

VIII. INTELLECTUALITÉ MUSICALE D'ANDRÉ BOUCOURECHLIEV ET CRITIQUE

Ce chapitre consacré à l'examen de l'intellectualité musicale d'André Boucourechliev (1925-1997) s'organise autour de quatre thèses, que nous allons successivement examiner :

1. Les écrits de Boucourechliev relèvent bien d'une intellectualité musicale, non d'un point de vue de musicologue ou d'historien. D'où leur souveraine liberté à l'égard tant du positivisme des savoirs que de l'historicisme contextualisant.

2. La part subjectivement déterminante de ces écrits tient à leur dimension critique.

3. Ces écrits se déploient à partir d'un *programme de pensée* provenant de son maître Boris de Schloezer et prenant appui sur un nouage singulier de la phénoménologie de Merleau-Ponty et de la *Gestalttheorie* de P. Guillaume.

4. Le fil rouge de la critique boucourechliévienne tient à la conviction suivante : la modernité se joue dans une nouvelle figure de l'unité musicale qui constitue l'horizon de l'œuvre plutôt que son principe.

1 – UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Les écrits de Boucourechliev sont ceux d'un musicien pensif – successivement pianiste puis compositeur – entreprenant de « dire la musique » (soit le titre même d'un des ouvrages de Boucourechliev ¹).

Ces écrits ne relèvent pas de la musicologie ou de l'histoire. Le musicien déclare explicitement que sa subjectivité n'est ni celle d'un musicologue, ni celle d'un historien :

« Le présent recueil regroupe un certain nombre [...] de regards sur des musiques du proche ou du lointain passé, et sur leur problématique [...]. Regards par définition subjectifs – de compositeur, non de musicologue ou d'historiens. Regards, d'un certain point de vue, "engagés" dans la création vivante. » ²

« J'écris des livres sur la musique, mais le mot de musicologie ne me paraît pas adéquat, parce qu'il connote une science, une carrière, une profession qui ne sont pas miennes. [...] Ce sont des écrits de compositeur sur la musique. » ³

À ce titre, les écrits de Boucourechliev vont privilégier :

- une logique chronologiquement *rétroactive* : c'est le présent qui va éclairer le passé;
- une constitution de *généalogies*, elles aussi à partir du présent (généalogies *ascendantes* donc, plutôt que descendantes);
- un accent mis sur les *monographies* plutôt que sur une hypothétique Histoire de la musique (avec un grand « H ») qui serait censée unifier dans son vaste cours la diversité des situations.

Critique

Ce type d'écrits privilégie la dimension critique dans la réflexion musicienne.

Boucourechliev formule l'exigence critique (évaluation musicienne des œuvres et généalogies musicales) de différentes manières :

- d'abord comme un travail pour dégager la problématique musicale à l'œuvre dans tel ou tel opus :

*« Les grandes œuvres, quelle que soit leur époque, et quoi qu'on en pense, ont toujours une problématique. »*⁴

- ensuite comme évaluation de la manière, propre à chaque œuvre, de constituer son unité (nous détaillerons ce point plus loin).

Un tel type de critique assume d'être nécessairement subjectif, partisan, engagé, militant :

*« Lorsque j'ai accepté la tribune que m'offrait Boris de Schloezer, en 1956, il s'agissait avant tout pour moi de faire de la critique engagée, [...] dans le combat de ma génération, au sens large du mot, pour tous les langages, électro-acoustiques ou sériels, qui étaient vilipendés et que j'ai voulu défendre avec passion lorsqu'ils avaient leur raison d'être dans le présent. »*⁵

Cette dimension critique de l'intellectualité musicale va chercher ses *raisonances* du côté des autres arts : Boucourechliev en exprime la conviction dans le questionnaire sur la musique sérielle qu'il adressa en 1965-1966 à différents compositeurs.⁶

« Quels sont les rapports de la musique et de la littérature dans leurs recherches actuelles? [...] Quelles perspectives communes la peinture, la sculpture et la musique sont-elles susceptibles de dégager de leurs situations respectives aujourd'hui? [...] Quel est le statut actuel des "formes ouvertes" en musique, et quelles réflexions apportent-elles? »

Esthétique

Ce faisant, la réflexion musicienne aborde le rivage des questions esthétiques propres à l'intellectualité musicale :

« La musique sérielle peut-elle être considérée comme l'expression stylistique d'une époque? »

Mais Boucourechliev n'était guère sensible aux *raisonances* socio-politiques de cette dimension esthétique, pas plus au demeurant qu'il n'était habité par quelque inquiétude philosophique.

Théorisation

La dimension théorique de l'intellectualité musicale rejoint les questions que posait Boucourechliev concernant la manière dont le sérialisme modifie ou non la théorie musicale de l'écoute, de l'interprète, de la « communication musicale » :

« Les œuvres actuelles impliquent-elles une nouvelle écoute? Modifient-elles la nature de la communication musicale individuelle et collective? [...] La présence de l'interprète est-elle une exigence inéluctable de la communication musicale? [...] Les conditions mêmes de cette communication doivent-elles être repensées? »

Boucourechliev interroge explicitement les compositeurs sur les *raisonances* scientifiques propres à cette dimension théorique :

« Quels sont les rapports de la musique et des sciences modernes, dans quels domaines, à quels niveaux se situent-ils? »

2 – UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE CENTRÉE SUR LA DIMENSION CRITIQUE

« Il faut retourner aux œuvres elles-mêmes. » ⁷

Voyons comment chacune des dimensions théorique, esthétique et critique prend forme singulière dans les écrits d'André Boucourechliev.

La dimension théorique chez Boucourechliev

S'il y a une dimension théorique dans les écrits de Boucourechliev, elle vise le langage musical :

« *Du langage musical, personne ne parle. [...] L'ouvrage de Schloezer [Introduction à Jean-Sébastien Bach] est davantage un essai d'esthétique musicale [...] qu'une investigation du langage. [...] Un travail de synthèse sur le langage musical et son action [...] vaut le risque.* »⁸

Mais cette dimension théorique reste, chez Boucourechliev, latente plutôt que développée :

- elle n'est pas clairement démarquée de la dimension esthétique
- comme on va y revenir – selon un motif dont l'origine en vérité se trouve chez Boris de Schloezer.
- Boucourechliev n'avait pas de rapport véritable aux sciences : il n'entretenait pas de rapport à la mathématique ou à la physique pas plus qu'à la linguistique moderne. Tout au plus lui connaît-on un rapport à la sémiologie (Umberto Eco...), alimenté par son amitié avec Roland Barthes.

Au total, chez Boucourechliev la théorisation du langage musical – qui procède d'une inspiration sémiologique, corrigée comme on va le voir par son programme schloezerien – restera embryonnaire^A.

La dimension esthétique chez Boucourechliev

La dimension esthétique des écrits de Boucourechliev se déploie à l'ombre de l'esthétique schloezerienne. Avant d'y revenir plus en détail, indiquons que les thèmes esthétiques privilégiés par Boucourechliev ne touchent guère à la dimension sociale de la musique mais plutôt à sa dimension psychologique et son enracinement dans une époque.

Cette esthétique boucourechliévienne ne s'est guère souciée des conditions proprement philosophiques de son éventuelle autonomie – Boucourechliev s'inscrit sans heurt dans la philosophie spontanée des musiciens de l'après-guerre dont Boris de Schloezer a fixé la formule philosophémisante : phénoménologie ⊗ *Gestalttheorie* – plus exactement une phénoménologie empruntée à Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*) plutôt qu'à Husserl, et une *Gestalttheorie* qui prend appui sur la *Psychologie de la Forme* de Guillaume.

