Document généré le 12 oct. 2024 03:21

Circuit
Musiques contemporaines

Dialectique et ruses de l'histoire (Comme un bref retour sur soi-même…)
Historical Dialectics and Ruses (As a brief re-examination of oneself…)

Célestin Deliège

Volume 16, numéro 1, 2005

Écrire l'histoire de la musique du XXe siècle

URI : https://id.erudit.org/iderudit/902386ar
DOI : https://doi.org/10.7202/902386ar

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

Deliège, C. (2005). Dialectique et ruses de l'histoire (Comme un bref retour sur soi-même…). *Circuit*, *16*(1), 89–96. https://doi.org/10.7202/902386ar

Résumé de l'article

Dans cet article, Célestin Deliège effectue un retour sur *Cinquante ans de modernité musicale* et sur quelques-unes des critiques qui ont été formulées à son sujet. Il montre en premier lieu pourquoi, contrairement à de nombreux commentateurs, il ne considère pas son ouvrage comme engagé. En effet, pour lui, *Cinquante ans de modernité musicale* traite simplement le sujet annoncé, sans écarter quelque modernité concurrente qui aurait existé pendant la seconde moitié du XXe siècle. En effet, si Deliège distingue trois âges de modernité musicale en Europe, il n'admet pas la coexistence de modernités contradictoires, le courant de fond de la modernité historique devant être distingué de la modernité ponctuelle du créateur. Enfin, Deliège conclut en répondant à quelques questions suscitées par son ouvrage et en défendant son choix de centrer sa réflexion sur les concepts plutôt que sur les oeuvres.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Dialectique et ruses de l'histoire

(Comme un bref retour sur soi-même...)

PAR CÉLESTIN DELIÈGE

Il est devenu très difficile de faire le récit historique d'un mouvement moderne face à une société globalement indifférente à l'image dialectique de l'histoire. Pour elle, l'histoire se résume à une série d'accidents, de ruses imprévisibles où l'action créatrice se confond avec une créativité standardisée, où l'événement se substitue à l'avènement, où la performance de la star l'emporte sur l'objet qui en est le moyen et le terrain d'exhibition. Comment, dans ce contexte social, aborder le phénomène de modernité sans provoquer immédiatement la controverse?

Ma première surprise a été d'apprendre que mon ouvrage était considéré comme « engagé ». Or, que l'on m'en fasse grief ou que l'on m'en félicite, à mes yeux, il n'en est rien : j'ai traité le sujet annoncé, j'en ai fixé le cadre : de quelle autre modernité aurais-je pu tenter de décrire l'histoire? Pourtant, il me fut dit que puisque j'avais intitulé l'ouvrage *Cinquante ans de modernité musicale*, n'abordant qu'un seul aspect de la modernité, vouloir ou pas, ma démarche était engagée. Je m'emploierai donc d'abord à dissiper cette équivoque.

Trois âges de modernité musicale en Europe

Selon cette conception, des modernités concurrentes auraient coexisté pendant la seconde moitié du XXe siècle ; c'est donc bien le phénomène de modernité comme tel qui n'est pas apprécié de la même manière par les parties en cause, ce concept doit par conséquent être réexaminé. Je m'y appliquerai en distinguant, d'une part, le fait historique tendanciel, lequel est toujours avènement d'un état nouveau de la mentalité affrontant un état en cours parvenu à saturation et, d'autre part, des traits ponctuels de modernité manifestés par l'action individuelle d'un créateur. Dans ce second sens, il sera souvent préférable de parler, comme le font Alain Badiou[1] et François Nicolas[2], de « singularité » pour éviter toute ambiguïté : des compositeurs comme Schoenberg et Stravinsky ont illustré la modernité, tout en inscrivant une part de leur singularité dans la tradition. En outre, la modernité individuelle ne peut être confondue avec l'avant-garde, un concept qui n'intervient qu'exceptionnellement dans mon vocabulaire : l'avant-garde est aventureuse et précaire ; sans atteindre

le seuil de la modernité, elle vit dans le souvenir public, figée dans les traces de sa marginalité. Le mouvement dada en est un exemple caractérisé. La modernité d'un créateur transcende les époques.

