

Intermédialités

L'accès à la musique et la condition d'auditeur chez Schoenberg

Nicolas Donin

Jouer

Numéro 9, printemps 2007

URI : id.erudit.org/iderudit/1005534ar
<https://doi.org/10.7202/1005534ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Donin, N. (2007). L'accès à la musique et la condition d'auditeur chez Schoenberg. *Intermédialités*, (9), 135–153.
<https://doi.org/10.7202/1005534ar>

Résumé de l'article

« Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre? », demande Alban Berg en 1924. On pourrait traduire aussi: « Pourquoi est-elle si peu accessible? », et sentir que la réponse n'est alors plus seulement celle que Berg fournit (à savoir, de façon internaliste : parce que ses partitions ont su faire l'économie des répétitions thématiques qui, dans la musique « ordinaire », permettaient la stabilisation mnésique de l'écoute), mais bien aussi une affaire d'accès à la musique, et de conditions de possibilité de l'écoute.

Schoenberg lui-même a tenté une réponse en inventant et animant un dispositif d'écoute singulier, la Société d'exécutions musicales privées (1918-1921), qui bouleverse de façon volontariste toutes les conventions du concert viennois de l'époque : pas d'applaudissements, pas de compte rendus de presse, pas d'annonce des programmes à l'avance, et une économie nouvelle de la répétition du concert. À partir de là, se dessine une pensée schoenbergienne de l'accès à la musique, tout juste antérieure à l'industrialisation phonographique de la musique, et qui entretient avec elle une relation bénéfiquement conflictuelle. Expliciter cette dernière implique une analyse, ici esquissée, en mettant un accent particulier sur la question de l'interprétation, des divers projets de dispositifs de diffusion imaginés par Schoenberg et son entourage.

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2007

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. www.erudit.org

L'accès à la musique et la condition d'auditeur chez Schoenberg¹

NICOLAS DONIN

« Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre²? », demande malicieusement Alban Berg en 1924, affrontant sans détour ni polémique la vive suspicion de ses contemporains.

On pourrait traduire aussi, quitte à donner quelques gages supplémentaires à l'honnête mélomane qu'on imagine devoir être le locuteur : « Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si peu accessible ? » Formulée ainsi, sans égard pour sa finalité rhétorique, l'interrogation ne serait plus justiciable d'une réponse internaliste³ comme celle fournie, au fil de l'article, par Berg (soit en substance :

135

1. Ce texte est celui d'une conférence prononcée le 29 mai 2004 au Centre culturel de Cerisy-la-Salle (France) dans le cadre du colloque *La lutte pour l'organisation du sensible* organisé par Georges Collins et Bernard Stiegler. Depuis lors, Esteban Buch a publié un livre sur les premières périodes créatrices de Schoenberg (jusqu'en 1913), abordées selon un ordre de préoccupations comparable au mien : *Le cas Schoenberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2006. En relisant le présent texte pour en préparer la publication, j'ai été frappé par la proximité (involontaire de part et d'autre) entre la conclusion de son livre et la conclusion de cet article, signe d'une affinité certaine malgré les nuances importantes qui distinguent nos démarches. Expliciter ces nuances demanderait encore un autre article... À défaut, et comme jalons d'un dialogue à poursuivre, j'ai pris soin de ne rien gommer ici ni de la coïncidence, ni des éléments divergents.

2. Alban Berg, « Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre ? » [« Warum ist Schoenberg Musik so schwer verständlich? », 1924] dans *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1985, p. 24-39.

3. L'article commence ainsi : « Pour répondre à cette question, l'on pourrait être tenté de rechercher les intentions mises par Schoenberg dans ses œuvres, [d'expliquer sa musique] comme on l'a fait trop souvent, au moyen de considérations philosophiques, littéraires ou autres. Tel n'est point mon propos. Je ne veux envisager dans les œuvres de Schoenberg que les événements proprement musicaux et le mode d'expression strictement compositionnel. » (Alban Berg, « Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre ? », p. 24-25)

les œuvres musicales abondent généralement en répétitions thématiques permettant aux mélomanes une écoute synthétique sans décrochage ; la musique de Schoenberg est insaisissable avant tout à cause de sa densité d'informations musicales non redondantes). Elle poserait un problème bien plus indéfini, celui des conditions de possibilité de l'écoute.

Si la musique de Schoenberg reste encore aujourd'hui *difficile d'accès*, c'est d'abord parce que la plupart de ses œuvres sont en fin de compte peu jouées en concert — on n'y accède le plus souvent que par des enregistrements. Mais bien sûr, l'idée d'accès est ici surtout psychologique et cognitive — comme dans la question lancée par Berg à son lecteur. Nous aurons à utiliser le terme dans les deux sens : accessibilité matérielle et institutionnelle, comme lorsque l'on parle d'accès à la culture ; et plus ou moins grande accessibilité d'une musique sur le plan du langage musical. Ce faisant, nous insisterons sur le lien entre les deux, comme le fait du reste Jeremy Rifkin dans de nombreux passages de son ouvrage sur *L'âge de l'accès*⁴. Interroger les phénomènes que nous considérerons à travers les questions formulées par Rifkin⁵ serait dangereusement anachronique ; on en retiendra cependant l'accent mis sur les techniques et les organisations par lesquelles une économie donnée peut exploiter notre expérience individuelle en tant que matière première⁶.

Si Schoenberg n'a pas cherché à composer une musique accessible, il n'a pas pour autant dissout la référence à un public, ni à une écoute située. Pour résoudre cette tension, il a d'ailleurs conçu tout au long de sa vie des dispositifs d'accès à sa musique : société de concerts, répétitions publiques commentées et bien sûr enseignement de la composition ; mais aussi conférences, guides d'écoute, émissions de radios, bibliothèque d'étude de la musique moderne, etc. Le militantisme schoenbergien a donc joué de toutes sortes d'organes pour forcer l'attention auditive, pour ne pas adresser la musique d'avant-garde au seul cercle des fidèles. En mettant en relation plusieurs éléments de ce répertoire militant, nous tenterons de décrire l'émancipation esthétique opérée par Schoenberg en des

4. Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès. La révolution de la nouvelle économie*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, Pocket, 2004, p. 29.

5. La place de la musique (et de l'art en général) est d'ailleurs limitée dans *L'âge de l'accès*. Malgré l'insistance de Rifkin sur les formes de contrôle de l'expérience mises en jeu dans le capitalisme cognitif et leur dimension politique — questions traditionnellement poético-musicales s'il en est —, c'est principalement le phénomène de la *world music* qui retient l'attention de l'auteur (p. 403-407), en tant que symbole de l'invasion de territoires esthétiques locaux par l'industrie sans considération à long terme sur les déséquilibres qu'elle provoque dans ces écosystèmes culturels.

