

***Machina ex musico* : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons**

***Machina ex musico* : The Composer, the Concerto, its Form and Congeries of Sounds**

John Rea

Volume 23, Number 3, 2013

Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1021515ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1021515ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rea, J. (2013). *Machina ex musico* : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons. *Circuit*, 23(3), 9–27. <https://doi.org/10.7202/1021515ar>

Article abstract

With this self-reflexive text, itself shaped like a concerto, John Rea theorizes that, from the very end of the 18th century, the history of the concerto form exhibits two distinct but overlapping traditions originating in the same source, the approximately fifty concertos by Mozart. Rea retraces the route of these two compositional streams portrayed as the French model and the German model. Both streams descend separately over time by way of pools and cascades only to be joined together again in the latter 20th century. Rea also suggests that, in different ways, the two models simulate the dramaturgical technique of staging a re-enactment of the human will in action. During the latter 19th century, however, each stream comes to be troubled by an undercurrent, the re-enactment of the evolution of the machine. Audible for the first time within mechanistic virtuoso performances also typical of the concerto, this re-enactment becomes much more tangible and sonorous later on due to the very use of machines.

Machina ex musico : le compositeur, le concerto, sa forme et son amas de sons

John Rea

L'AUDITEUR AVERTI (*à part, puis en lecture silencieuse*)

*Pour qu'il ait des poètes distingués,
il doit aussi y avoir des auditeurs distingués¹.*

Notice de programme. L'œuvre que vous découvrirez tout à l'heure, *Machina ex musico*, raconte un pan d'histoire tout en donnant un aperçu d'une théorie sur l'attraction/la répulsion – comme la course d'un piston au fil des ans – qui est exhibée dans les « concertos », avec ou sans cette appellation : géométries durables, contes d'amour, chroniques de transgression volontaire, tant affective que sonore. La pratique de l'autoréflexion transparaît dans mon œuvre. N.B. : pour l'auditeur peu expérimenté qui ne préfère pas entendre l'œuvre, trois tableaux récapitulatifs, insérés à la suite de ma partition, peuvent la substituer.

(Vifs applaudissements.)

LE SOLISTE

Ne trouvez-vous pas très révélateur...

L'ORCHESTRE

Comment? Que dites-vous?

LE SOLISTE

... à la lumière de ces données modernes...

L'ORCHESTRE

En ce qui concerne la pièce que nous venons tout juste de jouer?

1. « *To have great poets, there must be great audiences, too.* » Whitman, [1881]2004, p. 10.

LE SOLISTE

... que Wagner, Verdi, Mahler et Debussy n'aient jamais composé un concerto ?

L'ORCHESTRE

Pas vraiment. Nous avons eu bien du souci parfois avec leurs autres réalisations.

LE SOLISTE

Pour les trois premiers compositeurs, le tableau sonore concertant n'aurait pas été assez riche pour couvrir entièrement la projection cinématographique voulue, du format « grand écran ». Quant au dernier, l'ubiquité des lignes définies et les contours sonores spécifiques à la forme discursive, intégrée au sein du concerto, auraient certainement suscité chez lui, *Musicien français*, les déambulations saccadées d'un kinéographe (folioscope) ou, du moins, d'un phénakistiscope.

L'AUDITEUR AVERTI (*vite enquiquiné*)

Hum !

LE MUSICOLOGUE (*en fouillant dans son glossaire*)

Hum ! f-é-n-n-e-c-...

L'ORCHESTRE

(*pause*) Oui. Peut-être, quand on y pense... (Sac à dés?) Mais... données modernes ?

LE SOLISTE

La musique est tout ouïe. Elle est plus méchante et plus mystérieuse... supra-alleman...

L'ORCHESTRE (*en interrompant*)

C'est vrai que nous éprouvâmes fort peu d'allégresse lors de notre périple à travers le grand écran, cette volumineuse fresque sonore pour piano, chœur d'hommes et orchestre que Ferruccio Busoni dénommait de façon erronée un « concerto ». Heureusement que nous ne l'avons jouée qu'une seule fois. À quoi songait-il exactement ?

LE SOLISTE

À plusieurs choses en fait.

LE MUSICOLOGUE (*en précisant*)

« *It opens with a pastiche of Brahms, then moves on to Beethoven-like strutting themes,*

*Lisztian arpeggios, brooding spells of Wagnerian orchestration, delicate Chopinesque interludes, depressive Schumannesque detours, and madcap Rossinian crescendos*². »

2. Ross, 2012, p. 76. Il ajoute : « *This is no heroic struggle against the orchestral mass; instead, the pianist is... one desperately busy worker [nous soulignons] among many.* »

L'ORCHESTRE

Busoni?

LE SOLISTE

Ah, l'ouïe. Ferruccio: « petit homme de fer ». Prénom bien choisi par des parents sensés et, j'ose croire, audiblement (*sic*) sensibles à l'âge de marteaux lourds et de pistons forgés. Il accouchait de son désuet op. 39 en 1904. (Pièces de carrosserie incongrues!) Un bel avenir le hantait.

L'ORCHESTRE

Or vous discourez à propos de notre piano, à l'arrière, ou de nos instruments de cuivre?

LE SOLISTE

(*pause*) Même si un Allemand, à cause de son *horror vacui*, inventa le premier *Kolben*, ce fut un Français qui lui attribua son sens figuré. *Avoir du piston. Faire piston. Par pistonage! Pistou!*

LE MUSICOLOGUE (*en contextualisant*)

« Debussy savait, selon le vœu qu'il adressait à ses interprètes, faire oublier que le piano a des marteaux, et il obtenait notamment des effets très personnels de timbre³. »

3. Vallas, 1932, p. 153.

L'ORCHESTRE

(*pause*) Ouf. Eh bien, tant mieux!