Par ailleurs, le phénomène de modernité de portée historique apparaît rarement et il instaure, dans la longue durée, une tradition nouvelle. Deux de ces moments de l'histoire de la polyphonie se sont ainsi inscrits dans nos mœurs musicales : 1. l'introduction de la notation proportionnelle au XIVe siècle, innovation rythmique que nous n'avons peut-être que partiellement quittée avec l'électronique, et qui a permis l'organisation de la combinatoire contrapuntique ; 2. l'éclosion de l'art représentatif et de la monodie accompagnée à la charnière des XVIe et XVIIe siècles. En détrônant le vieux concept contrapuntique, elle a trouvé son expression dans l'opéra et les formes qui en sont issues. Les deux pratiques de Monteverdi sont exemplaires de sa propre dialectique : le contraste stylistique entre les cinq premiers livres de madrigaux et les œuvres postérieures n'est plus un fait à souligner, il n'en est pour autant pas moins vrai qu'une telle faculté d'adaptation et de participation à un fait naissant de la part d'un même compositeur demeure un trait unique de sa singularité. Cette transformation du climat musical, amenée par le style représentatif et précédée de la réelle propagande contenue dans les écrits de Vincenzo Galilei[3], devait assurer pour longtemps la suprématie de l'image : les genres les plus populaires — *Singspiel*, opéra comique, opéra-bouffe, concerto, ballet, poème symphonique — en seront la conséquence, accompagnée du risque d'une priorité du contenu sur la forme. L'équilibre entre ces pôles sera heureusement sauvegardé par l'organisation tonale de l'harmonie classique.

Cet enchantement artistique provoquera une résistance chez les iconoclastes du Nord qui produiront les combinatoires contrapuntiques les plus parfaites. J. S. Bach se révélera, grâce au progrès qu'il accomplit dans la constitution de la tonalité, un conciliateur d'une souplesse dont l'histoire a pleinement ratifié l'efficacité. Le classicisme viennois maintiendra ce bel équilibre, substituant toutefois sa riche conception de la forme à l'écriture traditionnelle. Était-ce l'amorce d'un déclin pour la musique, déclin éprouvé déjà par Hegel sur le plan de l'esthétique générale, un déclin que le romantisme ne fera que confirmer par une intensification de la fonction iconique sans guère toucher aux normes formelles (Wagner, et dans une moindre mesure Liszt, exceptés).

Le temps était mûr pour l'avènement d'un troisième âge de la modernité de la musique occidentale. La transition wagnérienne avait restitué l'image à une fonction rituelle et sérieusement creusé l'écart avec les formes classiques. L'histoire de ce nouvel état de modernité pourrait n'être pas achevée aujourd'hui, elle se caractérise par une série d'hypothèses prises sur le langage. Dans un premier temps, les valeurs symboliques resteront le complément heureux d'une harmonie en expansion (Debussy, Stravinsky, Bartók, Berg, Schoenberg). Mais, comme surpris par ses propres découvertes harmoniques, allant jusqu'à douter de leur évidence atonale, Schoenberg s'engagea — et délibérément engagea l'histoire — dans une voie inspirée par le néopositivisme. Le conflit dialectique du concept contre l'image n'en était pourtant encore qu'à l'état de balbu-

tiement : les « miniatures lyriques » de Webern — ainsi disait Adorno[4] — n'apportaient-elles pas une contre-épreuve à ce conflit ?