A. Si Boucourechliev a pu soutenir la perspective d'un langage musical sans pour autant assumer la distinction langage/langues, c'est parce que, si cette distinction est bien inévitable dans une théorie d'ordre linguistique, elle ne l'est plus dans une acception phénoménologique du mot « langage » comme celle de Boris de Schloezer...

Au total, on va donc avoir à faire à une esthétique boucourechliévienne également embryonnaire, d'inspiration phénoménologique et gestaltiste, et centrée sur la figure de l'auditeur de musique.

La dimension critique chez Boucourechliev

C'est finalement la dimension critique de l'intellectualité musicale qui, chez Boucourechliev, est massivement prépondérante.

Il a commencé par prendre en 1957 la succession de Boris de Schloezer comme critique musical à la NRF (1957-1963), puis a poursuivi son activité critique dans la revue *Preuves* (1962-1969).

S'il a donc exercé le métier de critique musical au sens ordinaire du terme ^A, c'est surtout dans ses livres que se déploie une évaluation critique des œuvres. Ses écrits englobent ainsi dix publications (huit volumes et deux recueils d'articles) dont voici la liste :

1. *Schumann* (1956) ⁹
2. *Beethoven* (1963) ¹⁰
 - Enquête sur la musique sérielle (*Preuves*, 1965-1966)
 - La Tétralogie de Wagner (*Avant-Scène Opéra*, 1976-1978)
3. *Stravinsky* (1982) ¹¹
4. *Essai sur Beethoven* (1991) ¹²
5. *Le langage musical* (1993) ¹³
6. *Dire la musique* (1995) ¹⁴
7. *Regard sur Chopin* (1996) ¹⁵
8. *Debussy. La révolution subtile* (1998) ¹⁶

Sur cet ensemble, deux volumes seulement déclarent des intentions théoriques et esthétiques (tout en comportant également d'amples volets critiques) : *Le langage musical* et *Dire la musique*.

Remarquons, au passage, que Boucourechliev aime à relever une généalogie critique remontant à Robert Schumann :

« C'est dans l'enthousiasme que se révèle le rôle d'élection du critique. Schumann a analysé avec finesse la difficulté de la critique musicale. [...] Non plus dissection faussement explicative, mais œuvre d'art elle-même, la critique doit refléter et réfracter la musique. [...] Elle agit par sympathie. [...] Une critique

A. N'oublions pas non plus sa participation à la célèbre *Tribune des critiques de disques* (*France-Musique*) aux côtés d'Armand Panigel, Antoine Goléa et Jacques Bourgeois...

subjective et passionnée [...] Il appartenait à Schumann [d'être le] promoteur de cet art que devenait la critique. »¹⁷

Si la critique musicale a bien pour interlocuteur privilégié les autres arts, Boucourechliev sous cet angle n'est pas en manque : il s'agira ici pour lui essentiellement de littérature (Saint-John Perse, Jouve, Celan, Mallarmé, Trakl... pour la poésie ; Tanizaki, Joyce... pour la littérature) et plus latéralement de peinture (Michel-Ange...).

Remarquons au passage l'absence notable de l'architecture, du cinéma, de la danse ou de la sculpture...

Au total, cette intellectualité musicale se trouve donc franchement centrée sur une dimension critique.

3 – PREMIÈRE DESCRIPTION DE LA CRITIQUE BOUCOURECHLIÉVIENNE

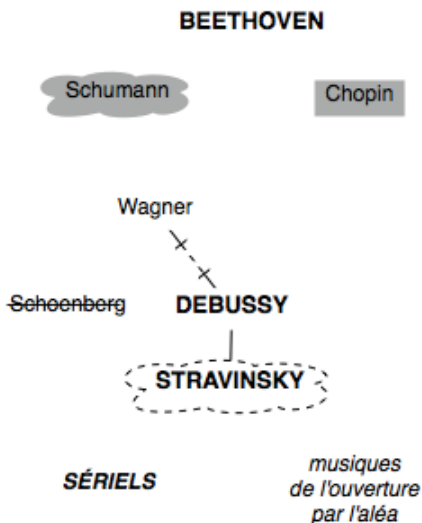
La critique, chez Boucourechliev, est essentiellement orientée par deux enjeux : il y s'agit d'orienter le musicien

- en évaluant les œuvres et dirigeant ce faisant leur écoute,
- en dégagant les généalogies à l'œuvre.

Les généalogies de Boucourechliev

Pour présenter succinctement les généalogies musicales sur lesquelles le musicien Boucourechliev s'interroge, on peut distinguer des généalogies positives et négatives.

On résumera les généalogies positives selon le diagramme suivant :



On relèvera ainsi :

- l’existence d’une généalogie Wagner-Debussy ^A ;
- un attachement à la fois à Schumann et Chopin (qui intéressent particulièrement le pianiste Boucourechliev) ^B.

On relèvera les omissions notables suivantes :

- Jean-Sébastien Bach (il est vrai que Boris de Schloezer avait bien exploré la chose) ;
- les deux autres classiques : Haydn, et Mozart ;
- de grands romantiques, dont le premier d’entre eux : Schubert ;
- on notera, au XX^e siècle, le vaste silence sur Berio ^C.

Les généalogies négatives s’attachent

- d’abord à une récusation assez brutale de Schoenberg :

« L’intervention de Schoenberg dans la musique se découvre aujourd’hui plus comme un acte volontariste que comme une révolution en profondeur : un peu comme une révolution, oserai-je le dire, de l’artefact. Ayant vécu sous son

A. Généalogie patente quoique Debussy ait tout fait pour la dénier...

B. Remarquons le caractère inhabituel de ce couplage : les amateurs de l’un sont rarement les amateurs de l’autre, et ce pour des raisons qui peuvent ne pas être contingentes...

C. Que Boucourechliev a pourtant très bien connu mais n’a guère « aimé » (je pourrais directement en témoigner), à la différence de son rapport à un Maderna...

*signe pendant cinquante ans, la musique d'aujourd'hui s'en est plus ou moins détournée. Tout en restant dans son orbite, "Schoenberg est mort", écrivait Boulez dans les années cinquante. Aujourd'hui le voilà enterré. Sa figure morale ne saurait être confondue avec son esthétique caduque. Webern, en s'en inspirant, l'a d'emblée dépassé. Debussy, qui est le frère ignoré de Webern, n'avait point besoin de le connaître. »*¹⁸

On retrouve là, somme toute, la généalogie convenue des sériels : Schoenberg est rejeté pour mieux exhausser un Webern héritier de Debussy...

– ensuite une mise à distance – bien compréhensible – de l'inconsistant John Cage :

*« Cage est-il un musicien ? Si l'on considère que la musique est un réseau de rapports, de relations, il se place d'emblée en dehors d'elle. »*¹⁹

*« L'acte essentiel [de John Cage] n'a pas été de faire des œuvres musicales. [...] Cage n'est ni un agitateur ni un artiste. C'est bien plutôt un catalyseur (il se définit ainsi). »*²⁰

– jusqu'à une généalogie des impostures intellectuelles (associant cette fois Xenakis ^A à Cage) que Boucourechliev relève lorsqu'il commente leur réponse à son enquête de 1965-1966 :

*« Leurs deux textes – les plus "obscur", semble-t-il, publiés dans le cadre de notre enquête – montrent, fort clairement à notre avis, combien [Cage et Xenakis] sont proches l'un de l'autre. »*²¹

4 – LE PROGRAMME EST SCHLOEZÉRIEN

Examinons maintenant de quelle manière les écrits de Boucourechliev, dans leur diversité, s'unifient autour de ce qu'on propose d'appeler un *programme de pensée* établi par Boris de Schloezer, et qui prend appui sur un nouage singulier de la phénoménologie de Merleau-Ponty et de la *Gestalttheorie* de P. Guillaume.

