuvres de la période qui va "de Mahler à nos jours", en exécutant éventuellement la même œuvre plus d'une fois si elle est difficile⁵⁵ ».

Dans les deux dispositifs en tout cas, il s'agit de construire une oreille, comme on construit une maison — selon la comparaison opérée par Schoenberg dans l'un des seuls textes qu'il ait explicitement consacré à « la répétition en musique » :

Si l'on veut être facilement compris, il faut donc toujours chanter la même antienne et ne pas craindre de rabâcher. Vous êtes donc engagé vis-à-vis de votre auditeur [...].

J'ai honnêtement confessé ma façon d'agir : ne jamais me répéter, ou presque. On va donc me demander à bon droit : « Et pourquoi agissez-vous ainsi ? Pourquoi

54. RATZ, E. (1974), « Die zehn öffentlichen Proben zur Kammer-symphonie im Juni 1918 und der "Verein für musikalische Privataufführungen" », *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, p. 68-69.

55. BERG, A., *Briefe an seiner Frau*, p. 364 (je traduis).

rendez-vous si difficile la tâche de l'auditeur ? Pourquoi ne l'aidez-vous pas, dans la mesure où il en a besoin ? Pourquoi donc ne dire qu'une unique fois des choses qui seraient difficiles à comprendre et difficiles à retenir même si on les ressassait, en sorte que votre auditeur perd complètement le fil et ne peut même pas avoir une idée de ce qui va suivre ? ». Ma réponse sera : « Je ne puis autrement. Ma musique n'a pas de sens écrite autrement [...] ».

Si j'avais dû, en vue de me faire comprendre d'un large auditoire, me répéter autant que nécessaire, mes œuvres auraient été dix à douze fois plus longues ; un morceau qui dure aujourd'hui dix minutes aurait demandé deux heures et un jour entier n'aurait pas suffi à rendre aisément intelligible un morceau plus long. Si j'avais dû éclaircir un dessin musical par le procédé de la répétition, répéter également en divers endroits chacun des passages qui en découlaient et ainsi de suite, j'aurais certainement été plus facile à comprendre. Mais j'aurais tellement allongé mon œuvre que mon public aurait été plus incapable que jamais de me suivre jusqu'au bout⁵⁶.

C'est à ce point qu'intervient l'image de la maison :

À quelle vitesse avancerait donc la construction d'une maison s'il fallait à chaque instant expliquer ce qu'est une maison et à quoi elle ressemble, s'il fallait préciser : il y a quatre murs verticaux, percés de fenêtres et de portes, recouverts par un toit, etc., et ensuite décrire ce que sont des murs, des fenêtres, des portes, des toits ?

Les dix répétitions publiques puis le *Verein* semblent destinés à compenser⁵⁷, à réguler — voire à régler — le problème ici exposé par Schoenberg de façon imagée. Ce que masque l'analogie entre construction de l'oreille et construction de la maison, c'est en particulier la place accordée à la culture commune des auditeurs : qu'est-ce qui, pour eux, devra relever d'emblée de l'allusion musicale, et qu'est-ce qui ne pourra qu'être répété et/ou repris afin d'être compréhensible au cours d'une unique audition ? Le déjà-là est plus facile à nommer dans le cas de la maison que dans celui de l'oreille. Entre ce texte et l'expérience des dix répétitions publiques, on retrouve la tension, évoquée plus haut au sujet de la programmation (p. 58), entre l'avant et l'après d'une exécution intégrale : les dix répétitions constituent murs, fenêtres, portes et toits pour que l'audition finale puisse construire une maison⁵⁸ ; mais si ces définitions préliminaires n'avaient pas eu lieu, la carence de répétition interne à la *Kammersymphonie* aurait été patente, nécessitant au moins plusieurs réitérations de l'écoute par la suite, pour faire advenir l'œuvre.

Paradoxalement, la série de répétitions de juin 1918 se présente à la fois comme le paradigme de ce que Schoenberg visera en donnant les œuvres plusieurs fois de suite dans le *Verein für musikalische Privataufführungen*, et en même temps comme un dispositif empiriquement très différent : répétitions d'ensemble vs exécutions réunissant deux à quatre solistes, commentaires oraux au cours de la répétition vs isolement des œuvres, analyse et variations à partir de la partition travaillée vs pure répétition du même. Le texte qu'on vient de citer fait d'ailleurs bien la distinction entre

56. *Le style et l'idée*, op. cit., p. 85-86.

57. Au sujet de la réitération des œuvres dans le *Verein* et de la règle musicale implicite de non-répétition dans l'École de Vienne, Dominique Jameux parlera de la « substitution d'un macrodispositif réitératif au microplaisir de la répétition, qui réalise une compensation susceptible de réaliser l'*Aufklärung* de l'œuvre dans l'esprit des spectateurs » (JAMEUX, [1974], op. cit., p. 62).

58. Cette édification (aux deux sens du terme) de l'oreille est bien indiquée dans le prospectus d'appel à souscription : Arnold Schönberg donnera « une exécution de sa *Symphonie de chambre* d'une façon inédite par rapport à la vie actuelle du concert. Arnold Schönberg compte en effet donner, à la place d'un seul concert, une série de dix répétitions publiques. Lors de la répétition finale, l'œuvre sera jouée au moins une fois sans interruption.

De cette façon, la possibilité sera offerte à l'auditeur d'entendre l'œuvre assez souvent pour qu'il puisse la saisir en entier et dans les détails. Il sera également intéressant pour les personnes présentes (en particulier les musiciens) de pouvoir suivre une fois depuis le tout début la production [*das Herausbringen*] d'une œuvre si complexe » (*Journal of the Arnold Schönberg Institute*, vol. 26, n° 1/2, p. 14).

les différentes catégories de répétitions, puisque la section « De la répétition en musique » a commencé ainsi :

[Ici] se présente la plus grande difficulté, même pour l'auditeur qui a reçu une solide éducation musicale : il lui est impossible de se tirer, après une unique audition, des problèmes que lui pose la façon dont je construis mes mélodies, mes thèmes et la structure générale de mes œuvres.

Cette difficulté s'analyse à raison des points suivants :

1. Chacune de mes idées musicales essentielles n'est énoncée qu'une seule fois ; autrement dit, je me répète peu ou pas du tout.
2. C'est la variation qui se substitue presque totalement chez moi à la répétition [...] ⁵⁹.

59. *Le style et l'idée*, op. cit., p. 85.

Une matérialité spécifique

Pourquoi ces indécisions terminologiques entre répétition et variation ? Il y a certes un danger à rapprocher des faits et des textes éloignés parfois de vingt ans les uns des autres — et présupposant donc des traits d'opposition diversement définis entre répétition et variation, ou entre composition et analyse (notamment selon que leur contexte est sériel ou tonal). J'ai essayé de les rapprocher sur la base de ce en quoi ils étaient compatibles. Mais pour indiquer comment les fonctions fluctuantes de ces jeux d'opposition se sont matérialisées, il faut surtout accentuer le contraste entre les deux dispositifs ; malgré la contiguïté temporelle entre les dix répétitions et la Société (et malgré l'effet de causalité qui s'y superpose), il est indispensable de marquer l'incommensurabilité entre un événement et une structure.