L'étape suivante, contemporaine de la mort de Webern et de Schoenberg, devait démontrer que les œuvres marquées par l'ascendant de ces maîtres se fondaient sur des systèmes de plus en plus complexes. Au chapitre premier de l'ouvrage, j'ai avancé quelques raisons sociologiques pouvant expliquer partiellement le comportement de leurs compositeurs. Ces raisons n'expliquent néanmoins pas l'essentiel de l'orientation nouvelle, c'est-à-dire la radicalité des hypothèses expérimentales qui vont rapprocher la musique de la connaissance pure (systèmes d'algorithmes tels ou proches de ceux que commençait de concevoir l'intelligence artificielle). Il n'en fallut pas davantage pour que soit réactualisé l'*Ars nova*, la première révolution des modernes. Que ce jugement fût ressenti comme justification au nom d'un retour à... ou comme une victoire du concept sur l'image, il était hâtif : ce qui ne fut pas aperçu c'est que la musique du XIVe siècle avait trouvé son concept en elle-même, tandis que le troisième âge de la modernité le cherchait à l'extérieur en sollicitant divers secteurs de la connaissance scientifique. Un irrésistible besoin de rationalité caractérisera les démarches : le sérialisme pourra être décrit et vécu comme une épistémologie[5] ; l'électronique fera appel au développement le plus récent de la physique acoustique ; les statistiques et les probabilités entreront dans la pratique compositionnelle. Conséquence directe de cette présence dominante de l'abstraction, la musique quittait le domaine des beaux-arts. Certes, personne n'a jamais poussé le radicalisme jusqu'à proclamer un tel bouleversement, mais les observateurs attentifs rappelèrent la prévision de Hegel pour qui l'histoire de l'art devait s'achever dans un savoir intellectuel qu'il nomme « l'esprit du beau se saisissant lui-même, mais que seule achèvera l'histoire du monde au cours des millénaires[6] ». Les débats artistiques n'abordaient jamais le beau ni l'expressivité : ces notions, sans être évacuées, n'étaient pas à l'ordre du jour. Le beau et l'expressif ne pouvaient être un « en plus », ils étaient censés être incarnés dans la texture de l'œuvre. Un tel projet de sortie du champ des beaux-arts, associant en une complémentarité dialectique une théorie axiologique des valeurs et une théorie de tendance axiomatique rigoureuse, était-il en soi utopique ? Quand il fut offert, bien que sans s'avouer au grand jour, il ne put recueillir qu'un support social limité ; aujourd'hui, il paraît encore pour le moins prématuré : l'opinion publique n'y est pas préparée, ni la majorité des artistes eux-mêmes. En soi, cependant, un tel projet n'a rien de choquant, il peut se comprendre et se légitimer dans la dialectique de l'histoire.

Le style représentatif italien, en triomphant de l'art artisanal religieux du Moyen Âge et de la grande transition de la Renaissance, avait de fait ouvert le domaine des beaux-arts, mais il faudra attendre plus d'un siècle pour trouver une sorte de ratification de ce nouvel état de la modernité dans le champ philosophique. Le beau artistique est exalté à la condition de reproduire le beau naturel[7]. Subordonné à la même condition, il unifie les arts dans un système poétique proche d'Aristote[8]. Plus indirectement et fortement teinté d'anglicanisme, c'est cependant avec l'Écossais Francis Hutcheson[9] qu'il reçoit

sa fonction la plus élaborée donnant lieu à un premier traité de psychologie de la perception. C'est à ce système des beaux-arts, que n'avaient pas violé les compositeurs de la première moitié du siècle dernier, que s'en prirent, involontairement peut-être, les représentants de la généralisation sérielle. Leur démarche aurait pu aboutir à la création d'un art axiologico-axiomatique que je serais tenté de dénommer «art laïque» en référence à notre modernité et par opposition à la fois à la modernité sacrée médiévale et à la modernité iconique.

C'est bien des valeurs axiologiques de cet art éventuellement laïque, de son développement et de ses répercussions, où dominent les données rationnelles, que j'ai intentionnellement témoigné dans mon livre, mais sans que le propos prenne un caractère militant. La citation de l'historien Pierre Nora placée en exergue du livre pourrait en être la préface : elle annonce une histoire incertaine, mais qui ne peut être oubliée parce qu'elle a eu lieu[10]. Quelques très grands talents l'ont illustrée et aussi de nombreux talents auxiliaires repris dans les *incipit*, mais eux-mêmes ont souvent renoncé à poursuivre dans la voie inédite qu'ils avaient choisie et défendue avec militantisme, cédant à l'envahissement d'une nostalgie venant contrarier l'effort de la recherche, à la pression de l'environnement immédiat, à celle des *lobbies* industriels et à la transformation des mentalités résultant de la contestation de 1968. Cette dissidence regarde l'avenir à travers le prisme de l'histoire qui devient son enjeu et son refuge, soit qu'elle la respecte ou, comme dans le cas du mouvement postmoderne, la fragmente et la déconstruit. Certes, quelques compositeurs volontaires résistent, ils sont les seuls représentants de la modernité musicale, d'une réussite esthétique et d'une histoire que le contexte social fragilise.