LE SOLISTE

Debussy, rappelons-nous, discernait dans le jeune Schoenberg un type « dangereux ». En effet, il distinguait un pouvoir animal chez le compositeur autrichien. Herr Beaumont lui faisait peur, lui faisait penser à la façon d'éviter une nuit sur le mont Chauve.

LE MUSICOLOGUE (*pointu*)

Cette constatation est délibérément imprécise. Debussy avait écrit à Godet en 1914 que Stravinsky penchait dangereusement dans la direction de Schoenberg⁴.

4. Voir Lockspeiser, 1965, p. 185.

L'ORCHESTRE (*en attendant*)

...

LE SOLISTE

Mal de dos modéré, résolu à mi-chemin fatal. Ces saules-là. Si!... d'eau...

L'ORCHESTRE

Que dites-vous ?

LE SOLISTE

Du mal et du bien. Uniquement. Et c'est par souci de rigueur que je les ai solmisés.

LE SOLISTE

Outré ? Mi- et phaso-dominant.
Lassitude.

L'ORCHESTRE

Outré ! Mi- et phaso-tonique.
Lassitude.

L'ORCHESTRE

Par-delà le bien et le mal. En outre. Et par souci de rigueur, nous les avons solfiés.

L'AUDITEUR AVERTI (*à part*)

Ah ! Comme j'aime les ritournelles !

LE SOLISTE

Peu après, en 1908, le concerto pour violon *all'antica* d'Ottorino Respighi se retrouva à la tête d'un curieux attelage, le néoclassicisme. Un bel avenir avec une vie antérieure l'attendait – Vivaldi revivifié par un second souffle à l'aide d'un ventilateur de réanimation. Simultanément, le dangereux étalon fougueux ressent l'air venu d'autres planètes. Dans l'écurie perchée sur sa montagne magique, entouré de son équipe de recherche, il entama l'émancipation des dissonances les plus retentissantes. Et ses chevaux s'enfuirent sans jamais y revenir. Quelle cavalcade délirante !

L'ORCHESTRE

Dites donc ! Cavalcade ? Ne divaguez-vous pas à haute voix ?

LE SOLISTE

Date charnière également dans l'histoire de la musique, nous dit-on.

L'ORCHESTRE

Une date bifocale ?

LE SOLISTE

Date « biauditive », si vous me permettez ce néologisme.

L'ORCHESTRE

Bien, nous sommes tout ouïe.

LE SOLISTE

Merci. Toutefois mes commentaires nécessitent des précisions, car dans les œuvres concertantes à cette époque, deux tendances poétiques découlaient

déjà de deux grands courants situés en amont. Celle illustrée par Respighi venant du courant propre au concerto « flâneur », et l'autre exemplifiée par Busoni venant du concerto « neurasthénique ». Bref, l'un était issu d'une tradition française, et l'autre d'une tradition germanique. Il s'avère que les deux courants, déphasés l'un par rapport à l'autre, atteignent leurs cascades et piscines de chefs-d'œuvre à tour de rôle.

LE SOLISTE

(pause)

Permettez-moi une explication.

S'il vous plaît, me permettez-vous une explication ? Plus que vous ne pouvez l'imaginer, je sais reconnaître mes difficultés. Ma nouvelle terminologie ne jouit pas encore d'un appui...

disciplinaire...

Le concerto est un amas de...

L'ORCHESTRE

Comment osez-vous ? Vous nous avez tellement outrés. Honteux révisionniste ! Pourquoi toutes ces nouvelles catégories, dont personne n'a entendu parler ? Et surtout pas par de savants de la nouvelle musicologie. Ces catégories ne nous ressemblent pas...

Se discipliner !

Ciel ! Ramassis de non-sens !

L'AUDITEUR AVERTI *(à part)*

L'orchestre a tort : elles vous ressembleront.

L'ORCHESTRE

Mener les chevaux si loin au trot – si preste au galop bien sûr, c'est les outrer !

LE SOLISTE

Mais vous répétez si peu, notamment les choses qui véritablement le requièrent. Produire vos effets et puis laisser tomber vos phrases comme avec un compte-notes, cela vous ressemble ? Revenons au point de départ. Laissez-moi fredonner ma comptine. Remontons le cours du fleuve où le concerto moyen, qui est méconnu aujourd'hui, prend forme et...

L'ORCHESTRE

Prend tournure ?

LE SOLISTE

... prend forme et sens, avec son amas de sons.

L'ORCHESTRE

... *Amazo...*

LE SOLISTE

Bon. Et ne vous mettez pas martel en tête !

L'ORCHESTRE

Ah non, d'accord.

LE SOLISTE

Le périple recouvrirait... uniquement un écran d'ordinateur.

L'ORCHESTRE

Le périlleux coup est vrai... unique. Menton et cran d'ordre. Date. Heure.

L'AUDITEUR AVERTI (*à l'auditrice voisine*)

Formidable! Quelle souplesse dans le jeu
d'assonance de ce premier mouvement!

LE MUSICOLOGUE (*pointu, après réflexion*)

*« In art the average is always false,
and the individual organization of the
greatest classical works is the only sound
basis for generalizations, historic or aesthetic⁵. »*

§ § §

LE SOLISTE

Prenez vos aises derrière les lutrins, *andante*, et faites résonner vos instruments.

L'ORCHESTRE

Volontiers.

LE SOLISTE

Faites sonner vos accords comme les premiers et les derniers accords d'une fête inconnue, attendu que, devant vous, l'immense panorama exigera un regard soutenu. Lisez-le.