À la régularité, plus ou moins pérenne au fil des mois, de la Société, réglée et administrée dans la durée, s'oppose en effet le succès ponctuel d'une heureuse initiative⁶⁰, dans laquelle le resserrement des séances de répétition a probablement un caractère dynamisant pour les auditeurs. Ces derniers ont la possibilité d'assister aux séances de leurs choix (ils disposent d'un billet valable soit pour une répétition au choix, soit pour une série de répétitions [1 à 5, 6 à 8, 9, 10], soit pour l'ensemble). En outre, on y voit Schoenberg lui-même répéter l'une de ses compositions emblématiques, mimer la genèse de sa complexité polyphonique — cas de figure qui ne se produira pas dans le *Verein*, à cet égard désaturatisé puisque Schoenberg n'y introduit sa propre musique que tardivement, et qu'il ne s'y produira presque jamais comme interprète.

Mais surtout, comme l'indique déjà sur le mode de la réclame l'appel à souscription, il est conseillé de suivre les répétitions partition en main — les souscripteurs bénéficient pour cela d'une réduction de 50 % à l'achat de l'édition grand format. En outre, les partitions elles-mêmes ne sont pas le support privilégié du travail de l'auditeur : en effet, Universal Edition imprime pour l'occasion à 500 exemplaires un **guide d'écoute** rédigé par Berg⁶¹. Il s'agit d'un opuscule d'une quinzaine de

60. Il y aura d'ailleurs une « reprise » de l'événement au milieu de la première saison du *Verein*, et indépendamment de lui. Sur ce point, cf. Webern, A., *Briefe an Heinrich Jalowetz* (Lichtenbahn, E., ed), coll. « Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung », vol. 7, Mayence, Schott, 1999, lettre n° 188 [3 avril 1919].

61. Reproduit *in extenso*, avec les autres guides réalisés par Berg, dans *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. 16, n° 1/2 (1993).

Contrairement à ce que l'on pourrait s'imaginer aujourd'hui à la lecture de cet opuscule très technique, un tirage à 500 exemplaires se situe dans la fourchette basse des impressions de guides d'écoutes d'œuvres de Schoenberg dans les années 1910-1920. Ce même guide sera d'ailleurs réimprimé à 2 050 exemplaires en décembre 1920 et à 1 018 en avril 1929 (*ibid.*, p. 324). Outre les usages postérieurs qui en ont probablement été faits dans l'enseignement ou pour l'édification individuelle au long du siècle, ces guides ont donc été destinés en premier lieu au public des dix répétitions, c'est-à-dire à une situation de concert (idéalisée).

pages, de format environ 15 x 22 cm, répartissant texte et musique comme suit : sur la troisième de couverture est collée une feuille de plus grand format (« *Thementafel* », table thématique), repliable en trois rabats, qui présente une réduction harmonico-mélodique de chaque figure musicale importante, mouvement par mouvement, avec une numérotation spécifique ; le texte du livret, quant à lui, consiste en un commentaire technique de l'œuvre remettant les figures extraites de la partition dans l'horizontalité (la succession chronologique est strictement respectée) et dans la verticalité (la combinatoire polyphonique est représentée par la conjugaison des numéros de thèmes sous forme de formules en marge du texte : « 9(+21b) » [p. 13 du guide] signifie par exemple que le thème 9 est énoncé en même temps que le deuxième membre de la phrase 21). Pendant que l'on lit le livret en tournant les pages, on peut donc se référer de manière fixe à la table thématique étalée de part et d'autre de la page de droite. Selon que l'on se meut uniquement dans la table, uniquement dans le texte, ou que l'on travaille à les corrélérer au cours de l'écoute, des vitesses et des modes de lectures différents sont possibles ; grâce à la précision des réductions, qui incluent toujours les chiffres de la partition (dont la fonction traditionnelle est celle d'un séquençage minimal pour le travail de répétition), il est relativement facile de se référer au texte musical d'origine.

À mi-chemin entre la lecture de la partition et l'écoute de son interprétation, le guide d'écoute est donc un médiateur à la fois utile et, si l'on en juge par le nombre de copies mises en vente, utilisé par les auditeurs. L'introduction fait elle-même le lien entre situation de concert et discrétisation de l'écoute en conformité avec l'écrit musical :

*Cette analyse thématique est destinée en premier lieu à un usage au concert. Abstraction faite de quelques brèves indications sur certaines finesses formelles, thématiques et harmoniques particulièrement caractéristiques, ou sur l'instrumentation, elle se borne à une analyse de la construction symphonique brossée à grands traits, et à l'énumération des thèmes essentiels*⁶².

62. *Ibid.*, p. 238.

Il ne s'agit donc apparemment de rien d'autre que d'une sorte d'alphabétisation auditive. Mais, même à s'en tenir à cette présentation minimale du guide d'écoute, la fonction d'objectivation de l'oralité musicale qu'il remplit alors induit déjà une mutation profonde du seul matériau sonore. Comme le notent Jean Bazin et Alban Bensa dans l'introduction à leur traduction française de *The Domestication of the Savage Mind* de Jack Goody :

*Le texte écrit est par lui-même générateur d'une conscience plus aiguë de structures du langage tant syntaxiques (ou grammaticales) que sémantiques (systèmes catégoriels). Il est difficile d'imaginer que la science du langage parlé, que veut être la linguistique, puisse exister sans l'écriture. Certes, la structure syntaxique ou sémantique existe bien sûr avant qu'on la connaisse, mais sous la forme d'un schème dont on n'a qu'une maîtrise pratique ; l'explicitier n'est pas seulement la faire apparaître, mais aussi transformer son statut, modifier le rapport que les locuteurs ont avec elle : elle devient une règle*⁶³.

63. GOODY, J. (1979) [1977], *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, p. 10.

Dans le cas du guide d'écoute, cette « explicitation » qu'est *a minima* l'imposition de la raison graphique, a des conséquences herméneutiques encore plus étranges que dans la transcription de données orales, en ce qu'elle conditionne l'expérience de l'audition à partir d'un **autre texte** préexistant, celui-là même que les interprètes adressent à leur public — la partition. Si cette tentative de faire coïncider l'écoute et l'écrit (à un point de contact illusoire qui serait l'**auralité** de la composition musicale) est peut-être moins choquante que ne le sera la fortune contemporaine, dans nos conservatoires et universités, de cette façon de désingulariser l'écoute, c'est parce qu'elle s'inscrit à l'époque dans une culture musicale où l'amateur de musique a encore le double accès à la musique par le jeu collectif (chorale ou musique de chambre) et par le concert, avec un socle de répertoire **commun** aux deux milieux (notamment en termes éditoriaux). Les grands partages souvent dénoncés par la suite sous des noms divers (divorce du public et de la musique contemporaine, séparation entre musique légère et musique savante à travers l'industrialisation de la culture, etc.) sont en train de s'opérer, mais n'ont pas encore la force de frappe technologique et capitalistique qui les rendra évidents au cours des années 1920. La mise en tension, préconisée par le guide de Berg, de l'écoute par rapport au texte, s'ancre dans un terreau encore malléable.