6. Aspect du livre bien annoncé par son sous-titre anglais : « *The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life is a Paid-for Experience* ».

termes qui ne soient ni strictement « autonomistes », comme le voudrait l'écriture moderniste de cette histoire, ni strictement « réceptionnistes » — comme on pourrait le dire ironiquement des travaux musicologiques basés uniquement sur les réactions de la critique musicale à telle ou telle œuvre et dans lesquels les œuvres « reçues » finissent par s'avérer interchangeables.

Partant de quelques textes de Schoenberg sur la compréhensibilité en musique, nous en viendrons à sa conception de la réalisation sonore de la musique écrite ; puis nous indiquerons comment ces deux problématiques ont été *articulées pratiquement*, sous la forme d'une institution (la Société d'exécutions musicales privées, active dans les années qui suivent la fin de la Première Guerre mondiale). Ce qui est en jeu à travers cette enquête généalogique sur le nœud schoenbergien, c'est plus généralement une politique d'avant-garde de l'accès à la musique. Nous suggérerons, au terme de cet article, qu'elle ne peut être simplement décrite comme une dénégation du public (identifié à un marché), doublée d'un mépris pour les techniques de reproduction et de diffusion, mais qu'au contraire elle a eu une consistance théorique et une fécondité esthétique, sinon institutionnelle.

137

L'ACCESSIBILITÉ DE LA MUSIQUE : INTELLIGIBILITÉ ET RÉPÉTITION

La notion centrale chez Schoenberg de « variation développante » [*Entwickelnde Variation*] est souvent présentée par lui comme un dépassement de l'antagonisme entre répétition trop littérale et variation trop rapide (ou trop éloignée). Entre ces deux termes, ce qui sert le plus souvent de point de départ au raisonnement, c'est bien la répétition à l'identique (comme si la variation ou l'insertion de nouveau matériau constituaient d'abord un défaut de répétition). Elle est en même temps un repoussoir puisque le but de Schoenberg est de l'éviter le plus possible ; ainsi au début du chapitre sur « La construction de thèmes simples » dans les *Fondements de la composition musicale* : « L'intelligibilité [*Faßlichkeit*] en musique semble impossible sans répétition⁷ ».

Dans différents textes, Schoenberg oppose divers usages de la répétition, ce qui lui permet de tracer une double frontière : entre le ressassement et la fécondité d'une part, entre la musique populaire et la musique sérieuse d'autre part (ces deux couples ne se recouvrant que partiellement).

Entre ressassement et fécondité, tout d'abord. En 1946, il écrit dans « Critères de jugement de la musique » :

7. Arnold Schoenberg, *Fondements de la composition musicale*, trad. Dennis Collins, Paris, Lattès, coll. « Musiques & musiciens », 1987 [1967], p. 37.

Alors que ses prédécesseurs [...] se faisaient une règle de ne répéter les phrases, motifs et autres éléments constructifs qu'en en changeant la forme et en utilisant si possible ce que j'appelle « la variation développante », Wagner se contenta, pour graver ses *leitmotive* dans la mémoire du public, de les répéter par séquences [...], autrement dit sans aucun changement ou avec des changements minimes⁸.

Ailleurs, en 1948, il s'en accuse aussi lui-même :

La plupart [des longueurs de l'époque] tenaient à l'emploi de phrases musicales courtes et nombreuses, que l'on répétait sans guère les varier [...]. Je pris conscience de l'indigence esthétique de ce procédé quand je composai la section finale de mon poème symphonique *Pelleas und Melisande*. Dans la plus grande partie de cette œuvre, j'avais trop sacrifié le discours musical à la nécessité de développer l'exposé des thèmes, de façon qu'ils fussent plus aisément compris. Dès le départ, je me rendis compte que je pourrais opérer cet indispensable redressement de deux façons : en condensant et en juxtaposant. (SI, p. 62)

138

La tension entre les deux types d'utilisation de la répétition passe aussi, et surtout, entre deux « niveaux de langue » (pour reprendre une comparaison effectivement utilisée par le compositeur) distinguant musique populaire et musique sérieuse. L'essai « Brahms le progressiste » de 1947 dérive ainsi de la question de l'intelligibilité de la forme à celle de la répétition, et de là à une caractérisation du public que présupposent ses propres œuvres :

La forme dans la musique sert à réaliser l'intelligibilité au moyen de la remémorabilité [Form in der Musik dienst dazu, Faßlichkeit durch Erinnerungbarkeit zu bewirken]. L'égalité, la régularité, la symétrie, le partage en subdivisions, la répétition, l'unité, l'affinité entre le rythme et l'harmonie, la logique elle-même, [...] chacun de ces facteurs permet d'édifier une structure qui rend intelligible la présentation d'une idée musicale. [...] C'est la façon plus ou moins complète dont on exploite les possibilités de l'un ou l'autre de ces facteurs qui détermine la valeur esthétique d'une œuvre et qui situe son style par rapport aux critères de profondeur ou de popularité. [...] [Dans] la confection de la musique populaire, [on] trouvera de nombreuses répétitions à peine variées, comme dans *Le Beau Danube Bleu*, qui est d'ailleurs une très belle œuvre : {citation musicale} On y relève six répétitions [...].

Un artiste, un auteur, savent fort bien qu'il leur faudra accommoder leur style aux capacités de leur auditoire. (SI, p. 306-307)

Cette démonstration ne conduit pas Schoenberg à se demander, par exemple, quelle musique devrait correspondre à son auditoire américain, mais plutôt à définir le type d'auditeur présupposé par sa musique :

8. Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, trad. Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 107. Pour certaines citations ultérieures de ce recueil (désormais désigné par le sigle « SI », suivi de la page), la traduction sera parfois modifiée.

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, à plus forte raison si c'est un lieu commun déjà passé de mode. Une grille suffit à faire saisir au champion le déroulement complet d'une partie d'échecs [...]. Un esprit vif et bien entraîné se refuse à écouter du babillage et veut qu'on s'adresse à lui dans une langue concise et directe. (SI, p. 308-309)

Mais à force de concision, on court le risque de parler un langage privé. On pourrait lire ainsi la remarque de Mahler au sujet du 1^{er} *quatuor* (1907) telle que Schoenberg l'a consignée bien plus tard : « J'ai dirigé les partitions les plus difficiles de Wagner ; j'ai moi-même écrit des partitions dont les pages comportent trente portées de musique et davantage. Or voilà que vous m'apportez une partition où il y a seulement quatre portées et je suis incapable de la lire. » (SI, p. 29) Précisant que la partition était plus difficile pour l'œil que l'oreille, Schoenberg ajoute pourtant que la présence de passages sans aspérités, beaucoup plus accessibles, n'avait pu suffire à calmer le public lors de la première audition (SI, p. 31).