L'ORCHESTRE

D'accord. Bien entendu.

LE SOLISTE

N'oubliez pas... que la « calliphonie » des cascades et des piscines naturelles de la contrée viennoise dépasse tout entendement. Tendez l'oreille aux ruissellements doux. Tout est volonté délibérée. Tout est très révélateur. Écoutez-les.

L'ORCHESTRE

Oui, d'accord... que la Californie des...

LE SOLISTE (*avec un regard noir*)

... de ses concertos, Mozart tout enjoué relata sa sublime synthèse biauditive :

5. Tovey, 1910, p. 826.

Pour obtenir le succès, il faut écrire des choses si compréhensibles qu'un cocher de *fiacre* [N. B. : mot en français] pourrait les chanter ensuite, ou bien, si incompréhensibles qu'elles plaisent tout justement parce qu'aucune créature raisonnable ne peut les comprendre... [Les concertos] tiennent juste le milieu entre le trop difficile et le trop facile... Çà et là... les « connaisseurs seuls » peuvent y trouver aussi satisfaction... de telle manière que les non-connaisseurs en puissent être contents sans savoir pourquoi.

LE MUSICOLOGUE

Ces phrases réarrangées proviennent de la lettre écrite à son père, le 28 décembre 1782. Il parlait des concertos n^{os} 11, 12 et 13, pour piano⁶.

6. Schiedermair, 1914, p. 201-204.

LE SOLISTE

Voilà le fin tacticien qui cultive un « entendement lectoral » destiné à de multiples usages.

L'ORCHESTRE

Une taille unique convenable à celui qui mène le cheval, ainsi qu'à celui qui le possède.

LE SOLISTE

Lecture perspicace et bien résonnée ! Entre le cocher et le connaisseur ! Quelle machination ! Véritable torrent de musique, cet espiègle savant, pour ne pas dire maître en matière de marketing moderne. Quelle piscine naturelle à contempler et à entendre ! Le tout foisonnant de...

LE SOLISTE

27 concertos pour piano et... 18 concertos pour instruments à vent et...
5 concertos pour violon. 5 concertos pour violon.

L'ORCHESTRE

LE SOLISTE

Ensuite, étant aux prises avec la montée lente et inexorable du bassin des plaines inondables, l'Europe musicale réagit à Mozart d'une façon bicéphale.

L'ORCHESTRE

Vous faites allusion au Danube ?

LE SOLISTE

Ne raisonnez pas comme un tambour. Au Rhin. À l'est de ce fleuve, le réseau fluvial favorisa le développement d'une condition morbide que nous nommerons « maladie honorable » à propos de laquelle je chanterai sous peu. À l'ouest, après la révolution bourgeoise, Mozart jouit d'un statut d'exquis créateur cosmopolite, tant et si bien que le cocher de fiacre se prit fatalement pour le connaisseur.

L'ORCHESTRE

Zut!... Un peu comme de nos jours... Ne trouvez-vous pas?

LE SOLISTE

Un peu?

L'AUDITEUR AVERTI (*pensif et soucieux*)

... Ceci n'est pas un périple...

LE SOLISTE

Dès lors, le concerto moyen commence son ascension.

L'ORCHESTRE

Comment était-il censé agir dans ces flots?

LE MUSICOLOGUE (*contrarié*)

« [...] *the orthodox definition of a concerto is that it is "an instrumental composition designed to show the skill of an executant, and one which is almost invariably accompanied by orchestra."* This idea is in flat violation of the whole history and aesthetics of the form, which can never be understood by means of a study of averages⁷. »

7. Tovey, 1910, p. 826.

LE SOLISTE

À l'ouest, en visant les effets de flottaison plutôt qu'en explorant les profondeurs. Et, comme il fut convenu, en dépeignant les mélodies douces et sentimentales, même lorsque l'exhibition technique était ingénieusement scintillante. L'élégance et la grâce d'un boulevardier peu pressé rendaient distincte l'allure du violon concertant. Et une nouvelle manière de faire, comme un *Style galant* mis à jour, fleurissait. Le héraut de cette mouvance se nomme Bériot.

L'ORCHESTRE

... Héros?... Berio?

L'AUDITEUR AVERTI (*somnolent et inattentif*)

... *Harold?*... Berlioz?

LE MUSICOLOGUE (*à part, impatient*)

Imbéciles savants!

L'ORCHESTRE

Pardonnez-nous le lapsus. (Sommes-nous en train de perdre l'ouïe?) Et à l'est? Comment était censé agir le concerto moyen là où beaucoup plus tôt les flots gagnaient déjà du terrain?

LE SOLISTE

En se laissant choir afin de percer les profondeurs plutôt que de sillonner la surface. En affirmant des mélodies moins délectables, mais plus réalistes et sérieuses, même lorsque la virtuosité était ingénieusement impérieuse. Les mesures volontaristes d'un habitant de la forêt rendaient très distincte l'allure du violon concertant. Et un nouveau mode de gestion du son, comme un *Sturm und Drang* réactualisé, surgissait. Le héraut de cette mouvance se nomme Spohr.

L'ORCHESTRE

... un *Esturgeon trinqu*a? (*pause*) Spores?

L'AUDITEUR AVERTI (*assoupi*)

Zzz zzzz... Youpi... j'aime le spo...!

LE MUSICOLOGUE (*consterné*)

Chut! Ludwig Spohr composa 15 concertos
tandis que Bériot en composa 10.

L'ORCHESTRE

Boum! Ouille! L'air guindé. Nos habits sont neufs... et ils nous gênent aux entournures.