Le guide d'écoute et, en second lieu, la manipulation de la partition ou l'attention aux discours de présentation des répétitions, constituent donc cet **outillage** dont il était question précédemment (p. 68). C'est ce dernier qui donne un visage si différent aux deux dispositifs schœnbergiens que j'ai décrits, apparemment proches l'un de l'autre (abstraction faite de leurs échelles temporelles). L'expérience de juin 1918 se base sur une seule œuvre dont la constitution sonore fait jouer l'analytique et le synthétique en permanence (tant pour les interprètes que pour les auditeurs) ; le circuit réalisé entre partition interprétée, partition lue par les auditeurs, guide d'écoute imprimé, information de l'écoute sous forme de discours oral, audition sans support matériel, et peut-être d'autres instances, crée une continuité musicale entre les objets et les protagonistes des répétitions, permettant à la dynamique constructive de parvenir au but souhaité (édifier d'un même geste l'œuvre et l'oreille). Dans son refus théorique des médiations, la Société d'exécutions musicales privées crée au contraire un face-à-face entre les oreilles et les œuvres exécutées — et en laisse d'autant moins de traces.

Sur un autre plan matériel, mais cette fois non musical, se joue la dernière différence essentielle entre les deux organisations : la répétition a un coût ; la façon dont on la finance rend ou non possible son itération. Le modèle d'une répétition infinie qui est en droit celui du *Verein* représente à cet égard un cas limite : on peut lire dans le complément du prospectus que le nombre de membres (c'est-à-dire de cotisations) ne changera rien à l'activité de la Société (« [tous les prix et prestations] (salle, répétitions, honoraire des participants) demeurent identiques, qu'il y ait 20 ou 100 membres en plus ou en moins⁶⁴ »). Au lieu d'une prise de conscience de ce que la valeur d'événement des dix répétitions, ainsi que l'attrait de la personnalité du compositeur, avaient pu être décisifs dans le succès de cette première entre-

64. « Beilage zum Prospekt des Vereines für M. P. in Wien », Archives du Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Palais Fanto, Schwarzenbergplatz 6, A-1030 Vienne, Autriche ; carton Archiv des Vereines für Musik Privataufführungen, chemise VII.

prise, la Société d'exécutions musicales privées rompt tout effet d'attente d'une séance à l'autre⁶⁵ au profit d'un désir du général (une connaissance également profonde de diverses œuvres représentatives de la musique moderne).

Par ailleurs, la question du financement permet de marquer des divergences décisives entre la Société et le Domaine musical, deux institutions prises dans un rapport conflictuel à l'État (dont elles prétendent pallier l'incurie). Comme l'a malicieusement souligné Charles Rosen, lorsque Schoenberg rêve d'un équilibre financier entre l'argent apporté par les sociétaires sans intermédiaires et le coût réduit d'un concert, il reconduit la logique marchande qu'il croit court-circuiter : « la crise introduite par la prétention de considérer la musique comme un produit commercialisable ne saurait être dénouée par le simple fait de rendre le produit plus facile à acheter, ou de transformer les mélomanes en consommateurs avertis⁶⁶ ». Boulez au contraire, s'appuie dès le début sur le mécénat privé, seul à même de lui fournir le standard de qualité dont il a besoin. Suzanne Tézenas soutient sans faillir — à la fois par ses fonds propres et grâce à son réseau aristocratique et industriel — le Domaine musical, fréquemment déficitaire en dépit des recettes correctes de la vente à l'unité et des abonnements. Dans le *Verein für musikalische Privataufführungen*, le seul type de mécénat envisageable serait que l'un des honorables sociétaires donne davantage que sa cotisation (ce que Loos, par exemple, aura sans doute fait) : il s'agit là d'une générosité interne au système, et essentiellement chevaleresque, c'est-à-dire imprévisible. Mais c'est précisément un tel geste chevaleresque qui, en juin 1918, destiné plus à Schoenberg qu'au dispositif de saisie de la *Kammersymphonie*, avait garanti *in fine* la rentabilité de ce type de manifestation :

*Après [la dernière des dix répétitions], une dame inconnue alla vers Schoenberg et lui remit une enveloppe contenant dix mille couronnes et un billet : « Au grand artiste, un admirateur, un juif ». Berg écrivit à Helene que Schoenberg se trouvait dès lors débarrassé de tout souci, car une autre personne, qui avait elle aussi gardé l'anonymat, avait donné mille couronnes [...]*⁶⁷.

La possibilité du mécénat n'a néanmoins pas été prise en compte dans l'élaboration des statuts de la Société, ni dans sa gestion (ce qui constitue l'un des éléments de contraste importants entre l'organicisme de Schoenberg — pour qui l'institution est conçue comme une œuvre d'art⁶⁸ — et le pragmatisme boulézien — pour qui, « à la limite, l'institution n'a rien à voir avec mon acte artistique⁶⁹ »).

65. Comme on l'a noté (p. 55), les programmes ne sont pas annoncés à l'avance.

66. ROSEN, C. (1979), *Schoenberg*, Paris, Minuit, p. 71.

67. STUCKENSCHMIDT, *op. cit.*, p. 270.

68. C'est-à-dire selon des critères de cohérence et de hiérarchie qui intègrent les catégories de la division du travail (administration, programmation, direction artistique, interprétation, etc.) au sein d'une totalité autonome, fondée et autorisée par la vision géniale du compositeur. Il s'agirait en ce sens de composer (avec) le public, les programmes et les musiciens — équivalents du matériau pré-compositionnel qui doit être mis en relation d'intelligibilité.

69. BOULEZ, P. (1992), « Imagination ou bureaucratie », p. 31.

III. Répétition et reproductibilité

Variations de sens et d'échelle

La saisie rétrospective du va-et-vient que j'ai tenté de tisser entre la Société de Schoenberg et le Domaine de Boulez permet de distinguer essentiellement **trois sens**

et trois fonctions de la répétition : la répétition d'un concert (*Probe* ; *rehearsal*) comme montage et démontage en vue d'une reproduction sonore du texte musical ; la répétition d'une œuvre à l'identique (appuyée sur sa reproductibilité intrinsèque) ; la répétition d'un élément de l'œuvre à l'intérieur de cette dernière.

Ces différents niveaux de répétition sont articulables les uns avec les autres : par exemple, le deuxième et le troisième sont reliés ainsi par Bernard Sève, dans son essai *L'altération musicale*, après un développement consacré aux effets musicaux de notre (récente) capacité technologique à réécouter plusieurs fois la même chose :

La question de la réécoute ne peut cependant pas se laisser réduire à des considérations pratiques ou techniques, à des raisons extérieures à la musique elle-même. Car l'œuvre contient en elle-même des éléments de réitération, donc de réécoute. C'est le phénomène du retour : le thème [...] revient, déformé ou non [...] ⁷⁰.

Malgré l'opposition (un peu hâtive) entre le technico-pratique et « la musique », répétition de l'œuvre et répétition à l'œuvre se répondent ici par analogie, la seconde englobant à la fois le strictement identique et ce qui, dans le retour varié, subsiste d'identité. Elle est vouée à produire de la structuration, de l'intelligibilité, au risque d'un déséquilibre inscrit entre deux tendances : ou bien le copié-collé, la répétition séquentielle tant méprisée par Schoenberg, ou bien la variation développante, dilution potentiellement infinie de la différenciation. Le discours qu'a pu tenir Schoenberg sur l'inscription de l'auditeur dans son texte musical se place à proximité du deuxième point (c'est l'« apparente prise en compte de l'auditeur dans la facture de l'œuvre ⁷¹ » dénoncée par Szendy dans l'organicisme schoenbergien) ; mais comme l'indique Schoenberg en 1934 dans une note inachevée sur « La genèse des répétitions », les deux tendances procèdent l'une de l'autre au sein d'une histoire :

La répétition [Wiederholung] est un des moyens [...] de favoriser la compréhensibilité de l'idée présentée.