En localisant mon entreprise dans la trajectoire allant de Darmstadt à l'Ircam, il est clair que je souhaitais davantage circonscrire une tendance historique de recherche et de pédagogie plutôt que de me livrer à un travail de reconstitution historique de ces institutions. Cela m'a permis de clairement distinguer les accomplissements et les dérives, ce qui relève de la modernité, ce qui l'affleure et ce qui s'en écarte. J'ai dû cependant remarquer que le projet n'a pas nécessairement été interprété en ce sens. Il a été dit qu'il existe une autre modernité et des noms de très bons compositeurs m'ont été cités, mais leur art relève de la tradition moderne de la première moitié du siècle. Je croyais que, partant de l'après-guerre, il serait évident qu'une exigence complémentaire s'imposait dans le cadre fixé, celui de nouvelles hypothèses de formalisation du vocabulaire. Sans déroger à cette perspective nécessaire, mon étude s'est efforcée de parcourir les événements successifs comme on suit le tracé d'un fleuve où accostent quelques embarcations étrangères qui en ont fréquenté un temps le cours, c'est-à-dire sans dogmatisme ni déviance éclectique.

Regard sur la musicologie critique

Comment concilier les valeurs de l'art musical moderne avec une musicologie critique *a priori* non militante? La musicologie critique est une tribune collective de réflexion et de discussion, elle a son point d'ancrage dans la rencontre de l'auteur du propos avec le compositeur, l'œuvre et la démarche conceptuelle qui en est le principe. À ce stade, l'auteur du propos ne peut que

faire état de partialité, il est le premier critique. Au-delà, son rôle consiste à susciter un débat compétent, non de type contradictoire comme le font les médias, mais complémentaire, avec un souci constant d'approcher la vérité. Une telle conduite est la seule possible en sciences humaines. L'absence éventuelle de militantisme ne peut impliquer l'absence de reconnaissance des valeurs : quand la description critique est correctement menée, le niveau même de la discussion situe le sujet ou l'objet traité à la hauteur de son importance historique au moment de la discussion. Le modèle de cette position critique n'est-il pas celui d'une bonne thèse universitaire? Peut-être. Mais le résultat ne peut être limité à un élégant reportage de type académique. La musicologie critique doit veiller à rester vivante et utile, tout en se gardant des pressions qui tendent à la subordonner et à borner son action au service d'intérêts particuliers.

Un point d'ombre

Que l'on ne m'accuse pas de présomption! Suggérer une éthique, proposer un modèle, n'équivaut pas à réaliser ce qui fut néanmoins visé. Au surplus, j'ai été contraint de laisser dans l'ombre des points délicats. Ma méthode de travail peut être ici partiellement responsable : je me suis imposé de n'interroger personne, m'obligeant à ne travailler que sur des documents publiés. Si j'avais procédé autrement, le débat aurait atteint le niveau d'une controverse polémique, de type politique, dont je n'avais que faire. Ainsi ai-je admis de reconnaître la source officielle de la série généralisée dans le *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen tout en m'étonnant d'une spontanéité d'invention que l'œuvre antérieure ne permettait pas de prévoir. Interrogé par Claude Samuel[11] sur la rencontre de collègues lors de son séjour à Tangelwood, en 1948, Messiaen cite deux noms de compositeurs, Lukas Foss et Irving Fine. Or, c'est en 1947-48 que Milton Babbitt publia ses premières partitions de style ponctuel dont j'ai largement rendu compte, mais, sans doute trop confiant dans le hasard objectif, sans imaginer que Messiaen ait pu être informé directement ou indirectement, au cours de son voyage, de l'activité de ce collègue. Alerté par une question, alors que mon livre allait paraître, invité à parler de Babbitt à l'Ircam, en février 2003, je repris le dossier et, relisant l'analyse de la *Pièce pour quatre instruments* de Babbitt (1948) par Andrew Mead[12], un parallèle avec les modes de Messiaen me parut possible. Un indice complémentaire éveilla mon attention quand la curiosité me vint de comparer le mode de Messiaen au type de série de Schoenberg dont Babbitt n'a cessé de proposer le modèle tout au long de sa carrière, et dont la caractéristique est la division en deux hexacordes qui se combinent par renversement. Je transcris le mode sous cette forme en classes de hauteurs 0...11 où *la* = 0 :