On convoque ici le mot « programme » au sens précis où Boucourechliev lui-même l'a exhaussé : comme une sorte de code génétique, entrelaçant des leitmotifs en sorte d'animer, plus ou moins ouvertement, un discours (ce

A. Si les écrits « théoriques » de Xenakis relèvent de l'imposture, sa musique par contre invente une gestuelle sonore d'autant plus efficace perceptivement qu'elle est compositionnellement grossière. Sur ce point, on pourra se reporter à mon article « *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon* » in *Entretiens*, n° 6, février 1988.

que Boucourechliev dit sur le discours musical d'un Wagner est ainsi applicable au discours musicien de Boucourechliev).

*« s'impose une notion de programme, au sens le plus actuel du terme, [...] un ruban génétique, invisible et omniprésent. »*²²

*« Le thème fonctionnait [dans le Bach des Goldberg ou le Beethoven des Diabelli], tout au long du temps musical, comme un programme, au sens le plus actuel de ce terme, qu'il soit informatique ou génétique. »*²³

*« Quant à Wagner, l'harmonie est le programme spécifique et irremplaçable de son univers, qui conditionne, coordonne et délimite toutes ses constellations concrètes. »*²⁴

La dette d'André Boucourechliev à Boris de Schloezer est explicitement assumée :

*« Lorsque les musiciens de ma génération ouvrirent, au lendemain de la guerre, l'Introduction à Jean-Sébastien Bach, ils eurent l'impression que pour la première fois on leur parlait du phénomène musical tel qu'ils le concevaient et le vivaient eux-mêmes. »*²⁵

*« Notre génération a appris à réfléchir [dans l'Introduction à Jean-Sébastien Bach]. »*²⁶

*« [Je voudrais] dire ma dette personnelle à l'égard de Schloezer : je lui dois mon activité de critique, car il m'avait confié, en 1956 ou 57, le redoutable honneur de lui succéder à la NRF. [...] J'avais fait mien le principe du critique engagé tel qu'il le précise dans l'Introduction à Jean-Sébastien Bach : "Car il s'agit précisément de lutter et non de distribuer des notes à la façon d'un examinateur; il s'agit de combattre pour une certaine conception de la musique où normalement se reflète notre attitude à l'égard de la vie, de l'art, qui se rattache à une Weltanschauung plus ou moins consciente et plonge ses racines au plus profond notre être..." »*²⁷

Cette dette prend la forme explicite d'une prolongation, d'une poussée plus avant de ce qui est resté inabouti ou incomplet chez de Schloezer, par exemple en matière de langage musical :

*« L'ouvrage de Schloezer [Introduction à Jean-Sébastien Bach] est davantage un essai d'esthétique musicale, qu'une investigation du langage. »*²⁸

Faisons un rapide tour d'horizon des motifs schloezeriens qui vont particulièrement compter pour Boucourechliev.

Il y a d'abord le thème de l'esthétique musicale comme tel : le sous-titre du livre-phare sur Jean-Sébastien Bach est ainsi *essai d'esthétique musicale*. Boris de Schloezer aimait thématiser la dimension esthétique ainsi :

*« Comprendre esthétiquement, c'est refaire, recréer. »*²⁹

Il y a ensuite des généalogies : Boucourechliev partage avec Boris de Schloezer une passion pour Stravinsky, mais aussi pour Debussy, ainsi qu'un même rapport à Wagner.

Leur écart majeur majeur tient à l'absence, dans les généalogies boucourechlieviennes, de Bach et de Scriabine qui constituent par contre des références majeures de la critique schloezérienne.

5 – HUIT THÈMES

Mais c'est surtout dans les thèmes de l'esthétique schloezérienne que la dimension de « programme » apparaît le plus clairement.

On peut ainsi rapprocher, terme à terme, les énoncés schloezériens et boucourechlieviens autour des huit motifs suivants.

Moderne n'est pas contemporain

Il y a d'abord la dissociation de deux catégories : l'une convenue (« contemporain »), l'autre plus tendue (« moderne ») qui seule désigne une véritable cible.

Boris de Schloezer :

*« Quand nous disons “musique contemporaine”, tout le monde sait de quoi il est question : de la musique de notre temps. Mais que voulons-nous dire par « musique moderne ? » Souvent d'ailleurs on prend ces termes pour équivalents. Ils ne le sont pas. Nos musiciens contemporains ne sont pas tous pour autant modernes, loin de là. [...] Le moderne est en opposition avec l'art de ses contemporains. [...] La musique moderne, celle dont l'action subversive ouvre l'avenir. »*³⁰

Boucourechliev :

*« La musique de Beethoven est moderne. [...] De cette écoute créatrice, inquiète, ouverte à l'étonnement, nous ne pouvons être, quant à nous, qu'un médiateur – un musicien moderne d'aujourd'hui fasciné par la rencontre de l'auditeur moderne avec l'esprit moderne de Beethoven. »*³¹

La dimension subjective et militante de la critique musicale.

Il y a, ensuite, que la subjectivation peut orienter la pensée car elle seule distingue et discerne.

Boris de Schloezer :

« L'activité dite "critique" prétend établir la valeur propre de l'œuvre. [...] Les valeurs esthétiques ne partagent-elles pas [...] l'absence de garantie [...] avec les valeurs éthiques et religieuses ? Mais s'engager, prendre parti alors que toute certitude se dérobe est une aventure pleine de risques, et l'on comprend que beaucoup préféreraient renoncer à cette liberté et savoir au juste, sans assumer aucune responsabilité, ce qu'il leur faudrait admirer. [...] Il ne reste au critique qu'à lutter [...] car il s'agit précisément de lutter et non de distribuer des notes à la façon d'un examinateur. »³²

« Il fallait prendre position, se placer à un point de vue particulier – comment s'orienter autrement ? – . »³³

Boucourechliev :

« J'avais fait mien le principe du critique engagé tel que [Boris de Schloezer] le précise dans l'Introduction à Jean-Sébastien Bach : "Car il s'agit précisément..." »³⁴

Le sens musical tient à l'unité de l'œuvre, l'unité à l'œuvre.

Il y a également le motif décisif suivant : si l'enjeu pour l'auditeur d'une œuvre est l'accès à son unité, cet accès constitue le véritable sens musical – un sens musical est une unité à l'œuvre.

Boris de Schloezer :

« Je ne comprends cette série sonore, autrement dit je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse. »³⁵

Une « série de sons n'est mélodie que pour autant que nous l'avons perçue en son unité, reconstruite. »³⁶

« Comprendre [la musique], c'est retrouver son unité. »³⁷

« Tous les éléments de l'œuvre musicale [...] coexistent en leur unité. »³⁸

Boucourechliev :

« La problématique de l'unité interne des œuvres musicales, à peine traitée quoi qu'on en prétende, en tout cas jamais résolue, demeure irritante. »³⁹

« J'indique ici quelques mécanismes et agents réels de l'unité (notamment l'auditeur comme agent principal). »⁴⁰

« Le problème de l'unité dans la musique, problème fondamental quoique, étrangement, si peu débattu »⁴¹

« Un scandale de l'unité, incessamment refoulé »⁴²

Le langage musical comme système de relations différenciantes

Il faut comprendre la relation musicale comme étant *constituante* des termes qu'elle instaure plutôt que *constituée* par eux.^A

Boris de Schloezer :

« À mesure que l'on comprend, les sons n'existent plus en eux-mêmes mais en tant que termes ou pivots de multiples relations sonores, et la chose que l'on écoute est précisément constituée par le système de ces relations. »⁴³

Boucourechliev :

« La nature même de la musique est un système de différences. »⁴⁴

« La musique serait un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore. »⁴⁵

D'où la logique proprement schloezerienne du langage musical^B.