LE SOLISTE

L'air de rien. Cependant ce dernier porterait le monde sur ses épaules et, en un tournemain, il se transfigure en concerto « héroïque », incorporé dans de nouvelles armées de généraux⁸ sans...

L'ORCHESTRE

... sans coup férir. Ah, nos ancêtres intrépides! Devant leurs auditoires médusés.

LE SOLISTE

Peu après, l'autre concerto moyen musardait...

L'ORCHESTRE

... car ce concerto « flâneur » déambule machinalement en scène.

LE SOLISTE

Bouleversant! Alors que l'« héroïque » sondait les tréfonds...

L'ORCHESTRE

... le « flâneur » sondait les gués.

8. L'expression que l'historien Charles Burney utilise en 1772 pour décrire l'orchestre de Mannheim. Burney, 1773, p. 93.

LE SOLISTE

Et le concerto comme remède et résolution héroïque fait resurgir une musique emplie de passion ardente qui finalement évoluera, lente et langoureuse, en cortège funèbre.

L'ORCHESTRE

Tandis que le botaniste de l'asphalte, naguère revêtu de ses habits nettoyés et de ses souliers ressemelés, s'enchantait de son oreille distraite. Car ce gastronome de l'oreille est à l'écoute réduite, et...

LE SOLISTE

Qui trop embrasse mal éteint... ou...

L'ORCHESTRE

Qui trop embrasse bien étreint.

L'AUDITEUR AVERTI (*en sursaut*)

Ça alors!

§ § §

LE SOLISTE

« [...] *che sempre a guisa di fanciullo scherza* » (qui, comme un enfant, ne cesse de jouer). Sur ces paroles de Dante⁹, je vois que vous déchiffrez bien ce concerto « flâneur » qui affiche une liberté d'allure, un amour du plaisir et une exagération d'expression qui dépassent son assise narcissique...

L'ORCHESTRE

Cela est d'une sublimité à nous couper le souffle! Et que dire de la « maladie honorable »?

LE SOLISTE

Conséquence d'une machine de guerre et d'armées bruyantes, inexorablement épuisées.

L'ORCHESTRE

... d'un surmenage excessivement sonorisé?

LE SOLISTE

Une névrose traumatique due à la consommation abusive de valse et d'opérettes. Cependant, le concerto « neurasthénique » creusa loin. Car les marches forcées harmoniques prélevèrent leur tribut des jeunes créateurs, verts scénaristes, qui arrivèrent du fond de la profondeur germanique! Bien plus tard, le diagnostic fut « *fatalen Lage* » (situation fatale).

9. Dante, 1985, p. 426. *Purgatorio*, début du *Canto XV*. Notre traduction.

L'ORCHESTRE

... du héros déchu?

LE SOLISTE

Ne leur en parlons pas, taisez-vous! (LvB fut « la force la plus héroïque de l'art moderne¹⁰ ».)

10. Rolland, 1903, p. 76.

L'ORCHESTRE

Donc le concerto moyen affiche plus qu'un dialogue entre soliste et orchestre, dévoile plus qu'une conversation entre masse concertante et auditoire, prend plus que sa volonté de tremplin...

LE SOLISTE

Chut!

L'ORCHESTRE (*silence absolu*)

LE SOLISTE

C'est le portrait d'une forme en deux solitudes auditives...

L'ORCHESTRE

... l'une vouée à l'asservissement...

LE SOLISTE

... et l'autre à la démobilisation de l'esprit et à la liberté en cavale, tant espérée.

LE SOLISTE

Le concerto classique...
du cocher de fiacre, et
du jeune dandy flâneur, et
de l'antiquisant néoclassique, et
(*chuchoté*) de jeux d'ombres.

L'ORCHESTRE

Le concerto classique...
du connaisseur, et
du jeune soldat héroïque, et
du héros neurasthénique, et
du héros déchu, puis

L'AUDITEUR AVERTI (*en chuchotant, pris par surprise*)

... concerto de jeux d'ombres!?... Wow.

LE MUSICOLOGUE (*pointu et à part*)

Dès 1869, oui, la neurasthénie est bien identifiée¹¹.

11. Beard, 1869, p. 217-220.

D'autres renvois sont faits à ADORNO, Théodore et aux livres sérieux de KERMAN, Joseph (1999), *Concerto Conversations*, et de WATKINS, Holly (2011), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*.

12. Pas moins de quinze cadences existent pour le *Concerto pour piano n° 3* de Beethoven.

13. Le concept du désenchantement (*Entzauberung*) vient de Max Weber. L'œuvre de Murail a été créée le 4 mai 2012 à Munich. Pierre-Laurent Aimard était le soliste et George Benjamin dirigeait le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

14. « *Plus d'expression du sentiment, que de peinture* », en exergue à la *Symphonie n° 6* de Beethoven.

15. Cathébras, 1991, p. 80. Voir aussi, Di Mascio, 1986, p. 625-638.

LE SOLISTE (à la phrase cadencée d'un soliste)

L'écoute répétée révèle peu à peu... que le petit écran sert à englober mieux les comportements qu'on reconnaît dans la forme du concerto moyen – tel qu'entendu par le cocher, grâce surtout au nombre très limité d'émissions rediffusées dans nos salles de concert et tablettes d'audition. Le petit écran privilégie l'intimité en plan serré (rapproché aux sujets musicaux), une durée d'émission raisonnable, les apparitions fugaces de stars lorsque quelqu'un d'autre que l'auteur réalise la *cadenza*¹², et une distribution des rôles assez restreinte. C'est une forme qui s'adresse, non pas à la collectivité, mais à l'individu comme témoin auriculaire.