Hexacorde 1 forme première	5	6	9	10	11	0
Hexacorde 2 forme renversée	8	7	4	3	2	1

Cette interprétation éventuelle de Babbitt, dépourvue de toute référence, permit à Messiaen de proposer aux étudiants de Darmstadt un jeu expérimental qui ne

pouvait que les séduire et qui ne fut peut-être pour lui qu'un trait d'humour, son œuvre propre n'étant que peu concernée.

Quoi qu'il en soit, il reste difficile de comprendre pourquoi Babbitt n'a jamais été invité à Darmstadt, même après la parution de sa première synthèse théorique[13], alors que Cage, son homologue, y était accueilli en ami. Il en alla d'ailleurs ainsi partout en Europe : Babbitt n'y trouva pas audience. Peut-être lui manqua-t-il un interprète ensorceleur comme David Tudor, ou un savoir encyclopédique ultra-compétitif sur la culture des champignons!

L'histoire eût-elle été différente si Babbitt avait pu, comme Cage, exposer ses théories et faire entendre ses œuvres à Darmstadt, et être l'objet de quelque accueil en Europe? Je ne puis que laisser la question en débat, comme au reste l'ensemble de la problématique ici rapportée. Pour moi, Cage est un aimable falsificateur; Babbitt, un spéculateur mal aimé. Boulez, tout en les opposant, les place sur un pied d'égalité : Babbitt, c'est l'excès d'ordre, Cage, l'excès de désordre[14]. Au total, beaucoup de stérilité!

Conclusion

Comment ne pas ruser avec l'histoire? Ou mieux, comment lui être fidèle? La question s'est posée à mon attention avec insistance pendant toute la durée de mon entreprise. Il n'y a nul doute que ma vigilance a néanmoins été parfois trompée. Ayant trouvé quelques cailloux dans mon jardin, j'ai ramassé les uns avec sympathie, et rejeté les autres avec agacement. Les premiers ont légitimement porté sur ma démarche : pourquoi avoir centré la réflexion sur les concepts plutôt que sur les œuvres? pourquoi ne pas avoir mieux mis en évidence le cadre institutionnel en inversant le titre et le sous-titre de l'ouvrage? Commencer par répondre à cette dernière question est le plus simple : mon titre original était bien *De Darmstadt à l'Ircam, cinquante ans de modernité musicale*; l'inversion m'a été recommandée par Pierre Mardaga : je me suis rangé à son avis expérimenté. Quant à la priorité du concept, elle est un fait historique pour la musique du XXe siècle, un fil conducteur qui s'impose à la narration et à la réflexion. Il y a un instant, j'écrivais que notre modernité se caractérise par une suite d'hypothèses prises sur le langage : comment partir de l'œuvre si l'hypothèse qui en est le fondement n'a pas été préalablement exposée et discutée? Comme l'ont fait avant moi Schoenberg et Boulez, j'ai beaucoup insisté sur la détermination du style par l'idée; c'est une tendance néoplatonicienne que le XIXe siècle avait pu oublier parce qu'il opérait sur une base de fonctions normatives. Néanmoins, je suis prêt à admettre que, moyennant un échantillonnage de modèles judicieusement sélectionnés, un appui prioritaire sur l'œuvre reste possible. Mais l'entreprise ne peut être l'œuvre d'un seul homme et elle ne pourra en aucun cas perdre de vue le concept. Elle devra, en outre, se garder du piège le plus courant de l'analyse, l'aspect répétitif qui rend vain l'effort et la lecture, devenue bientôt lassante et fastidieuse. Gardons à l'esprit la sage recommandation de Gaston Bachelard : la nécessité de multiplier les observatoires de synthèse.