Mais même si c'est là sa fonction, sa genèse [Entstehung], en revanche, ne s'est probablement pas produite pour l'amour de ce but — bien qu'elle l'ait rempli.

Je veux dire que la répétition — la répétition sans fin et, pour l'essentiel, non variée — est le premier et le seul moyen par lequel la musique primitive est à même d'emplir un espace temporel subsumant la durée du motif ⁷².

Quant à la répétition de l'œuvre, ses effets sont pris eux aussi dans des tendances contradictoires. Elle peut pallier le manque de répétition interne à l'œuvre, mais aussi user cette dernière jusqu'à l'anéantissement : c'est l'*Aufklärung* telle qu'elle est mise en scène par le *Verein*, tantôt moyen d'accéder au grand art, tantôt radiographie mettant à nu des inconsistances (à la façon de Karl Kraus, dont l'anecdote sur le quatuor Weingartner [cf. p. 58.] a pu rappeler les procédés et le style ⁷³). Lorsque Schoenberg évoque, dans l'introduction théorique à son article sur le

70. SÈVE, B. (2002), *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002, p. 66. Plusieurs termes sont utilisés pour conserver une certaine indétermination à la notion de « réécoute » — comme en témoigne le début du chapitre qui vient d'être cité : « Il y a beaucoup d'énigme dans le « re » de « réécouter ». Que signifient cette reprise, cette réitération ou cette répétition ? » (p. 65).

71. *L'écoute*, op. cit., p. 32.

72. Schoenberg (1995), p. 298.

73. Comme le note Jacques Bouveresse, Kraus, en recopiant à l'identique dans sa revue *Die Fackel* des coupures de presse caractéristiques de la bêtise qui lui était immédiatement contemporaine, « ne voulait pas « énoncer » [*aussprechen*] mais « répéter » [*nachsprechen*] ce qui est, laissant à son époque le soin de se déshonorer et de se détruire elle-même à travers ce qu'elle disait et ce qu'elle montrait » (Bouveresse, 1986, p. 63).

progressisme de Brahms, la pulsion de répétition qui lui semble caractériser notre rapport aux œuvres aimées, il met lui-même en continuité répétition « à » et « de » l'œuvre, dans l'ordre inverse de l'articulation entre réécoute et retour proposée plus haut par Sève :

Musicalement parlant, un compositeur tient compte de son auditoire. Il se gardera de le mécontenter en répétant indéfiniment ce qui pouvait être compris du premier coup, même si c'est quelque chose de nouveau et à plus forte raison si c'est un lieu commun déjà passé de mode [...]. Il ne faut pas tourner en ridicule le fait qu'on aime à réentendre de multiples fois la musique que l'on aime. Une force subconsciente vous pousse à aller plus avant dans la compréhension de ces œuvres, à en analyser un plus grand nombre de détails attachants. Mais un esprit vif et bien entraîné exige qu'on lui dévoile les trésors les plus profondément enfouis, les conséquences les plus lointaines des faits simples dont il a déjà saisi les conséquences immédiates⁷⁴.

Une telle écoute — la « tâche de l'auditeur », comme l'écrit souvent Schoenberg⁷⁵ — serait littéralement **conséquence** dans la réitération, en ce qu'elle opérerait une conjugaison entre les effets structurels de la composition et les effets potentiels de l'appropriation par réécoute — elle ne se résoudrait à la répétition qu'en l'instrumentalisant, pour créer non pas de la successivité mais de la profondeur.

Bien différentes sont les compétences — à jouer et/ou à entendre — que font travailler les processus de répétition (de constitution) d'une interprétation. Il s'agit pour les musiciens comme pour leurs éventuels spectateurs d'éprouver pour s'approprier. Bien que le « public » en soit de fait absent, précisément parce qu'elles préparent l'exécution publique, les répétitions ne sont néanmoins pas vouées à demeurer de part en part privées ; la possibilité de l'enregistrement sonore et sa fidélité incitent même à repenser définitivement la situation, comme le déclare Adorno dans un texte de 1957 intitulé « Musique contemporaine, interprétation, public ». En effet, si la résolution de cette terrifiante équation passe pour lui par une redéfinition du rôle — (encore) récent et (déjà) massif — de la radio, il ne peut faire l'économie d'une référence aux expériences qui furent, en leur temps déjà lointain, la réponse de Schoenberg à la même équation. C'est même à partir des dispositifs schoenbergiens qu'Adorno peut penser l'articulation entre la reproductibilité du son et le travail de répétition — particulièrement absent sur les ondes alors même que les radios se sont dotées d'orchestres spécifiques. Significativement, les trois moments (la création en 1907 de la *Symphonie de chambre*, ses dix répétitions en 1918, et le *Verein*) sont amalgamés sous la plume d'Adorno en une brachylogie qui leur donne valeur de mythe :

Seule la radio peut aujourd'hui offrir un abri à la musique nouvelle exclue du marché [...]. Le plus important serait de fournir un temps de répétition suffisant, considérablement plus que celui dont on dispose aujourd'hui. On sait les difficultés de la radio à trouver continuellement des pièces pour remplir les programmes. Ne serait-il pas judicieux de prélever une partie de ce temps, que l'on consacrerait à des répétitions semblables peut-être à celles, mythiques, qui au lendemain de la première guerre mondiale permirent à Schönberg de répéter, dans le Wiener Verein für musikalische Privataufführungen, sa

74. *Le style et l'idée*, op. cit., p. 308.

75. Notamment, *ibid.* p. 42, 86, et implicitement 197.

première symphonie de chambre sans la « créer » officiellement ? Les heures consacrées aux répétitions ne devraient pas être perdues pour l'auditeur. Bien mieux on devrait retransmettre même les répétitions⁷⁶.

Lues à partir de ce passage, les démarches de Schoenberg et de Boulez apparaissent comme deux paradigmes distincts de l'articulation entre la répétition comme travail préparatoire des instrumentistes, et la répétition comme réitération de l'exécution sonore. Ils rendent possible et donnent forme à deux **biais** d'écoute ayant leur nécessité propre : leur instrumentation technique diffère à tel point que j'en viens presque à admettre et accepter, tout à la fois l'absence d'enregistrements des séances du *Verein* et l'absence de renvoi à la partition dans les phonographies du Domaine musical.

Pour en revenir à Adorno, lui-même travaillera, dans ces mêmes années de l'essor du microsillon et des débuts du Domaine musical, à penser les relations entre reproductibilités sonore et musicale. L'ensemble de ses notes de travail en vue d'une « théorie de la reproduction musicale » — c'est-à-dire essentiellement de l'interprétation et de la notation musicales, vues depuis l'ère du disque — forme à titre posthume un volume de trois cents pages où abondent les indications d'un bouleversement des conditions de l'écoute musicale. Sa périodisation est d'ailleurs sans ambiguïté — la musique « traditionnelle » va jusqu'à Schönberg et Webern **inclus** :

Étudier à fond, à nouveaux frais, la relation à la reproduction mécanique. La vieille thèse de la disparition des interprètes demande vraiment à être révisée, eu égard à l'évolution récente qu'endosse cette thèse. Car la musique traditionnelle jusqu'à Schönberg et Webern — ces derniers inclus — a, au sens propre, renvoyé [verwiesen] aux interprètes. Cela est très étroitement lié au moment neumatique de la notation⁷⁷.