L'autre courant existe – bien que réservé au grand écran – et est voué au connaisseur : quatre concertos symphoniques pour piano d'Henry Litolff, le *Concerto pour piano n° 2* de Brahms, ou le *Concerto symphonique pour piano et orchestre* (2012) de Tristan Murail susnommé *Le Désenchantement du monde*¹³. On revient à l'aurige avec quatre concertos arborés par le Xenakistoscope.

On nomme « confluent » l'endroit où, après 200 ans, nos deux cours d'eau se rejoignent, l'un rendu glauque de la couleur de cendres mortuaires dispersées, et l'autre, virevolté et tourbillonnant, regorgeant de revenants...

En 1985, dans *Kraft* (énergie) pour six solistes, orchestre et électronique, Magnus Lindberg prodigua son envie de paradigme à l'*Einstürzende Neubauten* (nouveaux édifices qui s'effondrent), groupe bruitiste post-industriel. Pendant qu'il mâchait de la poussière et des cendres, Magnus se ressourça ainsi dans des bars berlinois à testostérone, et Helmut Lachenmann dessina en désinence son *Ausklang* (notes finales; dernier accord), pour piano et orchestre. En 1987, Michel-Georges Brégent commet son *Tradens Concertio*, pour le même effectif, un « concerto de concerti », basé sur 15 compositeurs et 33 de leurs concertos traduits en gabarit de 30 minutes et joués simultanément ! Si l'œuvre fébrile et ferrée de Busoni ressemblait à celle de Dr Frankenstein, alors celle de Brégent avoisinait un rassemblement de zombies déambulants.

L'ORCHESTRE

... *Endlich haben wir verstanden... « Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*¹⁴... »

LE SOLISTE

Dit éloquentement. Au XIX^e siècle, la phase bénigne de la dégénérescence et de l'hystérie se nomme « neurasthénie ». « La métaphore de l'homme-machine est centrale dans la neurasthénie¹⁵. » À l'époque, plusieurs pianistes

font breveter des dispositifs digitaux d'entraînement destinés à simuler les mouvements mécaniques¹⁶. Tirer un bénéfice d'une technologie nouvelle, cela nous est-il inconnu ? L'« orchestre d'orchestres » n'a-t-il pas déjà atteint dans le monde du cinéma le seuil de la crédibilité auriculaire ?

L'ORCHESTRE (en chuchotements glissants)

Orchestres virtuels, hélas...

LE SOLISTE

En abusant de son *Zigarrenmechanik*¹⁷, Schumann s'estropia. « Moins je joue en public, plus je déteste tout l'univers mécanique des morceaux de démonstration virtuoses... [ils] me sont devenus absolument répugnants¹⁸. » Robert est un connaisseur.

« *Music came to a full stop with Brahms, a dit Wittgenstein, and even in Brahms I can begin to hear the noise of machinery*¹⁹. »

Alors, *mehr Andruck der Maschine als Empfindung*²⁰... L'électricité, le précurseur d'un messie, semble rédimer le concerto au début des années 1930 quand la mécano-virtuosité accède à une hardie prise de courant. Tout comme Filippo Marinetti qui exigea à cor et à cri ses *Parole in libertà*²¹, Varèse revendique *The Liberation of Sound* associée aussi à une nouvelle machine salvatrice²². Ça et là, les arts de Theremine, Trautwein et Martenot éblouissent le cocher alors que la musique concertante afférente déçoit le connaisseur.

Plus tard, la virtuosité médusera différemment les oreilles de Luciano Berio qui, avec une légèreté de plume, fait voyager plusieurs de ses *Sequenze* sur ses chemins ombragés. Du premier trait, le concerto « jeux d'ombres » naquit en 1965²³, et plus d'un créateur à venir lui rait dans l'ombre²⁴. Pour Berio, les meilleurs solistes devaient être « capables de s'impliquer (...) dans l'unique virtuosité aujourd'hui acceptable, celle de la sensibilité et de l'intelligence²⁵. »

Nous retrouvons-nous sur le chemin de la synthèse biauditive mozartienne ?

Le fervent compositeur de concertos fades, pourquoi nage-t-il à contre-courant en remontant les cours d'eau patriarcaux ? Se nourrir de matière en décomposition sonore ? Revenir au bercail ? On sait que les eaux toniques les plus nutritives émergent toujours en aval.

Werk ist Weg (œuvre est voie), dit Paul Klee. Sa théorie de la *Gestaltung* (formation, ou la forme en acte) explique les chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). Donc, il n'y a pas d'œuvre « faite », mais uniquement d'œuvre « se faisant »²⁶. Si seulement les auteurs de concertos prenaient bien plus soin

16. Voir Michaud-Pradeilles, 1997.

17. Rauchfleisch, 2004, p. 47. C'est le nom donné par Schumann au *Chiroplaste*, inventé par Johann-Bernhard Logier en 1814.

18. « *Je weniger ich jetzt öffentlich spiele, je mehr wird mir das ganze mechanische Virtuosenenthum verhaßt.* » Schumann, 1987, p. 181. Lettre du 15 août 1841.

19. Rhees, 1981, p. 127.

20. « Plus de pression de la machine, que du sentiment. »

21. Voir Pietropaoli, 2003, p. 183. Le second *Manifeste du futurisme* (1913) avait pour titre *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà.*

22. Voir Varèse, [1936]1966, p. 11-12.

23. Voir Stoianova, 1985, p. 407. Berio choisit le nom *Chemins* au lieu de concerto. Dans les mots du compositeur, « ombre sonore » se réfère aux effets d'ombres-résonances et de nuages de sons.