Enfin, il faut en venir au narcissisme, celui-là même que me reprochent les compositeurs absents. Je ne suis pas un homme de clan. Ma position a été clairement

affichée dès l'*Avertissement* : j'ai écrit un livre d'histoire, non un dictionnaire. L'Histoire, je l'ai lue dans ses tendances et non ponctuellement. Quatre raisons ont principalement motivé mon abstention de nommer certaines personnalités jouissant d'une réputation qu'il ne m'appartient pas de discuter : (1) l'appartenance avérée au néo-classicisme, au néo-tonalisme et à la postmodernité — tel n'était pas mon sujet ; (2) un épigonisme trop flagrant, où l'œuvre est le miroir du modèle ; (3) une instabilité stylistique défiant toute tentative de saisir une orientation ; (4) une apparition trop récente du compositeur. L'histoire a besoin de recul, j'ai cité peu d'œuvres datant des dix dernières années du siècle. Quand je ne pouvais saisir les principes créateurs du compositeur ou d'une œuvre, j'ai préféré abandonner cette tâche à des successeurs qui auront le bonheur de les faire entrer dans le siècle nouveau.

NOTES

1. Badiou, 1997.
2. Nicolas, 1997.
3. Galilei, 1581 ; traduction anglaise, 1950, p. 302 ; traduction française, 1991, p. 116-117.
4. Adorno, 1997 ; traduction française, 2004, p. 90.
5. Deliège, 1986, p. 315-325.
6. Hegel, 1995, p. 124.
7. Du Bos, 1993.
8. Batteux, 1989.
9. Hutcheson, 1969.
10. Cette citation est reprise en entier à la fin de l'article de Béatrice Ramaut-Chevassus publié dans ces pages (p. 71). (Note de la rédaction)
11. Samuel, 1999, p. 272.
12. Mead, 1994, p. 55-75.
13. Babbitt, 1955, p. 53-61.
14. Di Pietro, 2001, p. 98.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Th. W. et A. BERG (1997), *Briefwechsel 1925-1935*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp. Traduction française (2004) : *Correspondance 1925-1935*, Paris, Gallimard.

BABBITT, M. (1955), « Some Aspects of Twelve-tone Composition », *The Score*, n° 12, p. 53-61.

BADIOU, A. (1997), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF.

BATTEUX, Ch. (1989), *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), cité d'après J.-R. Mantion (dir.), Paris, Amateurs de livres.

DELIÈGE, C. (1986), « Théorie sérielle et épistémologie », dans *Invention musicale et idéologies*, Paris, Bourgois, p. 315-325.

DELIÈGE, C. (2003), *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam*, Liège, Mardaga.

DI PIETRO, R. (2001), *Dialogues with Boulez*, Lanham (MD)/Londres, Scarecrow Press.

DU BOS, J.-B. (1993), *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, Énsba.

GALILEI, V. (1581), « Dialogo della Musica antica e della moderna ». Traduction anglaise (1989), dans R. Katz et C. Dahlhaus (dir.), *Contemplating Music : Source Readings in the Aesthetics of Music*, New York, Pendragon Press, vol. II, p. 54-76, d'après O. Strunk (dir.) (1950), *Source Readings in Music History*, New York, Norton. Traduction française (1991), dans C. Deliège, « Mutations et traces : Essai sur l'expressivité », *InHarmoniques*, p. 111-142.

HEGEL, G. W. F. (1995), *Cours d'esthétique I — Introduction*, traduction française de J. P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier.

HUTCHESON, F. (1969), *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 4e édition corrigée, Londres ; Farnborough, Hants, Gregg Int. Publ. (1738). Traduction française (1991), *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Paris, Vrin.

MEAD, A. (1994), *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*, Princeton (NJ), Princeton University Press.

NICOLAS, F. (1997), *La singularité Schoenberg*, Paris, L'Harmattan — Ircam (Les Cahiers de l'Ircam).

SAMUEL, C. (1999), *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud.

Suite roumaine n° 3 (4/4), 1994