C'est précisément ce quatuor que Berg commente dans le fameux article « Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre ? ». Il y fait exactement le chemin inverse de l'auditeur-joueur d'échecs rêvé par Schoenberg : Berg récrit et déplie des passages du quatuor afin d'indiquer comment Schoenberg aurait pu délayer ses idées musicales pour garantir leur perception par tout un chacun. Ce qui importe à Berg n'est pas tant d'altérer l'original que de le ralentir — comme l'a souligné Peter Szendy⁹ en commentant ce texte. Pour ce faire, Berg exploite son outillage de compositeur-analyste (annotation des extraits de partition en fonction du commentaire dans le texte, réduction harmonique du passage étudié, pastiche caricaturalement symétrique d'un phrasé asymétrique). À mesure qu'il répète le quatuor en le décomposant-recomposant, Berg requalifie l'inintelligible « orgie de dissonances » perçue par « le public de la création » en une « surabondance » exceptionnelle, une « plénitude harmonique », etc.¹⁰

On pourrait s'étonner de ce que Berg, en 1924, prenne pour exemple de musique difficilement compréhensible une œuvre tonale composée plus de quinze ans auparavant. Cela procède, presque mécaniquement, d'une rhétorique de la continuité qui permettait à l'École de Vienne de mettre en avant le caractère immuable de certaines techniques d'écriture — que la musique soit

9. Peter Szendy, « La fabrique de l'oreille moderne. De Wagner à Schoenberg et au-delà », dans Peter Szendy (dir.), *L'écoute*, Paris, Ircam/L'Harmattan, 2000, p. 37.

10. « Ceci nous ramène au propos central de notre discussion, à la difficulté d'entendement de la musique de Schoenberg, dont la cause même, nous l'avons vu, réside dans sa richesse en beautés thématiques, contrapunctiques et rythmiques. » (Alban Berg, *Écrits*, p. 32)

tonale ou atonale —, afin de construire une téléologie historique. Cette mise en continuité, Schoenberg lui-même en use et en abuse dans tous ses textes rétrospectifs des années 1930 et 1940 en soutenant, par exemple, que tel quatuor sériel ne diffère de *La nuit transfigurée* (*Verklärte Nacht*, 1899) que par son style plus perfectionné. Mais cet argument artificiel peut avoir un effet inattendu, en sapant l'autonomie des œuvres ou leur effet de clôture. Le rapprochement entre deux œuvres apparemment éloignées (comme *La nuit transfigurée* et le 3^e quatuor [1927]) ne fonctionne en fait que lorsqu'il est présenté généalogiquement. Dans plusieurs textes, Schoenberg reconnaît en effet qu'il est impossible de comprendre certaines de ses œuvres sans connaître les œuvres précédentes : les plus anciennes (par leur plus grande popularité et leur style déjà familier) sont un moyen d'accès aux nouvelles. En ce sens, les plus récentes procéderaient à des *ellipses perceptives* par rapport aux précédentes ; d'où les comparaisons récurrentes avec le jeu d'échecs ou les mathématiques — on résout des termes redondants, on élabore de nouveaux théorèmes ou de nouvelles stratégies sur des prémisses déjà communément partagées par les lecteurs de la démonstration. Les ellipses perceptives consciemment pratiquées par Schoenberg s'appuient sur la conviction que son auditeur en sait déjà long ; aussi ne doit-on pas prendre tout à fait à la légère la boutade selon laquelle il aurait aspiré à ce que sa musique soit sifflotée par le facteur, comme du Tchaïkovski : ç'aurait été l'un des critères de la force propre de ses motifs, la preuve la plus évidente de leur « remémorabilité ».

Le défaut de répétitions caractérise une économie d'écriture qui présuppose (et appelle de ses vœux), du côté de l'auditeur, le modèle d'une mémoire enregistreuse très performante, qui se lasse de toute redite — un archiauditeur, pour paraphraser Riffaterre et son architecteur. Cette construction logique a une fonction stratégique, à en croire l'étude par Leon Botstein des pratiques musicales viennoises au tournant du siècle, sur le fond desquelles Schoenberg pense et adresse sa musique. Pour Botstein, le propre des habitudes d'écoute des contemporains de Schoenberg est de s'appuyer sur la musique pour imaginer des narrations et « utiliser le temps musical psychologiquement¹¹ » — pratique à laquelle la musique de Schoenberg présenterait intentionnellement des obstacles :

[Alors que] dans la littérature [de l'époque], les instruments d'opposition frontale à la fiction réaliste étaient la répétition et le statisme, chez Schoenberg les moyens

11. « *The radical condensation of form in Schoenberg's Op. 9 and the strangeness of the instrumentation (in contrast to, for example, the 1916 Kammer-symphonie of Franz Schreker) totally frustrated an audience accustomed to using musical time psychologically.* » (Leon Botstein, « Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century », dans Walter Frisch (dir.), *Schoenberg and His World*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 35)

prioritairement utilisés vers 1909 étaient la compression et l'altération constante [...]. L'ambition de Schoenberg était de saper les fondations de l'attente [*expectation*] musicale de la part de l'auditeur, en brisant sa capacité à écouter psychologiquement¹².

Quoi qu'il en soit des simplifications auxquelles se livre Botstein pour aboutir à cette affirmation, certains textes de Schoenberg corroborent cette thèse. Dans l'un d'entre eux notamment, « L'entraînement de l'oreille par la composition » (1939), Schoenberg ironise sur la rêverie d'un amateur d'art flânant dans les musées ou visitant les ruines romaines, arguant que cette rêverie ne pourrait être transposée à la musique car cette dernière est plus proche du roman policier, avec son énigme qui incite à une lecture en continu et sans à-coups : « face à une œuvre d'art, on ne doit pas rêver, mais s'attacher à en percer la signification¹³. » (SI, p. 289)

Toutes les indications sommaires qui précèdent visent à expliciter la façon dont Schoenberg abordait l'accessibilité musicale, intervenant sur des paramètres de la composition tels que la longueur ou la densité motivique en les caractérisant systématiquement dans ses textes du point de vue de l'audition — ennui, désir, attente. On ne peut balayer d'un revers de main ces textes en disant que la figure de l'auditeur n'y est qu'un prétexte ; car ses fréquentes apparitions témoignent *a minima* de la prise en compte, dans le travail compositionnel, de l'*effectivité* de la musique. L'évitement de toute répétition littérale au profit d'un dépassement des termes opposés (répétition et variation) vient donc mettre le nez de l'auditeur sur le matériau musical en coupant court — littéralement — à toute détente de la mémorisation. Il ne s'agit donc pas de condamner tout accès à la musique (même si ce risque est pris) mais de réformer un usage, un type de relation à la musique, au profit d'une écoute attentive (c'est-à-dire ce qui ouvre aussi la possibilité d'entendre autre chose que ses propres attentes).

En forçant ainsi, par l'écriture musicale, la séparation entre deux régimes d'écoute censément typiques, Schoenberg ne se préoccupe donc pas tant de la *réception* de sa musique que de sa *recevabilité* ; il se place dans un cas-limite de recevabilité, mais pas hors cadre. Ce jeu sur les limites rend absolument stratégique le meilleur contrôle possible de l'exécution instrumentale — seule sorte

12. Leon Botstein, « Schoenberg and the Audience », p. 36-37.

13. Relevons aussi, dans un texte rétrospectif de 1946 : « Moi aussi, au début de ma carrière, j'étais encore sous l'influence du post-wagnérisme et j'ai écrit des séquences comme mes contemporains. [...] D'autant plus qu'à cette époque un compositeur débutant se devait non seulement de peindre des états d'âme et leur évolution, mais encore de décrire en musique le déroulement d'une action, ce qui semblait imposer l'emploi du leitmotiv. » (SI, p. 108)

possible, avant l'adoption généralisée du disque¹⁴ par les mélomanes, de réalisation sonore du texte de l'œuvre.