24. Voir Cohen-Levinas, 2004. Depuis 30 ans, la quantité d'œuvres qui affiche le mot *ombre(s)* est très vaste. Une consultation du site <www.brahms.ircam.fr> est très révélatrice à cet égard.

25. Berio, 1998.

26. Maldiney, 1994, p. 152.

de leurs dialogues et de leurs concertations, bien plus que de leurs parcours aqueux à rebours...

Qu'une nation agisse dans un esprit de dialogue et de concertation, c'est bien optimiste. Un tel état d'âme génère-t-il plus d'œuvres concertantes intitulées, ou non, « concertos » ?

Outré ? Mi-phaso-lassitude ? Jadis... Aujourd'hui, l'Europe et le monde se ressemblent.

À cause de son sens perçant, un nouveau concerto moyen fuit les plaines deltaïques. Désormais énergisé par la venue du Messie – l'engin mécano-informatisé ubiquitaire –, il bondit comme une sauterelle électrifiée sur un promontoire magique couronné de câbles et de cordage échevelé. Là, un groupuscule de chercheurs essaye même d'émanciper le comma²⁷.

Le connaisseur est ravi, certes... Le cocher, lui, irrésolu.

Toutefois en suivant les deux traditions déjà évoquées, tout concourt à montrer non seulement la présence du dernier modèle du concerto « héroï-numérique », dit autrement de « superhéros », mais aussi le concerto « ludonumérique », dit de l'« automate ». Autour du monde, chaque modèle, comme un spécimen de cyborg²⁸ embrassé par la *musique mixte* de nos jours, est bien entretenu et cultivé dans des Unités de Réanimation, Soins et Sauvegarde. Là, plusieurs compositeurs courent comme des bêtes de course, et des lièvres mécaniques les incitent à courir plus vite, mais ils ne tournent qu'en rond, en rond, en rond, en rond, en rond, en rond...

(Silence absolu, suivi d'une ovation prolongée.)

LE MUSICOLOGUE *(pris par surprise)*

Singulière, invraisemblable !

C'est une nouvelle forme qu'il prône.

Elle se parachève avec une cadence fabuleuse,
« enchevalée » de références et riche en résonances !

L'AUDITEUR AVERTI *(dépassé par l'entendement, à l'autre voisin)*

Le peuple est censé aimer le bonheur. On dit pourtant qu'il préfère l'excitation. Car le danger, l'entreprise, l'espoir, le concerto, et l'aléatoire lui sont préférables à ses quatre repas²⁹.

(Applaudissements redoublés.)

Ahem ! Où en étais-je ?

Hum !

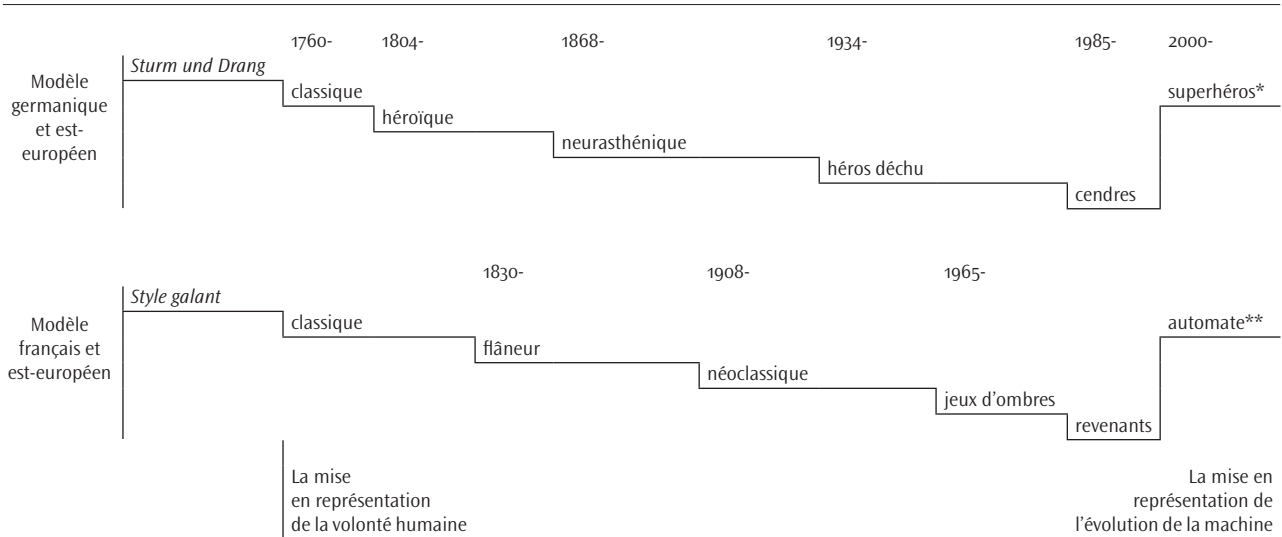
Ah, dis donc, allons prendre un verre.

27. Voir Sheridan, 2001, au sujet du travail de Michael Harrison et de la microtonalité.

28. Clynes et Kline, [1960]1995, p. 29.

29. Stevenson, [1866]2012 (en ligne). Notre traduction et paraphrase du passage suivant : « *People are supposed to love happiness; it is someone's contention that they prefer excitement. And danger, enterprise, hope, the novel, the aleatory [sic], are dearer to them than regular meals.* »

ANNEXE 1 Concerto, deux modèles.