Au sein de cette histoire, nos deux points d'ancrage sont donc bien plus éloignés l'un de l'autre qu'il n'y paraît : ils engagent deux modes de « reproduction musicale » en bonne partie distincts, comme on l'a vu à partir de plusieurs angles au long de cet article (à travers la disposition des auditeurs, à travers la conception de la programmation, à travers les techniques de familiarisation, à travers la construction de l'autorité interprétative, à travers la façon de « renvoyer aux interprètes », etc.).

76. ADORNO, T. W. (1971), « Musique nouvelle, interprétation, public » [texte original de 1957 repris en 1959 dans le recueil *Klangfiguren*], *Musique en jeu* n° 3, p. 27-28.

77. ADORNO (2001) *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Francfort, Suhrkamp, coll. « Nachgelassene Schriften », p. 184 (ce fragment date probablement de 1957).

Deux façons de faire époque

Restituer l'œuvre, publier l'interprétation

À travers les deux pensées musicales à l'œuvre dans les institutions de Schoenberg et de Boulez, des finalités parfois communes (telles que la stabilisation de la restitution sonore de l'œuvre ou la fidélité aux notes et seulement aux notes) se réalisent au sein et au moyen de dispositifs très divergents. Alors que le « circuit » (cf. p. 73) qui

structure l'écoute chez Schoenberg (exhibé dans les dix répétitions, masqué et déplacé dans la Société) permet d'instaurer des mécanismes communs à l'écriture et à l'audition (via l'illusoire auralité dont il était question p. 73), il est difficile de remonter chez Boulez la chaîne aux maillons hétérogènes qui part de la partition et va jusqu'au disque. Si elle est loin d'être absente en pratique, la question de la répétition est d'une certaine façon évacuée, car confi(n)ée à l'initiative de l'individu : le disque, une fois sa qualité musicale garantie, va « au-devant de son écouteur⁷⁸ ». Ici comme en 1918, on présuppose l'anonymat du public : là où Schoenberg semblait s'adresser à un groupe inconnu (en droit sinon en fait), Boulez s'adresse, lorsqu'il grave un concert, à l'individu mélomane. Alors que le *Verein* voulait modifier le rapport de ses contemporains à la musique moderne en s'appuyant sur un échantillon de public censément représentatif⁷⁹ — c'est-à-dire par une métonymie⁸⁰ —, Boulez ne théorise que le problème de l'interprétation en en faisant le point autour duquel s'organiseront les autres protagonistes du concert, la non-représentativité des auditeurs faisant l'objet de commentaires rétrospectifs⁸¹. En sorte que le rapport à la publicité est pensé par le *Verein* — qui en formalise la négation radicale —, et agi par le *Domaine* — qui en joue. On pourra mesurer la différence d'impact entre les deux dispositifs en lisant cet extrait d'une réponse de Schoenberg à un questionnaire sur la différence entre les vies musicales berlinoise et viennoise :

Dès [avant la guerre], on se riait du nouveau à Berlin après plusieurs exécutions, et à Vienne après une seule. Et même, à la limite — dans les deux villes — sans exécution.

[...] La Société d'exécutions musicales privées avait trois cents membres, dont deux cents de bons. Mais ceux-ci ne peuvent la maintenir à flot.

1/10 000 de deux millions, cela fait 200.

1/10 000 de quatre millions, cela fait 400.

Peut-être que quatre cents pourraient permettre à une entreprise artistiquement pure de vivre ?⁸²

Schoenberg raisonne spontanément en termes de proportions — c'est l'incarnation mathématique de la métonymie —, pour mesurer tant une aire de diffusion (les effets de la Société sont limités à 200 personnes, mais à 200 en tant que fraction de la population de la ville) qu'une masse critique sur le plan financier (suivant le modèle d'autogestion proposé dans la contribution aux *Lignes directrices...* de Loos, et appliquée dans le *Verein*).

Au *Domaine* musical, les effets sonores de la pensée musicale à l'œuvre (sur les plans de l'interprétation, de la programmation et du dispositif qui les englobe) sont originellement publics et matière à polémique, puisqu'il s'agit explicitement d'imposer un nouveau standard de qualité pour la musique contemporaine, et de placer sur un terrain inventé par Boulez les débats qui la mettent en jeu. Aussi la diffusion de cette pensée musicale peut-elle emprunter les nombreux canaux que Schoenberg, pour avoir échoué à les maîtriser, refuse à sa propre société de concerts. Ce dernier,

78. Selon la formule benjaminienne, au début de l'essai sur la reproductibilité : « La reproduction technique peut placer la copie dans des situations où l'original en tant que tel ne saurait se trouver. Elle permet à l'original d'aller au-devant de celui qui le reçoit, sous la forme de la photographie ou sous la forme du disque », BENJAMIN (1997) *Sur l'art et la photographie* (Jouanolle, C., ed), Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique ».

79. Plusieurs classes de prix avaient été prévues pour que toutes les couches de la population puissent accéder aux séances (cf. BERG [1999], p. 50).

80. Ce point — le paradoxe d'un « public » qui soit d'emblée « privé » — a été développé dans DONIN (2002), « Schoenberg héros hégélien ? », *Dissonance* n° 76, p. 19-21.

81. Critiques, dans la presse, du snobisme de certains spectateurs, et réponses de Boulez dans les programmes (cf. Aguila p. 68-74).

82. *Correspondance 1910-1951*, op. cit., p. 141-142 (traduction revue).

il est vrai, ne peut compter que sur un nombre limité de médiateurs, à savoir le corps restreint des répéteurs assermentés (les *Vortragsmeister*) qu'il a désignés : principalement Alban Berg, Benno Sachs, Eduard Steuermann, Anton Webern. Ce qui suppose que l'enregistrement de la musique sous forme de partition ne suffit plus, même si on lui adjoint des modes d'emploi, à stabiliser la répétabilité de l'exécution. La complexité de l'écriture induit une complexité de restitution qui rend cette stabilisation d'autant plus problématique qu'elle suppose des équivalences entre les deux pratiques. Dans un passage des notes sur la reproduction musicale d'Adorno déjà citées, l'ancrage mahlérien de la pensée schœnbergienne de l'interprétation est ainsi pensé en termes génériques de rapport à la reproduction :

*Construction (dans l'œuvre) et clarté [Deutlichkeit] (dans la reproduction) sont des équivalents. C'est là l'élément mahlérien chez Schœnberg. Bien sûr les deux catégories sont permutable; on doit composer avec clarté et construire au moyen de la reproduction. Cette strate est celle de l'indifférence entre l'œuvre et la restitution; c'est en elle que se détermine leur rapport*⁸³.