MARGES DE MANŒUVRE DE L'INTERPRÈTE

Schoenberg assigne à l'interprète une zone dans le creux de la partition : tout le texte écrit appartient au compositeur et l'interprète doit restituer ce texte en exploitant son dehors — Schoenberg attribuant à l'interprète des moyens (agogique, dynamique, phrasé) d'ajuster les paramètres principaux entre eux afin d'incarner des idées musicales qui ont été notées précisément en tenant compte des limites et des ambiguïtés de la notation usuelle. Une telle division du travail laisse de la marge de manœuvre à l'exécutant, qui peut tout autant accentuer que lisser les aspérités et les passages importants d'une œuvre lorsqu'il exerce ce pouvoir de réalisation. Si l'on suit une idée avancée par le musicologue Alfred Cramer¹⁵, les interprétations conçues dans le cercle des Schoenbergiens auraient certes largement exploité les caractéristiques structurales des compositions, mais d'une façon bien différente du style interprétatif aujourd'hui établi pour le répertoire de l'École de Vienne : il ne s'agissait pas, selon Cramer, de faire ressortir les arêtes de la structure telle qu'on peut l'abstraire à la lecture de la partition, mais plutôt de faire émerger des phénomènes acoustiques et instrumentaux seulement « potentiellement présents “dans la partition”¹⁶ », difficilement remarquables avant le travail du texte par l'instrumentiste¹⁷.

142

14. Voir Sophie Maisonneuve, « Du disque comme médium musical », *Cahiers de médiologie*, n° 18, 2004, p. 35-43.

15. Alfred Cramer, « The Schoenberg Circle's Utopian Performance Practice », communication à l'assemblée annuelle de l'American Musicological Society, Baltimore, Maryland, novembre 1996 — disponible en ligne à <http://pages.pomona.edu/~awc04747/AMS96/ams96.html>.

16. Alfred Cramer, « The Schoenberg Circle's Utopian Performance Practice », partie I.

17. L'auteur appuie cette affirmation en se référant à des extraits d'enregistrements, notamment de Steuermann, Pro Arte et Webern. D'une part il souligne la variabilité timbrale assumée par le quatuor Pro Arte — représentant direct de la tradition schoenbergienne grâce à Rudolf Kolisch — dans l'opus 5, n° 4 de Webern (variabilité qui contraste avec l'exécution simple et claire des hauteurs dans les interprétations plus récentes du LaSalle Quartet et du Quartetto Italiano); d'autre part, il note qu'il est très difficile d'identifier des unités discrètes et des moments précis d'articulation à l'écoute de la célèbre interprétation par Webern des *Danses allemandes* de Schubert en 1932.

Selon Schoenberg, la plupart des interprètes, même s'ils parviennent à jouer les notes telles qu'elles sont écrites (ce qu'il juge rare), *détournent* en réalité les paramètres laissés à leur discrétion : *tempi* et *crescendi* servent le chef d'orchestre ou le virtuose plus que l'œuvre. La partition ne suffira donc pas à contrôler l'interprète : il faut que l'auteur lui prescrive la façon de la lire. La correspondance des compositeurs de l'École de Vienne ou les témoignages de leurs interprètes nous en diraient ici beaucoup plus que les bribes de théorie explicite de l'interprétation laissées par Schoenberg et Berg. Le plus frappant est sans doute le caractère exotique des quelques enregistrements des années 1930-1940 (par Webern, Kolisch, Schoenberg, Steuermann, Stadlen, Deutsch, etc.) constituant la principale trace sonore de la tradition schoenbergienne que nous puissions encore écouter aujourd'hui : non seulement ces interprètes n'étaient guère habitués à être enregistrés (donc à adapter leur pratique interprétative à cette contrainte), mais surtout leur jeu se définissait essentiellement en relation avec les usages germaniques du début du siècle. Sur la base de leur collaboration avec ces interprètes, les compositeurs de l'École de Vienne ne pouvaient sans doute pas imaginer¹⁸ l'imminence et l'ampleur de la rupture de tradition causée par la guerre et renforcée par la tendance de la génération de compositeurs d'après-guerre à reconstruire *a priori* les pratiques musicales (y compris d'interprétation). Et dans leurs écrits, ils ne sont guère prêts à reconnaître, ni en fait, *ni en droit*, l'importance d'une tradition orale d'interprétation (dont tout témoigne maintenant qu'elle nous fait défaut¹⁹). En revanche, ils admettent — du bout des lèvres — l'irréductibilité du facteur interprétation.

Les textes de l'École de Vienne, notamment dans les années 1920 — lorsque l'on parle beaucoup de musique mécanique sans faire encore la distinction entre instruments reproducteurs et instruments producteurs de son —, indiquent bien qu'en souhaitant maîtriser l'interprète, ces compositeurs ne veulent pas pour autant le supprimer totalement. Avant d'introduire ce problème dans le texte qui lui est explicitement consacré, Schoenberg caractérise l'interprétation comme historiquement située :

Les relations entre les sons, telles qu'elles sont indiquées par la notation, doivent être interprétées, sans quoi elles seront inintelligibles. Non seulement chaque époque

18. C'est la thèse soutenue par Peter Stadlen dans plusieurs articles polémiques. Voir notamment Peter Stadlen, « Le malentendu pointilliste » [1973], *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, 2004, p. 27-39.

19. Voir l'important ouvrage collectif, réunissant paroles de témoins et articles musicologiques, qui jette les bases d'une histoire de cette tradition : Markus Grassl, Reinhard Kapp (dirs.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Vienne, Böhlau, 2002.

adopte des *tempi* différents et a des exigences différentes pour l'exécution (plus ou moins vite, plus ou moins fort, plus ou moins de pathos, plus ou moins de contrastes, toutes choses qui changent de façon très irrégulière), mais encore des changements se manifestent dans ce qu'on exige pour assurer la plus ou moins grande clarté du jeu. [...]

Rappelez-vous [...] qu'aux premiers temps wagnériens les chanteurs déclamaient plus qu'ils ne chantaient, alors qu'aujourd'hui chacun s'efforce, même dans Wagner, de satisfaire aux impératifs du *bel canto* [...]. (SI, p. 252, « Les instruments de musique mécaniques », 1926).