Boris de Schloezer :

« Prétendre que la musique n'est pas un langage, vu qu'elle ne signifie pas, ne communique pas quelque chose mais se communique, nous semble témoigner d'une conception par trop étroite et simpliste du langage. [...] La musique est

A. Bien sûr, ce trait n'est nullement propre à Boris de Schloezer ; on le retrouve dans bien d'autres dispositifs conceptuels : la linguistique de Jakobson, la dialectique du « un se divise en deux », la différance chez Derrida, la relation phénoménologique *constituante* par opposition à la relation ontologique *constituée* dans la philosophie d'Alain Badiou...

B. Comme déjà suggéré, la conception schloezerienne du langage musical comme « langage par excellence », dévoilant « l'essence du langage » à mesure précisément du fait qu'il ne signifierait rien (rien d'autre que lui-même), est ce qui autorise qu'il n'y ait nul besoin ici de langues musicales spécifiques.

langage, au même titre que la parole qui désigne, que la poésie, la peinture, la danse, le cinéma. » ⁴⁶

« Privée de toute signification, la musique, elle, est uniquement sensée; aussi, loin de prétendre que ne se référant pas à quelque objet elle n'est pas un langage, ne faut-il pas voir en la musique le langage par excellence, le langage dans le plein exercice de sa fonction médiatrice, laquelle est créatrice de sens? La musique dévoile l'essence même de tout langage précisément parce qu'elle n'extériorise pas un "intérieur" qui lui préexisterait mais, en se constituant, constitue ce prétendu intérieur. Tout langage invente plus ou moins ce qu'il communique, la musique l'invente totalement; le dit y est entièrement engendré par le dire; l'exprimé, avec ses résonances psychologiques en nous, n'est que le fruit de l'expression. » ⁴⁷

On a vu précédemment l'importance de ce même motif chez Boucourechliev.

L'auteur est différent du « moi » de l'œuvre qui est celui qui compte

Il y a que le sujet musical à l'œuvre dans un opus donné n'est pas le sujet musicien, et cela selon une conception schloezerienne du sujet qui est platement psychologique (le sujet, ici, s'indexe d'un « moi » : est sujet qui dit « moi »).

L'auteur n'est donc pas le référent subjectif pertinent d'une œuvre musicale.

Boris de Schloezer :

« Qui est le "moi" de cette histoire, de cette aventure que sur le plan psychologique constitue toute œuvre musicale (et qu'il faut se garder de confondre, ne l'oublions pas, avec l'histoire de l'œuvre, avec les expériences dont elle est peut-être le fruit)? » ⁴⁸

« Si l'œuvre musicale est psychologiquement parlant une histoire, une aventure interne, le sujet de cette histoire, le héros de cette aventure ce n'est point l'homme naturel, un certain Jean-Sébastien Bach, un certain Franz Schubert, c'est un être qui n'a d'existence que sur le plan esthétique, c'est un "moi" artificiel : je l'appellerai mythique et son histoire un mythe. » ⁴⁹

« Ce que nous disent maintes œuvres [...] déborde de si loin ce qu'avait voulu dire et se figurerait avoir dit l'auteur que rien de commun ne subsiste, semble-t-il, entre ses intentions, le but qu'il croyait s'être assigné et leur message tel que nous l'entendons. » ⁵⁰

Boucourechliev :

*« Qui est-il [l'être créateur] ? Cette question, je la pose dans tous mes ouvrages sur la musique. »*⁵¹

*« Qui écrit ces œuvres ? Qui est donc le Beethoven des quatuors, des sonates ? Posons-nous la question une dernière fois : pour découvrir que l'œuvre seule nous le dévoile. C'est elle qui nous parle de cet autre moi que l'artiste s'est donné par l'acte même de l'écriture, cet autre moi en quoi s'est transcendé le moi quotidien. »*⁵²

*« Celui qui fait n'est pas celui qui vit. [...] Peut-être l'œuvre lui ressemble-t-elle, mais peut-être est-ce lui qui lui ressemble ? L'œuvre a fait l'homme dans le même temps que celui-ci l'a faite. [...] Les créateurs ne sont presque jamais conscients de cette chose. Debussy, oui. Dans un éclair, pour une seule fois. "Ce besoin invincible d'échapper à moi-même [...] S'y montre un homme que l'on ne connaît pas" [...] L'artiste, dès lors qu'il est à l'œuvre, est projeté plus haut que sa condition, à une hauteur où il ne se reconnaît plus. »*⁵³

Un auditeur actif

Ceci non seulement autorise mais nécessite un auditeur qui soit actif car l'unité à l'œuvre, le sens musical, est toujours « à faire ».

Boris de Schloezer :

*« Notre erreur est de concevoir l'auditeur passif. [...] Passif, je n'écoute pas la musique et ne la comprends pas ; écouter et comprendre une œuvre ce n'est nullement la subir et se traîner après elle, c'est la reconstituer. »*⁵⁴

*« Le texte [de l'œuvre poétique ou musicale] ne me propose pas une chose toute faite mais bien de faire quelque chose. »*⁵⁵

*« Comprendre la musique, c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur. Comprendre une forme musicale, c'est la faire. »*⁵⁶

Boucourechliev :

*« L'écoute, la compréhension de l'œuvre musicale apparaissent pour [l'auditeur] non pas comme soumission passive mais comme activité. »*⁵⁷

*« Écouter la musique est une aventure. [...] Écouter n'est pas subir, mais agir. »*⁵⁸

*« Il y a dans chaque écoute, et chez tout auditeur autant de volonté d'intervention que de consentement, et c'est dans cette ambiguïté que nous faisons face à l'œuvre. »*⁵⁹

*« Ne sont-ce pas les destinataires [...] qui sont, littéralement et en dernière instance, les facteurs de cette unité? L'interprète y agit de façon décisive et, souverainement, l'auditeur : entendre une œuvre, c'est la faire. »*⁶⁰

*« L'auditeur au travail se verra reconnu comme le nécessaire interprète de l'œuvre, et c'est à lui qu'appartiendra le dernier mot. »*⁶¹

*« Un facteur d'unité profonde existe là – celui, précisément, de l'“action” humaine. Au premier niveau, c'est l'interprète, l'«opérateur» qui soude les innombrables facettes d'un langage éclaté, leur donne l'élan et direction. Au second niveau, plus décisif encore, c'est l'auditeur lui-même. À lui le dernier mot, à lui d'espérer la synthèse finale de ces forces multiples superposées en enchaînées. C'est, en dernière analyse, lui que l'on investit de cette liberté responsable qui est l'air où respirent les « œuvres en action ». et il ne peut les pénétrer, moins encore les juger, que s'il accepte d'assumer cette investiture – s'il accepte d'agir. »*⁶²

L'auditeur se trouve ainsi en état de dialoguer avec l'œuvre.

Boris de Schloezer :

*« Est œuvre pour moi ce qui se présente orienté vers moi, animé d'une intention me concernant, c'est un moi autre que moi, un sujet autonome, un foyer pareil à moi de pensées, de sentiments, d'images, avec lequel, répondant en quelque sorte à son appel, j'institue un dialogue silencieux, [...] une relation de sujet à sujet. »*⁶³

Boucourechliev :

*« Une œuvre nous parle : mais exige, pour vivre en nous, que nous lui répondions. »*⁶⁴

L'ouverture de l'œuvre par l'interprétation

Si une telle œuvre musicale est bien *ouverte*, c'est alors essentiellement par le jeu de l'interprétation.