Ce rapport, non encore fixé, arrêté par la prépondérance du travail d'interprétation propre au disque, donne lieu à une pluralité singulière, celle qu'avance Wittgenstein, cet autre Viennois, contre une conception platonicienne du phénomène :

*L'illusion combattue par Wittgenstein, écrit Christiane Chauviré, veut en effet que l'interprète soit guidé dans son jeu par un idéal, un prototype au sens platonicien, dont il devrait se rapprocher par approximations successives en répétant son morceau : « N'est-ce pas comme si pour nous il fallait qu'un modèle existât dans la réalité, modèle dont il ne se rapprocherait [...] qu'à la condition que cette partie fût répétée ? » (Remarques mêlées, p. 64). L'artiste aurait ainsi en tête une interprétation modèle ou idéale qui lui servirait dans son jeu de référence absolue : il saurait a priori quels sont le bon tempo et l'expression juste, et s'arrêterait quand son jeu coïnciderait avec le modèle imité.*⁸⁴

Or, pour Wittgenstein, un tel raisonnement est absurde eu égard à l'usage :

*L'absence de paradigme est de toute façon attestée par l'existence d'une pluralité d'exécutions accréditées comme correctes (et toutes imprévisibles) d'un morceau de musique (avec expression juste et tempo correct); chacune de ces exécutions est différente, et pourtant on reconnaît pour chacune que l'expression et le tempo sont « justes » [...]. Cette dissociation de la justesse et du modèle a l'immense mérite de faire droit à la liberté, la personnalisation et l'unicité de chaque exécution d'un morceau de musique. Elle permet de comprendre qu'il y ait lieu de parler de créativité à propos d'une interprétation qui « recrée » à chaque fois l'œuvre*⁸⁵.

Au *Verein für musikalische Privataufführungen*, qui prend acte du dépérissement de ce modèle où le libre arbitre de l'interprète trouvait sa place dans la partition, la fabrique de la reproduction compose à la fois avec l'idéal « platonicien » (la maïeutique étant opérée par le *Vortragsmeister*) et avec l'idéal « wittgensteinien », présent dans l'idée — Mahler, encore — que l'interprétation géniale est une « re-création⁸⁶ ».

83. ADORNO (2001), *op. cit.*, p. 152 [ce fragment date probablement de 1955].

84. CHAUVIRÉ (1992), « La phrase musicale et la "grammaire" chez Wittgenstein », dans Dufourt, H., Fauquet, J.-M., Hunard, F. (s. la dir. de), *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, p. 274.

85. *Ibid.*, p. 275.

86. *Le Style et l'idée, op. cit.*, p. 364.

En outre, dans ces derniers jours d'un moment de la reproductibilité musicale où tout fait système autour d'un état assez uniforme de la notation imprimée, une autre ambiguïté entre reproduction et création est posée avec la question de la transcription. En effet, le piano est alors à la fois le principal moyen d'accès aux répertoires de la scène et de l'orchestre en dehors des salles de spectacle, à travers réductions, arrangements, transcriptions ; mais dans le même temps il demeure cet instrument-roi du XIX^e siècle pour lequel un immense répertoire s'est constitué sur mesure. C'est pourquoi la défense par Berg⁸⁷ du choix du *Verein* de donner toutes les œuvres orchestrales sous forme de réductions pour piano(s) ne doit pas être seulement entendue comme une concession à la faiblesse des sommes engagées dans la société (qui excluent dans les premiers temps la constitution d'un ensemble⁸⁸), mais aussi comme l'inscription d'une pratique privée dans la sphère d'une société savante.

Équilibres instables

Parce que Schoenberg, à cheval entre deux époques, a été confronté aux nouvelles formes⁸⁹ de la musique, il a bien vite été amené à expliciter la tension, sinon l'incompatibilité entre les deux. Ainsi dans ce brouillon de lettre qu'il entendait adresser à l'intendant de la radio de Berlin en février 1930 après la diffusion par cette dernière d'un enregistrement de son opéra *Von heute auf morgen*, sous sa direction :

J'ai écouté les disques de mon opéra à plusieurs reprises et je ne peux — dans l'intérêt de l'art — vous cacher que ces sons me dépriment extrêmement. Je n'arrive vraiment pas à croire que ce soit de ma faute, du fait de la composition ou de l'exécution [...] : ma musique ne doit pas sonner ainsi. Soit je dois me changer, soit changer l'exécution ou le mode de reproduction⁹⁰.

S'ensuit malgré tout la suggestion de consacrer des émissions de radio au travail de l'oreille, par répétition des enregistrements et enregistrements de répétitions commentées, afin « de trouver un style d'exécution et de diffusion pour la musique moderne⁹¹ ». Comme l'indique le revirement progressif de Schoenberg au cours du texte — ou plutôt son adaptation au dispositif technique —, on approche du point de basculement qui vaudra à un partisan, à la fois critique et fervent, du phonographe, de qualifier celui-ci d'« instrument de musique », anticipant son adoption progressive par les musiciens professionnels. En effet, Piero Coppola, chef d'orchestre et compositeur italien, pionnier de l'enregistrement de musique « sérieuse » — et même « contemporaine » puisqu'il enregistrait les grands compositeurs français du début du siècle —, rapporte en 1943 cet épisode de ses *Dix-sept ans de musique à Paris* :

Mon enregistrement du Tombeau de Couperin de Ravel obtint le prix Cándide d'orchestre symphonique l'année suivante [1932]. À cette occasion, j'invitai l'auteur à un déjeuner d'honneur qui réunit MM. Vuillermoz, Sordet, Leroi, Messenger, Maurice Bex

87. « Cette restriction offre des avantages inattendus »... (cf. Berg [1999], p. 44).

88. La constitution de l'orchestre de chambre (flûte/piccolo, hautbois, clarinette en do, basson, cor en do, harmonium, piano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse) qui servira quatre fois durant la deuxième saison, et régulièrement durant la troisième, n'empêchera d'ailleurs pas une prépondérance des arrangements, adaptés aux instrumentistes disponibles.

89. Sens littéral y compris — à la façon d'Adorno dans « La forme du disque ».

90. *Correspondance 1910-1951*, op. cit., p. 136.

91. Il faudrait citer toute la lettre, qui articule de façon exemplaire les différents niveaux de répétitions que nous avons distingués, et qui tisse des liens nouveaux entre certains des dispositifs et techniques dont nous avons suivi rapidement l'acquisition par l'École de Vienne dans l'après-guerre.

*et un représentant de l'orchestre, M. Appaire. Au dessert, je saluai le grand musicien qu'était Maurice Ravel et me permis d'affirmer aux amis présents que le moment était venu d'admettre le disque phonographique au rang d'un instrument de musique, rompant définitivement avec le préjugé de quelques mélomanes retardataires qui s'obstinaient à le considérer comme une simple machine de divertissement. La lutte aujourd'hui est gagnée absolument*⁹².

Ce que décrit Coppola au milieu de son livre pourrait être, au prix d'une simplification grossière, caractérisé comme le moment de l'équilibre instable entre une situation initiale d'hostilité (pendant laquelle musiciens et mélomanes se seraient définis en opposition à une « machine de divertissement » en société, réduisant la musique et appauvrissant l'écoute — puisqu'on n'a plus besoin de savoir jouer pour entendre), et une situation finale d'adoption (dans laquelle le musicien trouve son compte et sa place, tandis que le mélomane, loin de lutter contre l'incurie phonographique, devient un collectionneur de disques, sachant les répéter et les comparer). Par rapport à l'« aujourd'hui » de Coppola qui signe la fin d'une « lutte », le Schœnberg que j'ai étudié se situe juste avant, et le Boulez du *Domaine musical*, juste après.