Si l'interprète doit être sous contrôle, c'est donc bien parce que lui-même contrôle les oreilles en opérant l'ajustement entre le texte et le public — comme le décrit cet autre passage du même texte :

144

Si, parmi mille musiciens, il ne s'en trouvait qu'un seul qui eût la volonté et la capacité de découvrir dans une partition ce qui est la vérité éternelle et sera donc toujours la vérité, qui sût l'exposer et la rendre accessible à un auditeur d'aujourd'hui, alors cet unique juste rachèterait le Sodome et Gomorrhe des faux interprètes qui ne songent qu'à édifier leur propre gloire aux dépens de la musique. L'interprétation est un élément nécessaire pour bâtir le pont qui relie l'idée du compositeur à l'oreille de l'auditeur, pour mettre l'œuvre à la portée de ce que peut accepter l'auditeur d'une époque donnée²⁰. (SI, p. 252)

L'interprète est ici vu traditionnellement comme un médiateur, mais — c'est plus inattendu pour l'époque — en tant que sélecteur, viseur, ajusteur de musique. L'interprète doit être celui qui contrôle un flux musical ; d'où la position ambiguë de Schoenberg au sujet des instruments mécaniques²¹, pensés à la fois

20. Et il précise comment se configure l'autorité du compositeur en ce cas : « Comme interprète de ses propres œuvres, l'auteur lui-même sert de modèle beaucoup plus dans les variantes qu'il se permet que, par exemple, dans les *tempi* qu'il est supposé avoir pris ». (SI, p. 252) D'où la condamnation d'une notation trop précise empêchant qu'il y ait du jeu, dans ce fragment de 1923 ou 1924 destiné à un traité d'exécution : « Plus les indications d'exécution se précisent dans une partition et moins elles ont de valeur. Au lieu de simplement exposer son idée, en explicitant les détails de son contenu et de sa construction, le compositeur a tiré prétexte des diverses possibilités d'une exécution pour protéger son idée contre les dangers d'une interprétation au goût du jour. [...] Le compositeur a voulu s'exprimer avec une telle clarté que *lui-même*, tout au moins, se comprenne toujours. Mais dans le futur, cette sorte de notations sera jugée ou trop minutieuse ou trop vague ; on la complètera, on la modifiera ou on n'en tiendra pas compte. » (SI, p. 245)

21. Ambiguïté que l'on retrouvera sous d'autres formes après l'industrialisation du disque, notamment à travers les considérations sur le copyright analysées par Peter Szendy : « Comme l'écrit Schoenberg dans *Parsifal und Urheberrecht*, une œuvre musicale

comme une garantie contre les déviations de l'interprète et comme l'aboutissement d'une histoire de la mécanisation de la musique qui, du piano à l'orgue, n'a pas pour autant supprimé l'interprète :

L'usage de tous les instruments mécaniques pourrait rendre les plus grands services [...]. [L]es instrumentistes y voient une menace contre leurs intérêts. Or leur collaboration restera nécessaire, même si l'on doit faire un large usage des instruments mécaniques. Car ce n'est pas seulement en développant son oreille, en affinant son sens du rythme et en tournant la manivelle d'un orgue de Barbarie qu'on devient un exécutant : il faut avoir mis la main à la pâte, avoir appris la maîtrise technique d'un instrument. (SI, p. 253)

Citant les clés de la clarinette, les pistons du cor, ou tout simplement la facture du piano, Schoenberg souligne que la mécanisation de la musique a déjà commencé depuis longtemps dans les principaux instruments. Il prend l'exemple de l'orgue : « L'organiste ne fait qu'exécuter un certain nombre de mouvements qui n'ont aucun rapport avec la production du son et donnent seulement le signal du départ à ce qu'il veut faire entendre » (SI, p. 253). Ce qui lui permet de décrire l'interprète idéal, muni d'un instrument qui ne lui laisse désormais contrôler précisément que les paramètres secondaires évoqués au début de cette section :

Représentez-vous un musicien aux commandes d'un instrument mécanique. Voici quel est son rôle. À partir d'une connaissance exacte et d'une compréhension parfaite de l'œuvre qu'il doit jouer, il va manœuvrer son instrument reproducteur de façon que son exécution traduise dans les nuances dynamiques les degrés de clarté et d'expression qu'il a conçus à raison de son goût personnel. Pour ce faire, il dispose de tous les moyens possibles de modifier le tempo et le volume sonore. Tel un organiste, il ne produit pas le son même. Mais sa situation n'est pas plus mauvaise que celle du pianiste qui, dès lors qu'il a frappé la touche du clavier, ne peut plus rien changer. (SI, p. 253-254)

En attendant davantage de mécanisation, l'arraisonnement de l'interprète — moins producteur que jamais dans cette vision futuriste — ne peut être garanti autrement que par la régulation pratique exercée par une tradition interprétative

ne saurait rester *saue* de génération en génération, sous peine de condamner d'avance la possibilité même du *style* en général. À moins peut-être — et c'est ce que Schoenberg semble aussi avoir rêvé avec obstination — de penser la musique sur un mode autographique. *Mais jusqu'à un certain point seulement.* [...] Schoenberg-contempteur de la pratique allographique de l'arrangement (bien qu'en ayant lui-même pratiqué et fait pratiquer), [...] dans son rêve d'autographie musicale, ne va pourtant pas jusqu'à *penser musicalement le phonogramme.* » (Peter Szendy, « © Schoenberg », *Dissonance*, n° 59, 1999, p. 25)

de transmission orale. À défaut de décrire ou de théoriser cette dernière, il est encore possible de l'*institutionnaliser*. C'est l'une des fonctions inévitables des sociétés de concerts. Mais paradoxalement, la fonction que Schoenberg attribue à ces dernières, telles qu'il les conçoit dans certains textes programmatiques, c'est de travailler à la suppression des intermédiaires en général, dont l'interprète est le cas le plus manifeste.

En particulier, dans sa contribution au colloque organisé par Adolf Loos au sortir de la guerre, *Richtlinien für ein Kunstamt*²² [Lignes directrices pour un ministère des arts], Schoenberg décrit un modèle de « Société d'auteurs et compositeurs » publiant leurs propres œuvres à leur compte et selon leur normes. Plus généralement, le nouveau système socioprofessionnel de la musique proposé par Schoenberg dans ce texte (dont la rédaction est contemporaine de la mise en place de sa propre société de concerts [voir *infra*]) implique une réforme conjointe et simultanée du droit d'auteur, de l'enseignement, de l'édition musicale, du concert et de la moralité. Le pivot de ce système de la musique, le centre à partir duquel il faut mener la réforme, c'est le concert :

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 directement au public, il devrait être possible de faire chaque chose requise pour le progrès de l'art, même sans l'aide de l'État. La faute fondamentale dans la vie publique des concerts, c'est la compétition [...] ²³

Dans le même mouvement, Schoenberg soutient que son projet est viable économiquement grâce à l'élimination des deux sortes de gêneurs que sont les mauvais musiciens et les agents de toutes sortes.

Au centre de la vie musicale, le concert. Au cœur du concert, l'interprète. Comment le compositeur peut-il contrôler ces deux maillons de la transmission, qu'il juge alors largement viciés ? De ces articulations délicates, Schoenberg n'a pas seulement eu une expérience (néfaste) : il en a tenté une réforme.