Boris de Schloezer :

*« L'œuvre n'ayant aucune réalité objective, elle n'existe pas en dehors de son exécution et son texte n'est qu'une “virtualité”. »*⁶⁵

Boucourechliev :

« Dans Les cinq Archipels, [...] où tout est noté mais où rien n'est inscrit... [...] Dans une structure d'Archipel j'essaie de rédiger la virtualité. [...] J'essaie d'organiser un univers et de le donner à l'interprète pour qu'il l'incarne. » ⁶⁶

L'expression musicale est endogène.

Il en découle que l'expression musicale n'est pas exogène – elle n'est pas expression de l'auteur – mais bien endogène.

Boris de Schloezer :

« Une mélodie n'exprime pas un sentiment, elle s'exprime. » ⁶⁷

« [Dans la musique] le dit est entièrement engendré par le dire; l'exprimé, avec ses résonances psychologiques en nous, n'est que le fruit de l'expression. » ⁶⁸

Boucourechliev :

« Ce postulat, formulé un peu solennellement : la musique n'exprime pas des sentiments, même si elle les engendre. » ⁶⁹

6 – PHILOSOPHIE

Ce faisceau de thèmes et de motifs trouve chez Boris de Schloezer sa consistance dans une logique philosophique très particulière qui noue orientations phénoménologiques et orientations gestaltistes. ^A

Un mot rapide sur cet aspect philosophique des choses qui profile l'arrière-fond de tout ce programme musical.

Phénoménologie

Un certain type de phénoménologie – référence explicite chez de Schloezer, implicite chez Boucourechliev – donne ici son empreinte spécifique à un double titre.

A. Rendons ici hommage à Célestin Deliège qui, examinant l'Œuvre de Boucourechliev dans son maître-ouvrage *Cinquante ans de modernité musicale* (Mardaga, 2003), a rappelé l'importance de l'héritage schloezerien tout en relevant le rôle central joué chez l'un et l'autre par « la perspective phénoménologique » et « la fidélité au gestaltisme » (p. 303).

La question obsédante du sens

Il y a d'abord la place centrale accordée par de Schloezer à la question du « sens » :

« Toute œuvre d'art selon moi doit avoir un sens. » ⁷⁰

Ici, la thèse philosophique consiste à soutenir que la consistance d'un phénomène se jouerait dans son sens, au fait qu'il aurait ou serait un sens (d'où le point qui va suivre touchant à la manière dont ce sens se constitue dans une visée particulière).

Un sens qui se donne « pour nous »

Il y a ensuite la thématization de ce sens comme relevant essentiellement d'un « pour nous », d'un sujet constituant de ce sens (il n'y a donc pas ici de sens en soi mais toujours un sens « pour » x).

La thèse implicite est cette fois que l'apparaître devrait être saisi comme apparaître « pour nous » en sorte qu'il faille, pour tout apparaître, supposer l'existence d'un sujet de cet apparaître : pour la Phénoménologie d'obédience husserlienne, il n'y a en effet d'objet que pour un sujet qui lui préexiste, qui le constitue en objet, pour un sujet constituant (plus encore que constitué par cette apparition) : le sujet transcendantal.

En tout ceci, Boris de Schloezer se réfère de préférence à Merleau-Ponty (en particulier ⁷¹ celui de *Phénoménologie de la perception*, 1945), plutôt que directement à Husserl...

Gestalttheorie

Seconde référence de Boris de Schloezer : la *Gestalttheorie via*, cette fois *La Psychologie de la Forme* de Paul Guillaume (1937) ⁷² qui a introduit en France cette théorie.

Cette version française de la *Gestalttheorie* donne son empreinte spécifique au programme schloezerien à différents titres :

- elle avance une conception psychologisante du sujet qui autorise qu'il soit rendu isomorphe à la constitution d'un « moi » ;
- elle déploie une conception du sens se concentrant sur la figure de l'unité : soit la Forme comme unité (faire sens, c'est faire *un*) ;
- elle conçoit cette unité comme constituée par une perception psychologisée – Boris de Schloezer a déclaré diverger de la *Gestalttheorie* sur le

point de savoir comment se constituait cette unité, pour lui cette unité n'étant pas en musique une appréhension directement globale mais une élaboration progressive, de proche en proche :

« Notre divergence [d'avec la *Gestalttheorie*] porte sur le mode d'appréhension d'une phrase musicale. [...] En quoi consiste l'unité d'une phrase musicale, qu'est-ce qui en fait un tout ? »⁷³

Au total...

Au total, Boris de Schloezer a fixé la figure dominante de ce qu'on pourrait appeler la *philosophie spontanée des musiciens de l'après-guerre* et que l'on peut indexer de cette formule :

Phénoménologie ⊗ *Gestalttheorie*.

Il résulte de tout ceci le « programme » de pensée suivant : caractériser de quelle manière l'auditeur, au gré d'un « moi » à l'œuvre, constitue l'unité de l'œuvre et par là en comprend le sens.

Voyons comment Boucourechliev s'est acquitté de ce programme au fil de ses diverses monographies, l'enjeu pour Boucourechliev étant l'aptitude d'un tel « programme » à orienter sa réflexion musicienne sur les œuvres musicales qui comptent au titre d'une modernité inentamée.

7 – LES GRANDES CARACTÉRISTIQUES DE SA CRITIQUE

Le fil rouge, propre à la critique boucourechliévienne, tient à cette conviction que la modernité se joue dans une nouvelle figure de l'unité musicale, par-delà ses modalités antérieures, une unité musicale qui se situe désormais comme horizon de l'œuvre, et non plus comme son principe. Et cette modernité, qui ne s'identifie pas à un contemporain, doit être également décelée dans ces chefs-d'œuvre du passé qui continuent de tramer notre présent musical.

Pour examiner de quelle manière Boucourechliev va s'acquitter de ce programme critique, parcourons rapidement les sept monographies de Boucourechliev, en les réordonnant selon la chronologie des œuvres musicales concernées :

1. Beethoven
2. Schumann
3. Chopin

4. Wagner
5. Debussy
6. Stravinsky
7. Le courant sériel

Pour aller à chaque fois au plus direct, nous indiquerons le noyau qui, à notre sens, organise la pensée concrète de Boucourechliev sur l'œuvre concernée, nous contentant alors de l'illustrer d'un petit florilège *ad hoc* de citations.

Beethoven

L'enjeu pour Boucourechliev est de faire ressortir la modernité de Beethoven, au sein même du « classicisme » musical. Il y procède en particulier en rehaussant le motif d'une composition par masses et formants plutôt que par thèmes et mélodies.^A

« La musique de Beethoven est moderne. »⁷⁴

« La notion de masse est totalement ignorée par le discours classique sur la musique, axé essentiellement sur les fonctions harmoniques. »⁷⁵

« Le temps prend la forme d'une mélodie. »⁷⁶

« Je parle en l'occurrence du timbre non comme d'un phénomène spectral donné, mais du timbre que l'on crée par l'écriture musicale, sur quelque instrument que ce soit. [...] Que le timbre s'invente et s'écrit, [...] voilà qui semblerait aller de soi. [...] Mais comment le timbre s'écrit-il? C'est là que les choses se compliquent. »⁷⁷

Le lexique de Boucourechliev disant la musique de Beethoven (« Avec Beethoven, la mélodie devient une dimension parmi d'autres »⁷⁸) regorge ainsi d'un vocabulaire « moderne » : « Le thème, c'est aussi le timbre »⁷⁹, la masse⁸⁰, les « dissonances de la forme »⁸¹, les « cellules de temps »⁸², le « contrepoint de qualité de temps »⁸³, « une tonique de timbres »⁸⁴, « des modulations de timbre, un crescendo de timbre »⁸⁵, des « rythmes de formes »⁸⁶, un « bloc de temps »⁸⁷...