* héroï-numérique

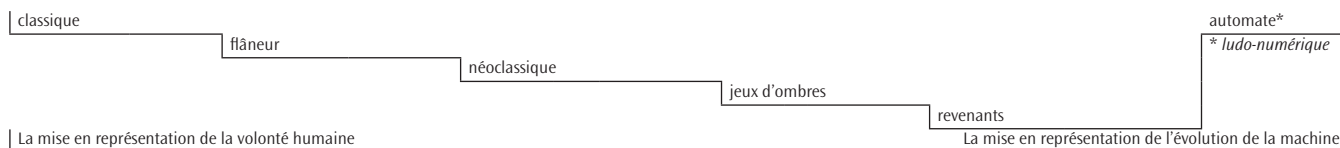
** ludo-numérique

Faits saillants concomitants sélectionnés :

1869	La neurasthénie est identifiée.	1933	Adolph Hitler accède au pouvoir.
1898	<i>La vie d'un héros</i> , de R. Strauss; Bartók fait une réduction pour piano en 1902.	1949	Défi proposé par le scientifique G. Jefferson. « <i>Not until a machine can write a sonnet or compose a concerto [...] could we agree that machine equals brain...</i> »
1900	Rachmaninov consulte le neurologue Nicolas Dahl; le <i>Concerto pour piano n° 2</i> apparaît en 1901.	1960	Le terme <i>cyborg</i> apparaît pour la première fois, inventé par Manfred Clynes, pianiste de concert et neurophysiologiste.
1904-1910	Projet socio-littéraire, proto-nazi, pour redynamiser le concept du héros germanique.	1962	La guerre d'Algérie, qui a commencé en 1954, prend fin.
1912	<i>Jeux</i> , de Debussy, possiblement le travail artistique le plus « flâneur ».	1975	La guerre du Vietnam, qui a commencé en 1955, prend fin.
		1978-	L'Ange « déchu », Luzifer, dans <i>Licht</i> , opéra-fléuve de Stockhausen.

ANNEXE 3 Concerto, modèle FRANÇAIS et EST-EUROPÉEN (pn, piano ; vn, violon).

1760- pn vn	1830- pn vn	1908- pn vn	1965- pn vn	1985- pn vn	2000-
	-30 Chopin/1, 2 Paganini/4, 5 Bériot/1	-08 Respighi <i>All'antica</i>	-65 Berio <i>Chemins I</i> [hrp]	-85 Dutilleux ... <i>Songes</i> Lutoslawski <i>Chain II</i>	-00 Henry C. <i>sans</i> <i>orch.</i> (d'après Liszt) -02 Leroux <i>Voï(rex)</i> -06 Rolnick <i>iFiddle</i>
-1811- Field/2, 3	-34 Berlioz [alto]	-12 Prokofiev/1	-66 Ligeti [vc]	-86 Gubaidulina <i>Offertorium</i>	
-16 Hummel/1	-41 Bériot/2	-13 Prokofiev/2	-67 Berio <i>Ch. II</i> [alto]	-87 Brégent Glass/1	
-16 Hummel/2	-43 Bériot/3	-15 Falla <i>Noches</i>	-68 Berio <i>Ch. III</i>	-88 Ligeti <i>Bouliane Orch</i>	
-17 Field/5	-44 Bériot/4	-17 Prokofiev/1	-70 Lutoslawski [vc] Dutilleux [vc]	Berio Lutoslawski	
-19 Hummel/3	-45 Bériot/6	-21 Prokofiev/3 Respighi <i>Gregoriano</i>	-72 Ligeti [fl, htb]	-89 Berio/2 [2 pn]	
Field/4	-46 Bériot/5, 7, 8	-24 Gershwin <i>Rhap. in Blue</i>	Berio <i>Ch. IIc</i> [cl bs]	Adams <i>Eros</i> Takemitsu [alto]	
-20 Field/6	-49 Liszt/1	-25 Gershwin Stravinsky [vents]	-73 Berio/1 [2 pn]	-92 Berio <i>Chemins V</i> [gtr]	
-26 Hummel/4 Paganini/2	-50 Bériot/10	-26 Bartók/1	-74 Berio <i>Points</i>	-93 Ligeti	
Paganini/3	-57 Liszt/2	Falla <i>Clavecin</i>	-75 Berio <i>Ch. IV</i> [hbt]	-94 Berio <i>Compass Récital</i> Lindberg	
-27 Hummel/5	-58 St-Saëns/1 St-Saëns/2	-28 Copland	Berio <i>Ch. IVb</i> [sx]	-95 Leroux <i>d'aller</i>	
	-59 St-Saëns/1	-28 Cowell	-80 Lutoslawski [hbt, hrp]	-96 Dalbavie Berio <i>Ch. VI</i> [trp]	
	-63 St-Saëns <i>Rondo capricc.</i>	-29 Stravinsky <i>Capriccio</i>	-81 Berio <i>Corale</i>	Berio <i>Ch. VII</i> [sx]	
	-68 St-Saëns/2 Bériot/9	-31 Ravel Stravinsky <i>Ravel Gauche</i>	-84 Berio <i>Voci</i> [alto]	Fedele [vc]	
	-69 St-Saëns/3	-33 Bartók/2		-99 Dalbavie [2 cl] <i>Antiphonie</i>	
	-72 St-Saëns [vc]	-34 Rachmaninov <i>Rhap. Paganini</i>		-01 Saariaho [fl] <i>L'île du songe</i>	
	-74 Lalo <i>Symph. espagnole</i>	-35 Prokofiev/2		-02 Dutilleux <i>Sur le même accord</i>	
	-75 St-Saëns/4	-37 Françaix		Ligeti [cor]	
	-77 Tchaïkovski <i>Rococo</i> [vc]	-38 Bartók/2		-03 Ligeti <i>Hambourg</i>	
	-83 R.-Korsakov	-39 Hindemith/2		Corigliano <i>Red violin</i>	
	-86 Strauss <i>Burleske</i>	-40 Khatchatourian		-05 Dalbavie Adès	
	d'Indy <i>Symph. cévenole</i>	-43 Bartók <i>Orch</i> Glière [voix]		-06 Dalbavie [fl]	
	-89 Lalo	-45 Bartók/3 Stravinsky <i>Ebony</i>		-07 Tanguay [vc]	
	-90 Saint-Saëns/3	-54 Lutoslawski <i>Orch</i>		-13 Boudreau <i>C. de l'asile</i>	
	-96 St-Saëns/5 <i>L'Égyptien</i>	-59 Stravinsky <i>Mvts</i>			
	1901 Rénéié [hrp]				



BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodore W. (1963), *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BEARD, George (1869), « Neurasthenia, or nervous exhaustion », *Boston Medical and Surgical Journal*, vol. 80, p. 217-220.
- BERIO, Luciano (1998), Notes pour Luciano Berio, *Sequenzas*, Ensemble Intercontemporain. Deutsche Grammophon, CD DDD 0289 457 0382 4 GH 3, 20/21 Séries.
- BURNEY, Charles (1773), *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United States*, London, printed for T. Becket and Co. Strand; J. Robson, New Bond-Street; and G. Robinson, Paternoster Row.
- CATHÉBRAS, Pascal (1991), « Du “burn out” au “syndrome des yuppies” : deux avatars modernes de la fatigue », *Sciences sociales et santé*, vol. IX, n° 3, p. 65-94.
- CLYNES, Manfred et KLINE, Nathan ([1960]1995), « Cyborgs and Space », in Chris Habels Gray, Steven Mentor et Heidi J. Figueroa-Sarriera (dir.), *The Cyborg Handbook*, New York, Routledge, p. 29-34.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (2004), *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, Paris, L'Harmattan.
- DANTE (1985), *La Divina commedia*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore.
- DI MASCIO, Patrick (1986), « Comment naissent les théories ? Le cas de la neurasthénie », *L'évolution psychiatrique*, vol. 51, n° 3, p. 625-638.
- HENDERSON, Robert (1967), « Portrait of Debussy. 3 : Debussy and Schoenberg », *The Musical Times*, vol. 108, n° 1489, p. 222-226.
- HINTON, Stephen (2010), « The Emancipation of Dissonance : Schoenberg's Two Practices of Composition », *Music & Letters*, vol. 91, n° 4, p. 568-579.
- JEFFERSON, Geoffrey (1949), « The Mind of Mechanical Man », *British Medical Journal*, vol. 1, n° 25, p. 15.
- KEEFE, Simon P. (dir.) (2005), *The Cambridge Companion to the Concerto*, Cambridge University Press.
- KERMAN, Joseph (1999), *Concerto Conversations*, Cambridge, Harvard University Press.
- LOCKSPEISER, Edward (1965), *Debussy : His Life and Mind*, vol. II, London, Macmillan.
- MALDINEY, Henri (1994), *Regard Parole Espace*, Paris, L'Âge d'Homme.
- MICHAUD-PRADEILLES, Catherine (dir.) (1997), *Touches à touches : pianos et brevets d'invention au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Edipso.
- NOTLEY, Margret (2006), *Lateness and Brahms : Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, Oxford, Oxford University Press.
- PIETROPAOLI, Antonio (2003), *Poesie in libertà : Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Naples, Guida Editori.
- RAUCHFLEISCH, Udo (2004), *Robert Schumann : Eine Psychoanalytische Annäherung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- RHEES, Rush (1981), *Ludwig Wittgenstein : Personal Recollections*, Oxford, Blackwell.
- ROLLAND, Romain (1903), *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette.
- ROSS, Alex (2012), « The Monster Concerto », *The New Yorker* (9 janvier), p. 6-77.
- SCHIEDERMAIR, Ludwig (1914), *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 5 Bände, Band 2*, Leipzig, Georg Müller.
- SCHUMANN, Clara et SCHUMANN, Robert ([1967]2009), *Journal intime*, Paris, Buchet-Chastel.
- SCHUMANN, Robert (1987), *Tagebücher, Band II 1836-1854*, Leipzig, Stromfeld / Roter Stern.

- SHERIDAN, Molly (2001), « Michael Harrison's Revelations », <www.newmusicbox.org/articles/Michael-Harrisons-Revelations> (consulté le 22 avril 2013).
- STERN, Fritz ([1961]1974), *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press.
- STEVENSON, Robert Louis ([1866]2012), « *The Day After To-morrow* », in Robert Louis Stevenson, *Lay Morals and Other Papers*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848lm/complete.html> (consulté le 27 avril 2013).
- STOIANOVA, Ivanka (1985), « Luciano Berio : chemins en musique », *La Revue Musicale*, n° 375-376-377, p. 392-434.
- TOVEY, Donald F. (1910), « Concerto », *Encyclopedia Britannica*, 11^e édition, vol. 6, p. 826.
- VALLAS, Léon (1932), *Claude Debussy et son temps*, Paris, Félix Alcan.
- VARÈSE, Edgard ([1936]1966), « The Liberation of Sound », *Perspectives of New Music*, vol. 5, n° 1, p. 11-19.
- WATKINS, Holly (2011), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*, New York, Cambridge University Press.
- WHITMAN, Walt ([1881]2004), *Notes Left Over*, Whitefish, Montana, Kessinger.