CONTRÔLER LES CONDITIONS DE L'EXPÉRIENCE MUSICALE

En 1904 déjà, Schoenberg institue avec d'autres compositeurs²⁴, et sous l'égide de Guido Adler et de Gustav Mahler, un groupement d'artistes dont le nom

22. Adolf Loos (éd.), *Richtlinien für ein Kunstamt*, Vienne, Richard Lanyi, 1919.

23. Arnold Schoenberg, « Musik », dans *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Ivan Vojtech (éd.), Fischer, Francfort am Main, 1968, p. 186 (je traduis). Schoenberg s'appuie ici sur une équivalence qu'il établit par l'étymologie (*concertare*) entre concerter et concourir.

24. Parmi lesquels notamment Karl Weigl, Oscar Posa, Bruno Walter, Franz Schmidt.

fait écho à celui de la Sécession (*Vereinigung Bildender Künstler Sezession*): la *Vereinigung Schaffender Tonkünstler in Wien* [Association des musiciens créatifs à Vienne]. Le but en est le suivant: faire connaître, essentiellement par le moyen du concert, une musique *refusée* (en ce que jugée irrecevable). Cela suppose que les compositeurs contrôlent eux-mêmes les critères de sélection des œuvres jouées, sans attendre d'être *reconnus* par les voies d'accès habituelles à une exécution dans les *Vereine* viennois. Guido Adler précise que les jeunes compositeurs « n'affirment rien d'autre, pour l'instant, [...] que leur volonté de trouver par eux-mêmes les auditeurs auxquels leurs œuvres s'adressent²⁵. »

Le manifeste publié au printemps 1904 diagnostique un problème de communication: comme la musique contemporaine

[...] est plus complexe, et mélodico-harmoniquement plus concentrée [que la musique classique], il y a d'autant plus d'obstacles [à la relation entre l'auditeur et l'œuvre], et ils ont augmenté en taille; de sorte qu'il faut des exécutions nombreuses, répétées, et de première qualité, pour les vaincre — même en supposant un auditeur réceptif (et c'est là une affaire à la fois de capacité et de volonté)²⁶.

147

Il faut donc éviter d'inclure les nouvelles œuvres, comme on le fait parfois, dans des concerts traditionnels où elles semblent être « quelque curiosité ou monstruosité »; elles doivent être, au contraire, présentées dans un contexte artistique entièrement consacré à l'art moderne.

Les « obstacles » entre l'auditeur et l'œuvre ne sont pas seulement liés à la complexité de l'écriture musicale contemporaine. Des raisons sont avancées pour expliquer le fait que la « musique du temps présent » n'ait pas été « intensément cultivée à Vienne » jusqu'alors: l'attitude répandue des interprètes qui choisissent les programmes les plus conventionnels parce qu'ils sont sûrs de leur effet (et de leur goût); mais aussi l'existence de cette autre forme de *médiateur* entre le « créateur » et le « public » (c'est-à-dire les deux bouts d'une chaîne selon Schoenberg) qu'est l'agent de concerts, le commercial qui investit dans ce qui lui semble garantir la plus grande sûreté financière. Et c'est ainsi que « les gens les plus proches de la musique — les créateurs — [sont] exclus en permanence de la vie musicale actuelle », contrairement aux peintres ou aux sculpteurs, qui, eux, parce qu'il n'y a pas de médiation entre leurs créations et le public (Schoenberg *dixit!*), ont avec ce dernier un contact « direct », exempt d'interprétation. Le Manifeste se conclut ainsi:

25. Guido Adler, *Neue Freie Presse* du 1^{er} avril 1904, cité par Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, chronique d'une vie*, tome II, Paris, Fayard, 1983, p. 430.

26. Guido Adler, *Neue Freie Presse*, p. 430.

En ce qui concerne le choix des œuvres jouées, aucune tendance («*Richtung*») ou genre stylistique ne seront spécialement favorisées; [car] la stature artistique d'une œuvre n'a rien à voir avec son adhésion à un mouvement ou une école.

Et pour le public, qu'il juge les œuvres présentées à lui non par leur facilité ou difficulté de compréhension, non par leur suavité ou sinon leur langage, mais uniquement et simplement *par le degré artistique qu'elles manifestent* [...] ²⁷.

Beaucoup de ces dispositions sont reprises par la Société d'exécutions musicales privées, fondée en 1918 et active jusqu'à la fin de 1921; elles y sont non seulement radicalisées, mais repensées au sein d'une nouvelle entité entièrement imaginée par Schoenberg — de façon aussi organiciste que l'est son esthétique musicale — et autocratiquement dirigée par lui. Il ne s'agit plus cette fois d'une association d'artistes organisant des concerts, mais d'une tentative de réforme frontale du phénomène de l'exécution musicale, opérant sur la lecture, l'interprétation, la performance, le type d'adresse à l'auditoire, etc. Ainsi l'idée d'auditions répétées, déjà présente comme vœu pieu dans le manifeste de 1904, est-elle cette fois inscrite dans les principes organisationnels de la Société (une séance de musique par semaine à horaire fixe; reprise des mêmes œuvres autant de fois que cela est nécessaire à leur compréhension, soit au sein d'un même concert, soit au sein d'une saison; etc.²⁸). Ces fréquentes reprises ne sont pas un moyen commode d'économiser ou de rentabiliser le travail de préparation, puisque le nombre de répétitions est indéfini: les interprètes étudient les œuvres sous la prescription d'un maître-répétiteur délégué par Schoenberg et leur travail ne cesse que lorsque l'exécution est jugée conforme à la partition. En ce qui concerne l'assistance, une relation contractuelle est établie avec les membres, qui achètent un abonnement annuel nominatif; contrairement aux concerts de 1904, il est impossible de prendre un billet pour une séance donnée. De façon générale, ce public captif doit se plier à des règles tendant à une inversion systématique du rituel du concert tel qu'il se pratiquait à l'époque (c'est-à-dire pas si différemment d'aujourd'hui). Les concerts ne sont pas annoncés à l'avance — on ne se rend pas à l'exécution de telle œuvre ou de tel compositeur, ni à un concert dont la vedette est l'interprète (ce qui était ordinairement le cas dans les autres sociétés viennoises). Les membres de la Société s'engagent notamment: à ne jamais applaudir ni manifester d'autres formes d'approbation ou désapprobation; à ne pas saluer les artistes dans leur loge; à ne pas publier de compte rendus des concerts dans

27. Guido Adler, *Neue Freie Presse*, p. 430.

28. C'est Schoenberg lui-même qui détermine de part en part la programmation et le nombre de reprises nécessaires des œuvres. Nous avons proposé ailleurs une analyse détaillée des points présentés dans ce paragraphe. Voir «*Le Verein für musikalische Privataufführungen*: paradoxes d'une orthodoxie», *Ostinato rigore*, n° 17, 2001, p. 361-384.

la presse — façon de court-circuiter en même temps une frange bien spécifique du public, les critiques musicaux. S'il y a de cette façon élimination du *bruit* (suppression théorique de toutes les formes d'émission et d'enregistrement du jugement de goût — dont le corrélat est la difficulté de l'institution à se faire connaître), il n'y a pas d'éviction du *monde* puisque, en particulier, le prix de l'abonnement est défini en fonction des revenus afin de permettre aux ouvriers et aux étudiants d'accéder aux concerts²⁹.