A. À ce titre, il faudrait relire les écrits de Boucourechliev sur Beethoven en examinant comment la thèse (traditionnelle) d'une *unicité* du germe (motivique...) s'y distingue de celle (plus originale) d'une *unité* à l'œuvre (où l'*unique* ne suffit pas toujours à faire l'*uni*...).

Schumann

Boucourechliev fait ressortir un Schumann, soucieux de conquérir, au cœur même de la fragmentation romantique, une forme spécifique d'unité, non seulement pour sa vie de musicien (pianiste, critique...) mais surtout dans son œuvre. D'où, selon Boucourechliev, une modalité spécifiquement schumanienne de l'unité musicale.^A

*« Aussi divers que puissent être ces aspects de l'imagination créatrice [dans les Études symphoniques], l'œuvre n'en possède pas moins une grande unité. »*⁸⁸

*« Cette unité du chant et du piano, indépendants et nécessaires l'un à l'autre dans le dialogue comme dans le conflit dramatique, est proprement schumanienne. »*⁸⁹

*« Le long postlude [de L'Amour et la Vie d'une Femme] reprend selon un procédé cher à Schumann le thème de la première mélodie, affirmant ainsi l'unité de l'œuvre. »*⁹⁰

*« Dans la Première Symphonie, [...] une volonté d'unité thématique qui se traduit par la corrélation des motifs d'un mouvement à l'autre »*⁹¹.

*« [Dans la Symphonie en ré mineur op. 120] l'unité traditionnelle est ébranlée par les exigences de la sensibilité romantique. »*⁹²

Chopin

La pointe spécifique de l'approche boucourechliévienne de Chopin tient au fait de réhabiliter *pour notre temps* la figure qu'on pourrait croire dépassée de l'interprète créateur (et que le compositeur Boucourechliev va ressusciter dans sa série des Archipels...).

*« Les interprètes sont devenus co-créateurs. »*⁹³

*« Phraser "avec la moitié de la main" est chez Chopin chose courante. »*⁹⁴
*« La main est, comme presque toujours chez Chopin, partagée en deux. »*⁹⁵

A. On peut à ce titre se demander pourquoi Boucourechliev n'a jamais vraiment « aimé » Brahms. On avancera que c'est précisément parce que la musique de Brahms, dans sa meilleure part, relève d'une dimension tragique (et non pas dramatique, comme celle de Beethoven) qui, aux oreilles de Boucourechliev, met sans doute en péril sa conception de l'unité d'une œuvre : la faille tragique, sa scission sans synthèse, son « ou bien... ou bien... » sont rétives à toute figure de l'Un autre que celle de la faille incommensurable... Ou encore : l'un boucourechliévien ne s'accorde guère à l'un tragique de la synthèse disjonctive.

Boucourechliev relève ainsi la « *formation de pianiste* »⁹⁶ de Chopin, qui autorise « *le déplacement du texte vers l'interprète, le Grand Déplacement* »⁹⁷ qui a accentué « *cette tension incommensurable que l'interprète doué met d'instinct entre deux notes – tension qui fait que leurs relations, actives, activées, deviennent vivantes* »⁹⁸.

Boucourechliev admire cette œuvre « pour » piano :

« *Le pianisme et ses arcanes* »⁹⁹ – « *L'Étude tombe bien sous les doigts* »¹⁰⁰ – « *Ses puissants arpèges superbement écrits pour le piano* »¹⁰¹ – « *Son orchestration est l'accompagnement d'une pensée essentiellement pianistique* »¹⁰² – « *son sens pianistique aigu* »¹⁰³ – « *Cette transition, virtuose, est un exemple type de l'écriture pianistique d'un pianiste : tout "tombe" admirablement sous les doigts.* »¹⁰⁴ – « *Un des plus beaux morceaux jamais écrits pour le piano* »¹⁰⁵...

gagée sur une modernité de l'écriture :

« *[Dans le Nocturne en ré^b majeur op. 27 n° 2] ornementation de 48 "petites notes" impalpables. [...] Il s'agit d'un seul son partiel, d'un groupe insécable et pour tout dire, d'un "formant" de timbre, tel un jet de couleur fine sur la toile du temps... [...] C'est à cette époque que naît l'écriture du timbre au piano.* »¹⁰⁶

constitutive d'une modalité singulière du romantisme :

« *Si le terme de romantique se confond, aux yeux de beaucoup, avec le terme d'"allemand", Chopin peut apparaître comme le créateur d'un nouveau romantisme, spécifique et totalement étranger à l'Allemagne.* »¹⁰⁷

et par là porteuse d'une généalogie singulière :

« *Une autre poétique, [...] une autre légèreté [...] dont les représentants se comptent sur les doigts de la main : Mozart, Chopin, Debussy, Stravinsky, Webern.* »¹⁰⁸

dont l'auditeur bénéficie directement :

« *Le rapport que Chopin instaure avec son auditeur n'est pas d'autorité. [...] Loin de m'imposer quoi que ce soit, Chopin m'ouvre un domaine où il y a place pour moi. Je ne suis plus objet, mais sujet.* »¹⁰⁹

Wagner

En Wagner, Boucourechliev va relever l'agent simultanément d'une forme ouverte, de la musique de l'espace et d'un langage musical structuré comme un inconscient ^A.

Wagner, lui aussi, est « moderne » :

« Stupéfiante musique mobile dans l'espace avec les 18 enclumes... » ¹¹⁰

« Le temps musical est ici profondément rénové. Toute réminiscence d'un temps cloisonné est abolie, toute trace de symétrie est évanouie. Désormais c'est un temps lisse à perte de vue. [...] Aucune répétition, jamais [...] La forme processus est irréversible. » ¹¹¹

« une forme "informelle" qui connaît peu de développements autonomes de grande envergure, de grande dimension. » ¹¹²

« Wagner intègre le "bruit" ^B dans la trame musicale. » ¹¹³

« Dès lors que la cadence n'est plus le paradigme du temps musical – c'est-à-dire de la forme –, où, si l'on préfère dès lors que la forme n'est plus une métaphore de la cadence, avec ses phases initiales, culminantes et résolutive (terminales), mais un processus infini, se trouvent contestées les notions de périodicité et de symétrie propres au phénomène musical tonal considéré sous la catégorie de la métrique. » ¹¹⁴

« Ne convient-il pas de parler tout aussi bien d'harmonie striée (en désignant par là l'harmonie régie par le diatonisme et la cadence) et d'harmonie lisse, ou chromatique, qui s'affranchit, elle, du principe cadentiel? » ¹¹⁵

« On mesurera l'importance du Stabreim, qui est, entre autres choses, un système d'associations de timbres apériodiques, et qui a été préféré par Wagner au système périodique de la rime. » ¹¹⁶

« Wagner conteste ici la notion même de donné, a fortiori de "thème initial", et pour tout dire, de « thème » au sens de « thème à variations ». » ¹¹⁷

La modernité de Wagner s'attache à son langage :

« Langage (pour inverser une phrase célèbre) structuré comme l'inconscient... » ¹¹⁸

A. On saisit ici que pour Boucourechliev, le langage musical ne constitue pas l'identité constituante mais que sa spécificité doit être interrogée à la lumière d'identités premières, ici celle de l'inconscient...

