



article de Philippe Albèra

### Le Monde-Musique. I. L'œuvre musicale et son écoute

François Nicolas

Paris, Aedam Musicae, 2014, 259 p.

Voilà un livre important et ambitieux, aboutissement de réflexions développées par François Nicolas depuis de nombreuses années. Il donne en effet à la musique (et il faudrait dire ici à une certaine musique seulement) un statut qui lui est propre, dans un moment de confusion où les discours sur cet art, souvent démagogiques, manquent singulièrement de pertinence et d'audace. Nicolas appelle cela le « monde-Musique », un monde autonome et singulier, lieu d'une « action-pensée d'un type spécifique nommée écoute », mettant en jeu « l'œuvre musicale ».

Saluons d'emblée un postulat qui, au lieu de dissoudre le phénomène « musique » dans une définition vague et complaisante, le concentre au contraire sur ce qui met en jeu une forme de pensée singulière (on ne peut nier qu'il existe une frontière entre la musique comme forme de pensée et les musiques de divertissement ou d'environnement, qui relèvent au mieux de l'artisanat et au pire de l'industrie). Cette pensée, Nicolas refuse de la rabattre sur celle qui est liée au langage verbal : il trace ainsi une « ligne de démarcation rigoureuse » entre une « pensée musicale (la musique est une pensée, et cette pensée à l'œuvre n'est pas langagière) » et une « pensée musicienne (celle du musicien pensif attaché à projeter cette pensée musicale dans la langue des êtres parlants) ». Toute pensée, nous dit-il, « n'a pas le langage pour constituant ».

Mais cette pensée qui se veut résolument contemporaine ne renvoie pas forcément à celle des compositeurs, qui est ici négligée : « l'acteur véritable est l'œuvre, non le musicien : l'œuvre musicale pense la musique ». Nicolas va

même plus loin : « l'œuvre est simultanément pensée et réflexion musicales ». Elle réfléchit les œuvres auxquelles elle s'adosse, elle se réfléchit elle-même. Il y a donc un « dire *musicien* » et un « dire *musicologique* », le premier en « intériorité subjectivante », le second en « extériorité objectivante ». Nicolas fait remarquer que la musique (savante) s'est dotée comme les mathématiques d'une écriture qui lui est propre et qui doit être pensée non comme une « technique de représentation » mais comme un « opérateur logique ». Il y a là une tentative de poursuivre à l'intérieur du domaine musical les formes d'une pensée non anthropomorphe qui se sont développées en France à partir des années cinquante.

Certes, les notions d'écriture et d'œuvres sont restrictives : elles s'appliquent à certaines musiques, même si l'on peut admettre qu'il y a « œuvre » ou « écriture » au sens large là où de telles notions sont absentes. Si le discours du musicologue est en extériorité, n'atteignant jamais le cœur même de la pensée musicale, alors c'est pour Nicolas à travers l'écoute que cette pensée se communique véritablement. C'est elle qui, en s'incorporant au procès de fabrication du sens, peut en saisir la teneur. L'auteur sépare nettement les différentes formes d'appréhension, qu'il regroupe sous le verbe « entendre », et qui restent en extériorité, de l'écoute proprement dite, appelant de ses vœux le passage de l'auditeur à l'écouteur. Cette écoute qui dépasse le relevé des notes dans la partition se met au diapason de la pensée musicale à travers un moment décisif, un moment qui en révèle « l'intension », un néologisme qui renvoie à la dynamique subjective propre à l'œuvre. C'est ce que Nicolas appelle le « moment-faveur ». Il est de l'ordre de la révélation : « l'intension musicale de l'œuvre, jusque-là inaperçue de l'audi-

teur, jaillit tel un bref éclair ou une éruption fugace, en sorte de *convertir* son auditeur en écouteur selon la *lumière* d'une nouvelle *intelligence* qui se joue là » (je souligne les quatre derniers mots). Le vocabulaire est de nature théologique. L'écoute ne renvoie pas à l'auditeur, mais à l'œuvre en tant que forme de pensée. On soupçonne qu'il y va de sa Vérité (avec majuscule). Étant en intériorité, elle « récite tout face-à-face avec le matériau sonore exposé » ; en ce sens, elle se situe sur un tout autre plan que les différentes formes d'appréhension, locales ou totales, d'une forme. L'écoute est « compréhension de la Forme ». Elle apparaît, nous dit Nicolas, comme l'impensé de l'activité musicale, son « trou noir ».