Alors que les refusés de 1904 voulaient établir au sein du concert habituel ce qui n'y trouvait pas sa place (à savoir des exécutions correctes de nouvelle musique), la Société d'exécutions musicales privées adapte le concert aux œuvres (y compris en influençant l'avant et l'après de leur exécution). De la *Vereinigung* de 1904 au *Verein* de 1918, on passe donc d'une conception militante et naïve de l'accès — qu'il faut forcer de toutes les façons — à une tentative de contrôle de l'expérience³⁰, limitée dans son champ de portée mais cohérente et innovatrice dans ses modalités. L'auditeur accède à la musique sous conditions. Il est mis en condition afin de spécialiser sa capacité d'écoute, mais sans le droit à signifier publiquement l'éventuelle singularité de sa participation³¹. Les auditeurs comme les interprètes sont assujettis à l'œuvre, séparés d'elles ; ils doivent, chacun à leur façon, renoncer à la consommer.

Si la Société d'exécutions musicales privées constitue donc une réponse extraordinaire au problème esthétique de l'ellipse perceptive (voire du *sous-entendu*), cela ne doit pas en cacher les failles. En utilisant comme critères les buts de la Société tels qu'ils sont définis dans ses documents fondateurs (conférence de lancement de novembre 1918, statuts, prospectus de novembre 1918 et de mars 1919), on notera au moins deux échecs : l'échec économique (non-viabilité à long terme du modèle commercial consistant à supprimer les agents de concerts pour rendre plus directe la communication entre les compositeurs-administrateurs et

29. Ouverture à nuancer cependant, car la localisation des concerts dans le centre de Vienne (les six salles utilisées par la Société se situent le long de la *Ringstrasse*) excluait *de facto* la captation d'un large public populaire.

30. Notion que nous empruntons à nouveau à l'ouvrage de Jeremy Rifkin cité en introduction. Voir par exemple : « Les droits de propriété étaient simplement censés tracer la limite entre mes possessions et celles de mes semblables, tandis que la logique de l'accès pose un problème culturel bien plus vaste, celui du contrôle de l'expérience. » (Jeremy Rifkin, « L'âge de l'accès », p. 356)

31. Malgré cela, nous avons pu retrouver la trace d'une exclamation individuelle qui tentait de critiquer le dispositif en laissant entendre qu'il n'était pas encore suffisamment cohérent : il s'agit d'une lettre anonyme dont l'auteur réclame la publication ou l'annonce à haute voix des *tempi* et des titres de chaque mouvement, etc. Voir Nicolas Donin, « Le *Verein für musikalische Privataufführungen* : paradoxes d'une orthodoxie », p. 381-383)

le public-client) et échec de la popularisation (puisqu'à en croire les textes ultérieurs de Schoenberg, la musique moderne n'est pas plus familière aux Viennois après la période d'activité du *Verein* schoenbergien qu'avant elle).

J'en ajouterai un troisième, lié au point précédent et que l'on pourrait aussi bien lire comme une circonstance atténuante : l'absence de concrétisation matérielle (et donc aussi de circulation) des formes d'accès à la musique encouragées par la Société. À lire tel passage de « L'entraînement de l'oreille par la composition³² », on admettra en effet que la familiarisation avec la musique sérieuse par des écoutes répétées ne suffit pas, par elle-même, à la faire véritablement comprendre ; il y faut aussi un minimum de motricité, d'alphabétisation compositionnelle préalable — ces règles du jeu dont il a été question à travers le cas des échecs et du roman policier. La Société d'exécutions musicales privées n'a pas cherché à pallier ce défaut — à inventer des compensations « en aval » à l'insuffisante alphabétisation du public « en amont » —, elle s'est davantage concentrée sur le contrôle de la source sonore que sur l'accompagnement des « écouteurs » individuels. Il existait pourtant des possibilités, que Schoenberg avait notamment explorées lors des dix répétitions publiques de la *Symphonie de chambre op. 9* (1906) qu'il avait dirigées en juin 1918 : dix séances de répétitions d'une même œuvre, commentée à la fois par Schoenberg au fur et à mesure qu'il faisait travailler les instrumentistes et par Berg à travers une notice analytique qu'il avait rédigée pour l'occasion — publiée par Universal Edition (également éditeur de la partition) et vendue aux spectateurs comme note de programme³³. Cette tentative de double guidage de l'écoute indique bien qu'une voie médiane entre répétitions infinies de l'écoute pour les illettrés musicaux et unique lecture de la partition par un musicien complet pouvait ouvrir l'horizon d'un rétablissement de

150

32. « La culture musicale se répandrait bien plus rapidement si les gens savaient lire la musique, jouer de la musique, ou même entendre plus de musique qu'ils n'en entendent aujourd'hui. Pour acquérir une culture musicale, il faut avant tout se familiariser avec une très grande quantité de musique sérieuse. Mais même cela ne suffit pas à éduquer l'oreille. [...] On apprend bien à n'importe qui à dessiner, à peindre, à écrire un essai ou à donner une conférence : il doit donc être possible d'enseigner, même à des gens très peu doués, la façon d'utiliser les règles de la composition pour obtenir un résultat satisfaisant. [...] Comment peut-on prendre plaisir à un jeu sans en connaître les subtilités, sans savoir si la balle est coupée ou liftée, sans avoir idée de la stratégie ou de la tactique ? » (SI, p. 290)

33. Sur les dix répétitions publiques (et sur ce guide de Berg en particulier), voir l'article qui fait pendant au présent texte : Nicolas Donin, « Le travail de la répétition. Deux sociétés de concerts et deux âges de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre », *Circuit. Musiques contemporaines*, « Qui écoute ? 2 », vol. 14, n° 1, 2004, p. 68-74.

la participation du public à la scène du concert — certes d'une façon normative ici, puisqu'*intimant* une manière d'écouter. Le « guide d'écoute » en particulier, un genre musicographique caractéristique de l'Europe de la fin du XIX^e siècle, est conçu pour contribuer à la recevabilité et l'étayer : il ne vient pas entourer le son, mais le constituer, influençant l'écoute sur le fond d'une pratique individuelle de la musique où production et réception ne sont pas séparées (chœur, quatuor, piano).