B. Ici le marteau de Mime.

« Exactitude stupéfiante de Wagner, lecture de l'inconscient à livre ouvert » ¹¹⁹

« Ce préfigurateur de Freud ignoré par Freud que fut Wagner » ¹²⁰

et à l'ouverture de son temps musical :

« Il s'agit, dans le Ring, d'un temps ouvert, en perpétuelle fuite. » ¹²¹

Une généalogie « impressionniste » relie Debussy à Wagner :

« Écriture "impressionniste" : ce terme, réservé par l'histoire au seul Debussy, et d'ailleurs contesté, nous pouvons l'étendre en toute lucidité à Wagner, dans la mesure où l'impressionnisme définit un espace par la seule couleur, lieu privilégié, voire exclusif, de l'apparition de la forme... » ¹²²

« impressionnisme de la trame orchestrale » ¹²³

Debussy

La pointe de la relecture de Debussy par Boucourechliev est de rehausser chez lui la modernité d'une réinvention du timbre sous sa modalité contemporaine de spectre sonore (ce qui orchestre somme toute cette conviction que la modernité musicale se donnerait depuis Wagner dans une musique de l'espace). D'où une généalogie originale.

Debussy est le vrai moderne :

« Debussy est l'inventeur du bloc harmonique, de l'accord [...] considéré comme spectre sonore. » ¹²⁴

Sa véritable généalogie relève plus de Wagner que de Schoenberg :

« Un seul vrai rival : Wagner. » ¹²⁵ Wagner, *« cette faille intérieure de Debussy »* ¹²⁶

« La révolution debussyste était en fait infiniment plus profonde que celle des musiciens réputés modernes, Stravinsky et Schoenberg inclus (Webern excepté) [...] et subtile à tel point que l'on n'a pas encore fini de la conceptualiser. » ¹²⁷

« Debussy est tout le contraire de Schoenberg ou du Stravinsky du Sacre. Jamais il ne fit scandale. » ¹²⁸

« Debussy a vécu l'esthétique de Schoenberg, qu'il connaissait d'ailleurs peu, comme une offense et une menace. » ^{A 129}

A. Autorisons-nous ici une remarque partisane : nous nous accordons avec Boucourechliev sur le fait, qu'entre Schoenberg et Debussy, il faut en effet choisir...

*«Debussy a survécu à l'agression des Six, comme il survit au dodécaphonisme de l'école de Vienne. Paradoxe : ce sont les héritiers de cette école qui ont contribué à replacer Debussy à sa vraie place – c'est-à-dire celle d'un leader pour aujourd'hui et pour demain.»*¹³⁰

Stravinsky

Il nous faudrait maintenant déployer une étude comparée du *Stravinsky* de Boris de Schloezer (1929) et du *Stravinsky* d'André Boucourechliev (1982), ce qui bien sûr nous entraînerait trop loin.

Contentons-nous donc ici de relever le point suivant : Boucourechliev soutient un Stravinsky dont l'unité musicale l'emporte sur la diversité au fil d'une préoccupation insistante quant à ce que «style» veut musicalement dire. Ce faisant, il réintroduit l'idée de style dans la modernité, un peu comme il a réactivé, avec Chopin, la figure de l'interprète.

C'est sans doute à ce titre que la figure du sacré joue un rôle important dans cette conception boucourechliévienne du style stravinskien : en elle en effet peuvent se fondre des problématiques disjointes (telle, par exemple, celle des musiques russe/occidentale...).

*«J'ai montré que Stravinsky a peut-être eu trois styles, mais une seule musique dont l'unité, de Noces à Threni, m'apparaît dans toute son évidence. Elle rayonne autour d'un centre, d'une Weltanschauung traduite en musique, qui est la clef de cette unité et qui est le sacré, impliquant la répudiation de tout expressionnisme. [...] La démarche de Stravinsky est la quête d'un style. Or à cette époque "le style était mort", comme a dit Schloezer. La notion même en avait été abolie... par Beethoven. Le sérialisme aura permis cette renaissance (éphémère!) d'un style commun à une époque; mais il ne sera connu qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Stravinsky avait besoin d'un style supra-individuel, il l'a cherché dans les classiques, avant de trouver chez les Viennois, à soixante-douze ans, un champ stylistique moderne.»*¹³¹

C'est là un des mérites généraux de la critique boucourechliévienne : cette fidélité à l'expérience musicale qui le conduit à rehausser ce qui de notre temps prolonge des soucis proprement musicaux (en les refondant plutôt qu'en les délaissant).

Sérialisme

Enfin, en matière de sérialisme, le point remarquable de Boucourechliev est de prendre mesure, dès 1965, que son programme de travail est achevé et qu'il convient donc désormais non plus de le prolonger mais de « *s'en libérer fidèlement* » en évaluant rétroactivement ses principaux résultats :

« *Le sérialisme [...] a connu un début d'abandon quinze ans après son "avènement".* » ¹³²

« *J'agis pour me libérer de cette pesanteur [de la révolution sérielle] : sans me déguiser en ce que je ne suis pas : pour m'en libérer fidèlement, si je puis dire. [...] Une tradition, c'est bien autre chose [que des habitudes d'écriture, des automatismes] : une forme de pensée collective.* » ¹³³

Rappelons comment Boucourechliev caractérisait en 1965 les tâches respectivement critique, esthétique et théorique en matière de bilan du sérialisme :

- « *Quel est le statut actuel des "formes ouvertes" en musique, et quelles réflexions apportent-elles? Quels sont les rapports de la musique et de la littérature dans leurs recherches actuelles? Quelles perspectives communes la peinture, la sculpture et la musique sont-elles susceptibles de dégager de leurs situations respectives aujourd'hui?* »
- « *La musique sérielle peut-elle être considérée comme l'expression stylistique d'une époque?* »
- « *La présence de l'interprète est-elle une exigence inéluctable de la communication musicale? Les conditions mêmes de cette communication doivent-elles être repensées? Les œuvres actuelles impliquent-elles une nouvelle écoute? Modifient-elles la nature de la communication musicale individuelle et collective? Quels sont les rapports de la musique et des sciences modernes, dans quels domaines, à quels niveaux se situent-ils?* »

8 – AU TOTAL...

Ainsi, si « moderne » nomme bien la subversion préfigurante de qui se tient à contre-courant, la critique boucourechliévienne identifie la modernité :

- chez un Beethoven, au sein donc du classicisme musical, selon le motif d'une composition par masses et formants plutôt que par thèmes et mélodies;

- chez un Schumann, soucieux de conquérir, au cœur même de la fragmentation romantique, une forme spécifique d'unité ;
- chez un Chopin réhabilitant *pour notre temps* la figure qu'on pourrait croire dépassée de l'interprète créateur ;
- chez un Wagner, agent à la fois d'une forme ouverte, de la musique de l'espace et d'un langage musical structuré comme un inconscient ;
- chez Debussy, comme singularité (dressée face à Schoenberg et en rivalité avec Wagner) réinventant le timbre sous sa modalité de spectre sonore ;
- chez un Stravinsky dont l'unité musicale l'emporte sur la diversité, au fil d'une réactivation dans la modernité de ce que « style » veut musicalement dire ;
- enfin, bien sûr, dans un sérialisme ayant accompli son programme de travail dès 1965 et se trouvant à partir de là rétroactivement évaluable.

Soit au total le motif d'une modernité au labeur d'une unité musicale non plus donnée mais à conquérir, non plus au principe mais à l'horizon du musicien (où l'on retrouve, au demeurant, le croisement schloezerien des déterminations phénoménologique et gestaltiste).

Il est clair que toutes ces propositions ^A, marquées de cette vive intelligence musicale qui a su attacher à ces écrits tant de lecteurs, intelligence d'autant plus séduisante qu'elle conjoint, de manière assez unique, celle du compositeur et celle de l'auditeur de musique ^B, que ce discours musicien articulant une science de l'écriture et de la partition à une approche sensible de l'écoute musicale à l'œuvre, que toute cette fécondité critique fixent le juste étalon auquel tout musicien, écrivant aujourd'hui sur la musique, devra se mesurer.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Dire la musique* (Minerve, 1975)
2. *Dire la musique* (p. 7)
3. Entretien avec F. Escal, 1987 (cité par Alain Poirier, p. 226 du volume coll. *André Boucourechliev*, Fayard, 2002)

A. Le lieu n'est pas ici d'en discuter le bien-fondé musical, mais seulement d'en présenter l'ampleur et la logique interne.