Dans ce « juste... » se marque la tension que j'ai cherché à maintenir entre les (dernière et première) extrémités de deux âges successifs de la reproductibilité musicale. L'une et l'autre extrémités sont si près qu'elles se ressemblent, incitant comme on l'a vu à la mise en relation. Chacune est grosse des manières de faire de l'autre : de même que l'on pouvait lire des tropismes phonographiques au sein de la société de concert la plus radicalement basée sur les conflits musicaux de la Vienne du tournant du siècle précédent, on pourra trouver dans les débuts du *Domaine musical* d'innombrables continuités avec l'avant 1944. Ainsi des textes au dos des disques, fidèles à la pratique encore figée aujourd'hui des notices de programmes pour les concerts et des livrets de disques ; à l'époque ce sont à la fois des guides d'écoute pour l'audition et des publicités adressées aux consommateurs chez son disquaire (puisque lisibles directement au dos de la pochette). On pourrait faire une remarque analogue pour un autre exemple, l'introduction orale aux musiques interprétées lors des concerts : durant la septième saison du *Domaine*, des « Points de vue » animés par le journaliste Dorel Handman seront consacrés, chaque dimanche matin précédant le concert (les 6 décembre 1959, 24 janvier et 27 mars 1960), à « un problème capital de la musique de notre temps », en présence de compositeurs et d'interprètes (« nous y tenons beaucoup — les interprètes seront là pour que l'on puisse s'en rapporter directement au fait sonore qui sera l'objet de la discussion »⁹³). Néanmoins cette initiative n'aura pas de suite.

Les usages du disque restent eux-mêmes largement conditionnés par la relation qu'ils entretiennent avec les formats anciens des pratiques d'écoute. L'intérêt soutenu pour les répertoires symphonique et choral, en ce qu'ils introduisent dans le quotidien des effectifs sonores jusque-là inaccessibles à domicile pour la plupart des auditeurs, peut constituer un obstacle à la diffusion de la musique contemporaine par

92. COPPOLA, P. (1944) *Dix-sept ans de musique à Paris 1922-1939*, Lausanne, F. Rouge et Cie, p. 93-94.

93. Prospectus de la septième saison du *Domaine* (1959-1960), p. 4.

le disque. Ce point, exactement symétrique du choix du *Verein* de donner les œuvres d'ensemble dans des versions transcrites, est souligné notamment par l'auteur de l'article consacré aux rapports entre « le disque et la musique contemporaine » dans la livraison de janvier 1960 de la revue *Esprit*, qui explore sous tous ses aspects la « Musique nouvelle⁹⁴ ». Albert Lévi Alvarès, « qui fut disquaire et qui est éditeur » (p. 125) y donne « librement son opinion sur un sujet qui intéresse au premier chef compositeurs et interprètes d'aujourd'hui, puisqu'il engage leur avenir » :

Qu'il me suffise de dire que les œuvres s'imposent au grand public avec une désespérante lenteur, que les éditeurs eux-mêmes sont impuissants à « lancer » des œuvres contemporaines qui n'ont point été ressassées au cours de nombreux concerts publics. Naturellement, les chances des œuvres pour piano, de la musique de chambre ou des mélodies sont infimes en regard de celles de la musique symphonique, des concerti pour instruments solistes et orchestre et de la musique religieuse. L'auditeur moyen est demeuré très friand de masses chorales ou orchestrales (p. 126).

La suite de l'article dessine les relations privilégiées que devraient entretenir la musique minoritaire et les pouvoirs de l'enregistrement sonore, sur le modèle de « l'intelligente association des concerts du Domaine musical avec la marque Vega⁹⁵ » :

La tâche de promouvoir et de diffuser les ouvrages de ceux qui défrichent, qui sèment, qui découvrent, de tous ceux qui vont de l'avant et ajoutent de l'« inouï » à la palette sonore, apparaît comme une mission, comme un devoir impérieux incombant essentiellement au disque.

Pourquoi ? Parce qu'on n'insistera jamais assez sur l'étonnant pouvoir de la musique enregistrée, sur son importance en tant qu'instrument de culture et en tant que véhicule de la pensée musicale. Dans cinquante ans seulement, ayant pris du recul, un André Malraux des années 2000 situera le Musée Sonore Mondial à sa vraie place et, rappelant la « révolution » accomplie par la bande magnétique enregistrée et le microsillon, dira la prodigieuse nouveauté de ce « concert chez soi » désormais possible, ainsi que le changement apporté à la notion même de public musical par la constitution de discothèques personnelles reflétant le tempérament, la culture et le goût de leurs heureux propriétaires.

C'est donc, bien sûr au disque qu'il faudrait demander d'exercer — parallèlement à la radiodiffusion — ce mécénat permettant la révélation et l'audition des œuvres maîtresses de notre temps (p. 126-127).

Dans la continuité logique de cette référence appuyée au mécénat, l'article s'achèvera sur un appel à « Monsieur le Ministre de la Culture [...] qui, par ses hautes fonctions et en tant que membre de l'Académie du Disque Français, est tout désigné pour aider à la promotion de la musique contemporaine enregistrée ». Vœu et anticipation à plusieurs égards comblés au cours des « cinquante ans » suivants.

94. *Esprit* — nouvelle série, n° 280. Le dossier, qui comporte onze contributions, est placé sous le signe du Domaine musical à travers les deux articles qui ouvrent le dossier : celui de Henri Daveson « Un demi-siècle... » se conclut par un éloge de l'activisme boulézien, et celui de Maurice Faure reprend son thème et son titre, « Une nouvelle écoute », à un texte programmatique du Domaine musical (v. note 25).

95. *Ibid.*, p. 128. Il précise : « Messiaen, Boulez, Webern, doivent beaucoup à cette féconde initiative. »

Au cours de cette mise en tension progressive des paradigmes schœnbergien et boulezien, le rapprochement entre les deux dispositifs a été présenté tour à tour comme naturel, puis injustifié, et enfin logique mais tissé de contradictions.

J'ai cherché à éviter le pathos théorique consistant à lire dans les diverses techniques d'écoute et de réécoute des compléments de l'absence radicale de répétition censée caractériser la musique sérielle en général. D'une part en effet, le moment du *Verein* est précisément ce qui prépare l'invention du dodécaphonisme : est-ce à dire qu'il le rend possible, qu'il le précipite, ou simplement qu'il le recouvre ? Je l'ignore⁹⁶. D'autre part, on pourrait aussi bien caractériser la prétendue non-répétition propre au sérialisme comme une perpétuelle et systématique répétition (des notes de la série, plus régulièrement réparties dans le temps que jamais) ; cet argument a d'ailleurs fourni, beaucoup plus tard, le socle à diverses contestations du sérialisme intégral. Dans les deux cas, la généralisation serait hasardeuse et aurait le tort de s'appuyer sur un court-circuit entre deux niveaux de répétition éloignés ; ma tentative d'articulation entre les différents sens et échelles de cette notion visait précisément à mettre en continuité des phénomènes hétérogènes sans présupposer pour autant leur connexion.