Ceci porte à lire certains textes de Schoenberg comme les indices d'une culture auditive en forte prise sur certains des us et coutumes viennois dont elle s'émancipe par sa technicité propre. Une déclaration comme celle-ci, en 1946, n'apparaît ainsi plus simplement comme une idéalisation rétrospective :

Dans ma jeunesse [...] il était courant qu'un musicien, entendant une œuvre pour la première fois, sût en démonter la construction, en suivre l'exposition et la dérivation des thèmes et des modulations, en dénombrer les voix écrites en canon, y reconnaître la présence d'un thème à travers une suite de variations. (SI, p. 100)

151

Ailleurs, Schoenberg raconte comment lui-même faisait des concours avec ses amis pour suivre telle ou telle voix dans la polyphonie à chaque réécoute d'un opéra de Wagner. Et à en croire telle autre de ses remémorations, il était normal pour un amateur de musique d'assister, au long de sa vie, à une vingtaine de représentations d'un même opéra (SI, p. 130). La mémorisation s'élaborait donc au cours de diverses écoutes répétées d'une même œuvre³⁴ — c'est-à-dire aussi de ses diverses contextualisations — et non simplement à l'échelle d'une seule écoute ni même de plusieurs écoutes successives très rapprochées telles celles qu'allait bientôt pratiquer le mélomane grâce au disque. Ces exemples fournissent autant de bonnes raisons de penser que l'auditeur attentif et assidu dont il était question dans notre commentaire initial des textes sur l'accessibilité consiste certes en une reconstruction idéale, mais que cette dernière se fonde largement sur des pratiques musicales réellement répandues — par lesquelles le

34. Autre indice — *a contrario* cette fois — du caractère fondamental de la répétition selon Schoenberg, l'anecdote rapportée dans « Comment on devient un homme seul » (1937) : « Pour expliquer la manière de phraser un certain passage, j'avais dit aux musiciens : "Ne voudriez-vous pas, s'il vous plaît, essayer de jouer la ligne mélodique comme ceci ?". Et l'un de mes amis très chers, qui avait assisté à toutes les répétitions et qui aurait dû (du moins je l'espérais) connaître et comprendre cette œuvre à fond, me demanda d'un air sincèrement étonné ; "Je vous entends parler de mélodie. Mais où donc y a-t-il une mélodie dans tout cela ?". Si mon ami, après de multiples auditions, n'avait pas vu qu'il y avait là une mélodie, que pouvait donc bien y comprendre un public qui l'entendait pour la première fois ? » (SI, p. 35)

jeune autodidacte qu'était Arnold Schoenberg avait pu d'ailleurs se former, à la fin du XIX^e siècle.

On pourrait mener un raisonnement analogue quant à l'essentialisme de l'« écriture » qui conduit Berg, dans le prospectus qu'il rédige pour présenter les principes de la Société, à justifier l'exécution d'œuvres orchestrales dans des arrangements pour piano à quatre mains — censés mettre à nu la structure essentielle de l'œuvre, enfin séparée de l'orchestration aux éternels penchants illusionnistes. Il serait ici anachronique de penser que la fidélité scrupuleuse aux notes devait nécessairement impliquer une restitution exacte des timbres instrumentaux. Au contraire, si Berg et Schoenberg peuvent s'accommoder de ce compromis (causé par l'absence de budget pour les exécutions orchestrales), c'est parce qu'il est d'usage depuis le siècle précédent d'accéder aux opéras et aux symphonies par des transcriptions induisant un va-et-vient entre l'écoute de l'œuvre dans sa formation de référence et la lecture au piano de la réduction — jeux d'équivalences qui se retrouvent à plus grande échelle dans les pratiques d'écoutes collectives-privées promues par la Société (en cela beaucoup plus proche du siècle de l'arrangement — certes méconnaissable sous cette forme radicalisée — que des structuralismes à venir).

Après un long siècle de déplacements et de reconfigurations des problèmes ici évoqués, il ne serait guère difficile de pointer le caractère partiel et simpliste des réponses qu'apportait l'École de Vienne aux difficultés de communication entre les musiciens amateurs et une sphère musicale savante de plus en plus autonome³⁵. Il est plus difficile en revanche d'apprendre à analyser les activités de Schoenberg et des siens — qu'elles fassent ou non système — hors des paradigmes modernistes qui ont prévalu, tant dans le devenir ultérieur de la musique savante (qui s'est souvent écrite au travers de confrontations avec son œuvre) que dans la popularisation du grand récit de la « musique contemporaine » (qui propose souvent une lecture abstraite de Schoenberg, isolant des techniques de composition ou des mots d'ordre esthétiques).

Partir de l'idée d'accès à la musique (qui n'a pas d'équivalent linguistique ni conceptuel strict chez Schoenberg tout en constituant une préoccupation manifeste dans ses diverses activités) permet de rétablir et d'établir *a posteriori* des liens entre plusieurs corpus archivistiques trop souvent séparés les uns des autres — textes connus et moins connus, témoignages, archives d'une société de concerts, enregistrements sonores. La révolution esthétique allait de pair avec un

35. Voir les remarques de Rosen sur la Société d'exécutions musicales privées : Charles Rosen, *Schoenberg*, trad. Pierre-Étienne Will, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 67-72.

modèle économique (certes plus simpliste qu'elle!); les deux avaient pour condition de possibilité un travail des corps, une discipline des organes. Souligner l'unité de ces démarches permet de voir à l'œuvre un compositeur constituant sa propre accessibilité tout à la fois sur le plan de la technique de composition (en faisant de la notion d'intelligibilité de l'idée musicale un point central de sa pratique et de son enseignement) et sur celui de l'accès à la musique (invention de nouvelles situations d'écoute, supervision étroite du travail des interprètes, diffusion d'instruments d'aide à l'écoute).

Sans ces lignes directrices et ces courroies de transmission, Schoenberg n'aurait pas seulement été impopulaire et mal entendu : il aurait sans doute été inconnu. Car contrairement à ce que pourraient laisser penser les pages qui précèdent (essentiellement focalisées sur une période limitée de l'activité du compositeur), le labeur collectif et multiforme, dont la Société d'exécutions musicales privées constitue un cas limite, a finalement très bien fonctionné. Non pas du vivant de Schoenberg, malgré quelques victoires provisoires, mais après-coup, comme en témoignent depuis les années 1950 la réception de Schoenberg dans les milieux universitaires américains (grâce aux musiciens européens exilés et aux générations de chercheurs, de compositeurs et de pédagogues américains ayant eu accès à leur enseignement) ainsi que par l'avant-garde musicale et intellectuelle européenne (dans un premier temps, à travers l'aventure collective du sérialisme généralisé). C'est principalement à ces deux modes de diffusion que l'on doit l'implantation de l'esthétique schoenbergienne dans la musique et la musicologie occidentales pendant la deuxième moitié du siècle, sanctionnant le couplage progressivement réussi entre une musique qui repoussait régulièrement les frontières du recevable, et une théorie et une pratique de l'accès à cette musique. En ce sens, Schoenberg a été un redoutable inventeur d'accès : il a fabriqué toutes sortes d'outils pour un combat esthétique dont l'issue reste, grâce à cela, encore ambiguë.