B. On ne trouve pas trace d'une telle conjonction dans les écrits d'un Boulez, ni d'un Stockhausen...

4. *Dire la musique* (p. 7)
5. Entretien avec F.-B. Mâche en janvier 1974 ; p. 40
6. *Preuves* (177), novembre 1965, pp. 20-27 (voir la thèse « L'un et l'autre dans la musique d'André Boucourechliev » par Jean Ducharme, 1996, p. 43...). Le bilan par Boucourechliev de cette enquête se trouve reproduit dans *Dire la musique*, pp. 149-¹⁶³
7. *Beethoven* (p. 9)
8. *Le langage musical* (p. 7-9)
9. *Schumann* – Paris : Seuil (coll. « Solfèges »), 1956. 191 p.
10. *Beethoven* – Paris : Seuil (coll. « Solfèges »), 1963. 191 p.
11. *Igor Stravinsky* – Paris : Fayard (coll. « Les Indispensables de la Musique »), 1982. 427 p.
12. *Essai sur Beethoven* – Actes Sud, 1991. 157 p.
13. *Le langage musical* – Paris : Fayard (coll. « Les Chemins de la Musique »), 1993. 186 p.
14. *Dire la musique* – Paris : Minerve (coll. « Musique Ouverte »), 1995. 206 p.
15. *Regard sur Chopin* – Paris : Fayard (coll. « Les Chemins de la Musique »), 1996. 182 p.
16. *Debussy. La révolution subtile* – Paris : Fayard (coll. « Les Chemins de la Musique »), 1998. 123 p.
17. *Schumann* (p. 53-4)
18. *Debussy. La révolution subtile* (p. 13)
19. *Dire la musique* (p. 186)
20. Entretien avec F.-B. Mâche en janvier 1974 ; p. 41-42
21. *Dire la musique* (p. 159)
22. *Dire la musique* (p. 135-136)
23. *Dire la musique* (p. 144)
24. *Dire la musique* (p. 139)
25. *Boris de Schloezer*, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou (p. 17)
26. *Le langage musical* (p. 8)
27. *Boris de Schloezer*, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou (p. 20)
28. *Le langage musical* (p. 7-9)
29. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 74)
30. *Problèmes de la musique moderne* (p. 8-9)
31. *Beethoven* (p. 8-9)
32. *Introduction à J.-S. Bach* (Gallimard – 1947 ; p. 77-79)
33. *Problèmes de la musique moderne* (Les éditions de Minuit – 1959 ; p. 10)
34. *Boris de Schloezer*, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou (p. 20)

35. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 34)
36. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 48)
37. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 37)
38. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 38)
39. *Dire la musique* (p. 9)
40. *Dire la musique* (p. 9)
41. *Dire la musique* (p. 10)
42. *Dire la musique* (p. 19)
43. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 34)
44. *Dire la musique* (p. 203)
45. *Le langage musical* (p. 21)
46. *Problèmes de la musique moderne* (p. 30-31)
47. *Problèmes de la musique moderne* (p. 38)
48. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 400)
49. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 413)
50. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 417)
51. *Debussy. La révolution subtile* (p. 22)
52. *Essai sur Beethoven* (p. 151)
53. *Debussy. La révolution subtile* (p. 23)
54. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 52)
55. *Problèmes de la musique moderne* (p. 55)
56. *Problèmes de la musique moderne* (p. 62)
57. *Boris de Schloezer, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou (p. 18)
58. *Beethoven* (p. 9)
59. *Essai sur Beethoven* (p. 24)
60. *Dire la musique* (p. 21)
61. *Dire la musique* (p. 146)
62. NRF, 1970 (cité par Alain Poirier, p. 238 du volume coll. *André Boucourechliev*, Fayard, 2002)
63. *L'œuvre, l'auteur et l'homme* – intervention au colloque de Cerizy, 1966, publiée dans *Boris de Schloezer, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou (p. 117-8)
64. *Dire la musique* (p. 146)
65. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 24)
66. Entretien avec F.-B. Mâche en janvier 1974 ; p. 43-44
67. *Problèmes de la musique moderne* (p. 29)

68. *Problèmes de la musique moderne* (p. 38)
69. *Debussy. La révolution subtile* (p. 93)
70. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 61)
71. Par exemple *Introduction à J.-S. Bach* (p. 310)
72. Cf. par exemple *Introduction à J.-S. Bach* (p. 54, 111...)
73. *Introduction à J.-S. Bach* (p. 111-112)
74. *Beethoven* (p. 8)
75. *Essai sur Beethoven* (p. 41)
76. *Beethoven* (p. 30)
77. *Essai sur Beethoven* (p. 38)
78. *Beethoven* (p. 18)
79. *Beethoven* (p. 14)
80. *Beethoven* (p. 16)
81. *Beethoven* (p. 27)
82. *Beethoven* (p. 29)
83. *Beethoven* (p. 38)
84. *Beethoven* (p. 46)
85. *Beethoven* (p. 47)
86. *Beethoven* (p. 48)
87. *Beethoven* (p. 111)
88. *Schumann* (p. 65)
89. *Schumann* (p. 98)
90. *Schumann* (p. 114)
91. *Schumann* (p. 128)
92. *Schumann* (p. 160)
93. *Regard sur Chopin* (p. 17)
94. *Regard sur Chopin* (p. 101)
95. *Regard sur Chopin* (p. 107)
96. *Regard sur Chopin* (p. 7)
97. *Regard sur Chopin* (p. 20)
98. *Regard sur Chopin* (p. 21)
99. *Regard sur Chopin* (p. 103)
100. *Regard sur Chopin* (p. 108)
101. *Regard sur Chopin* (p. 115)
102. *Regard sur Chopin* (p. 119)
103. *Regard sur Chopin* (p. 126)

104. *Regard sur Chopin* (p. 149)
105. *Regard sur Chopin* (p. 174)
106. *Regard sur Chopin* (p. 137-138)
107. *Regard sur Chopin* (p. 30)
108. *Regard sur Chopin* (p. 30-31)
109. *Regard sur Chopin* (p. 99-100)
110. *L'Or du Rhin* (p. 102)
111. *La Walkyrie* (p. 20)
112. *La Walkyrie* (p. 20)
113. *Siegfried* (p. 25)
114. *Dire la musique* (p. 140)
115. *Dire la musique* (p. 140)
116. *Dire la musique* (p. 141)
117. *Dire la musique* (p. 144)
118. *La Walkyrie* (p. 32)
119. *Siegfried* (p. 108)
120. *Le Crépuscule de Dieux* (p. 46)
121. *Dire la musique* (p. 146)
122. *La Walkyrie* (p. 78)
123. *Siegfried* (p. 46)
124. *Debussy. La révolution subtile* (p. 22)
125. *Debussy. La révolution subtile* (p. 19)
126. *Debussy. La révolution subtile* (p. 22)
127. *Debussy. La révolution subtile* (p. 9)
128. *Debussy. La révolution subtile* (p. 17)
129. *Debussy. La révolution subtile* (p. 18)
130. *Debussy. La révolution subtile* (p. 26-27)
131. Entretien avec F.-B. Mâche en janvier 1974 ; p. 39-40
132. *Dire la musique* (p. 147)
133. Entretien avec F.-B. Mâche en janvier 1974 ; p. 41