Bibliographie

- ADORNO, T. W. (1971), « Musique nouvelle, interprétation, public », *Musique en jeu* n° 3, p. 27-28.
- ADORNO, T. W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Francfort, Suhrkamp, coll. « Nachgelassene Schriften » (I, 3).
- AGUILA, J. (1992), *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.
- BABBITT, M. (1958), « Who Cares if You Listen ? », *High Fidelity Magazine*, vol. 8, n° 2, repris dans CHILDS, B., FOX, J. et SCHWARTZ, E. (s. la dir. de) (1998), *Contemporary Composers on Contemporary Music. Expanded Edition*, New York, Da Capo Press, p. 243-250.
- BARTÓK, B. (1995), « Musique mécanique », *Instruments, Cahiers de l'Ircam*, n° 7, p. 153.
- BENJAMIN, W. (1997), *Sur l'art et la photographie* (JOUANLANNE, C., éd.), Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique ».
- BERG, A. (1999), *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 2^e édition.
- BERG, A. (1965), *Briefe an seiner Frau*, BERG, H. (s. la dir. de), Munich / Vienne, A. Langen / G. Müller.
- BORIO, G., DANUSER, H. (1997), *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Fribourg en Brisgau, Rombach, 4 vol.
- BOULEZ, P. (1990), « Imagination ou bureaucratie », *In Harmoniques* n° 6, p. 30-35.
- BOUVERESSE, J. (1986), « C'est la guerre — C'est le journal », *Austriaca* n° 22, p. 63-68.

96. Si, comme je l'ai suggéré dans la note 68, la seule façon pour Schoenberg de résoudre le conflit avant-gardiste entre l'acte artistique et l'institutionnalisation consistait en un devenir-œuvre de l'institution, il est alors possible de lire la lettre adressée début 1923 au secrétaire de la succursale pragoise comme une mise en temps de la tension entre deux formes d'expériences esthétiques analogues, la composition et l'activisme institutionnel : « Ces derniers temps [...] mes occupations se sont accrues à tel point qu'il ne me reste plus de temps pour mes propres affaires : mon travail. C'est pourquoi j'ai dû me retirer. Il va de soi que je ne retire pas mon intérêt de la société, qui est ma création ! Mais ni la société de Vienne ni celle de Prague ne doivent plus attendre de moi aucun travail. [...] [J]e veux m'efforcer de redonner un peu d'éclat à mon nom : je veux me remettre à écrire quelques œuvres » (*Correspondance 1910-1951*, op. cit., p. 78-79).

- CHAUVIRÉ, C. (1992), « La phrase musicale et la « grammaire » chez Wittgenstein », dans DUFOURT, H., FAUQUET, J.-M., HUNARD, F. (s. la dir. de), *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, p. 265-280.
- COPPOLA, P. (1943), *Dix-sept ans de musique à Paris, 1922-1939*, Lausanne, F. Rouge.
- DAHILHAUS, C. (1984), « La crise de l'expérimentation », *Contrechamps*, n° 3, p. 106-117.
- DONIN, N. (2001), « Le Verein für musikalische Privataufführungen : paradoxes d'une orthodoxie », *Ostinato Rigore*, n° 17/01, p. 361-384.
- DONIN, N. (2002), « Schoenberg héros hégélien ? », *Dissonance* n° 76, p. 14-23.
- DUCHESNEAU, M. (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie ».
- GOODY, J. (1979), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- JAMEUX, D. (1974), « Musique des lumières : Études atonales II, note sur la Société d'exécutions musicales privées », *Musique en Jeu*, n° 16, p. 54-69.
- JAMEUX, D. (1984), *Pierre Boulez*, Paris, Fayard / Fondation SACEM, coll. « Musiciens d'aujourd'hui ».
- KATZ, M. (2001), « Hindemith, Toch, and Grammophonmusik », *Journal of Musicological Research*, vol. 20, p. 161-180.
- LEVI-ALVARES, A. (1960), « Le disque et la musique contemporaine », *Esprit — nouvelle série*, n° 280, p. 124-131
- MANDYCYZEWSKI, E. (ed.), (1912), *Zusatzband zur Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Sammlungen und Statuten*, Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde.
- MOHOLY-NAGY, L. (1993), *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, coll. « Rayon photo », Nîmes, J. Chambon.
- OUELLETTE, F. (1966), *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.
- PORCILE, F. (2001), *Les conflits de la musique française (1940-1965)*, Paris, Fayard.
- RATZ, E. (1974), « Die zehn öffentlichen Proben zur Kammer-symphonie im Juni 1918 und der « Verein für musikalische Privataufführungen », dans HILMAR, E. (s. la dir. de), *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Vienne, Universal Edition, p. 68-69.
- ROSEN, C. (1979), *Schoenberg*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- SCHÖENBERG, A. (1968), « Entwurf zu Richtlinien für ein Kunstamt », dans VOJTECH, I. (ed.), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Francfort sur le Main, Fischer, p. 461-465.
- SCHÖENBERG, A. (1975), « MUSIC (from 'Guide-lines for a Ministry of Art' edited by Adolf Loos », dans STEIN, L. (ed.), *Style and Idea*, édition augmentée, Londres, Faber & Faber, p. 369-373.
- SCHÖENBERG, A. (1977), *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel.
- SCHÖENBERG, A. (1983), *Correspondance 1910-1951*, Paris, Lattès, coll. « M&M ».

SCHCENBERG, A. (1995), *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, CARPENTER, P. et NEFF, S., (s. la dir. de), New York, Columbia University Press.

SÈVE, B. (2002), *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

STUCKENSCHMIDT, H. H. (1993), *Arnold Schoenberg*, suivi de *Étude de l'œuvre* (PORTIER, A.), Paris, Fayard.

SZENDY, P. (1997), *Musica Practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques ».

SZENDY, P. (s. la dir. de) (2000), *L'écoute*, Paris, Ircam / L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam ».

WEBERN, A. (1999), *Briefe an Heinrich Jalowetz* (LICHTENBAHN, E., ed), coll. « Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung » (vol. 7), Mayence, Schott, 1999
Journal of the Arnold Schoenberg Institute, vol. 16, n° 1/2 (1993).

Discographie

Véga C30 A65 (Présence de la musique contemporaine / Concerts du domaine musical); 1956

- Gabrieli, *Canzone dalle Sacrae Symphoniae* : Canzone V et VIII
- Stravinsky, *Symphonies d'instruments à vent*
- Henze, *Concerto per il Marigny*
- Messiaen, *Oiseaux exotiques*
- Yvonne Loriod, piano / Rudolf Albert, dir.

Véga C30 A66 (Présence de la musique contemporaine / Concerts du domaine musical); 1956

- Boulez, *Le Marteau sans Maître* (extraits)
- Nono, *Incontri*
- Stockhausen, *Kontrapunkte*
- Webern, *Symphonie op. 21, Lieder op. 8 et op. 13*
- Pierre Boulez, dir.

Véga C30 A353 / 354; 1962

- Mozart, *Concerto n° 1 k37, n° 2 k39, n° 3 k40, n° 4 k41*.
- Yvonne Loriod, piano. Pierre Boulez, Orchestre du Domaine musical [la composition n'est pas donnée].