Nicolas assume pleinement cette dimension théologique lorsqu'il rabat l'écoute musicale sur l'écoute propre au fidèle, ce qui le conduit à un long développement à partir de Saint Paul. Le « moment-faveur » est assimilé à une « grâce musicale immanente ». L'écoute « subjective l'auditeur et l'isole du public qui l'entoure » : le rapport au divin — au musical — est individuel et transitif, dans un sens presque piétiste. Ce transfert des catégories religieuses vers celles de l'esthétique, qui marque le tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, est assez bien documenté, l'écoute devenant progressivement une forme de recueillement. François Nicolas n'a donc pas tout à fait raison lorsqu'il considère que l'écoute n'est pas pensée ; mais il faut l'aborder d'un point de vue historique plutôt que d'un point de vue purement théorique. Or, la dimension historique est négligée dans le système de l'auteur : l'œuvre est intemporelle, comme le signalent les exemples choisis à travers une large portion de l'histoire musicale.

La quête de catégories adéquates mène Nicolas, après le modèle de l'écoute religieuse, au modèle mathéma-

tique de l'intégration, afin de cerner ce que signifie l'audition, ici envisagée comme évaluation du jeu instrumental et vocal en regard d'une partition. Si l'écoute fidèle de type religieuse visait l'incorporation, l'audition, qui procède par une « cumulation des détails » et conduit à une « saturation », est une opération objectivante pour laquelle le morceau de musique est moins un sujet qu'un objet.

Mais un troisième paradigme est avancé afin de cerner ce qu'entendre veut dire : celui de la psychanalyse, dont Nicolas relève qu'*a priori* il n'est guère pertinent dans la mesure où il repose sur le langage verbal. L'auteur s'intéresse toutefois à l'écoute flottante de l'analyste qui fait en sorte que son inconscient résonne de celui du patient. Cette écoute flottante renvoie à celle de l'auditeur confronté à une œuvre qu'il ne connaît pas, et dont il ne peut saisir d'emblée la signification, laquelle se révélera à travers le « moment-faveur », signe du projet subjectif de l'œuvre elle-même ; sa propre subjectivité finira par s'y dissoudre.

Nicolas définit ce fameux « moment-faveur » comme « *un moment de vertige* ». Franchir ce vertige, nous dit l'auteur, « est la condition pour que l'auditeur se transforme en écouteur ». À partir de là, nous passons de la théorie à des exemples concrets.

Le premier est emprunté à Mozart (symphonie n° 40 en sol mineur) ; il réinstalle curieusement un vocabulaire traditionnel lié à l'idée de la musique comme forme de représentation. Le thème initial est qualifié de gai, le second thème d'enjoué, deux qualificatifs d'autant plus discutables que la tonalité choisie ne prédispose guère à de tels affects ; mais il faut cette entame pour que le « moment-faveur » situé au début du développement joue son rôle de révélateur, et transforme le demi-ton du thème, jugé sautillant et guilleret, en

une faille qui nous fait chuter de *sol* mineur à *fa* # mineur (je ne suivrai pas l'auteur qui voit dans les tierces descendantes déstabilisatrices du début du développement l'effet d'un retrait de la fondamentale dans le premier accord, mesure 102 : car en aucun cas nous n'attendons ici, après l'accord de septième diminuée sur *sol* #, l'accord de *sol* majeur). Le commentaire renvoie *in fine* à un vocabulaire plutôt conventionnel : « la sérénité antérieure se voile d'inquiétude et d'angoisse », nous dit Nicolas, ajoutant que se joue là un drame. Personne ne peut rester insensible à ce passage, bien évidemment, mais d'autres lectures en seraient possibles. La subjectivité de l'œuvre est en fait soumise à la subjectivité de l'analyste, et les mots viennent troubler la pensée proprement musicale, débouchant sur un lyrisme qui tranche avec le reste de l'ouvrage : « Cette césure, tournant de l'œuvre, "moment infini" qui fait apparaître le Divin (autant dire pour nous la musique), ce suspens incalculable dans tout calcul, ce moment qui saisit en un face à face farouche, qui enflamme la seconde moitié de l'œuvre... », etc.

Toutes les difficultés qui existent entre une théorie fondée sur des concepts *a priori* et une mise à l'épreuve dans le concret d'une saisie par le langage de la réalité musicale apparaissent ici crûment. Elles sont objectives, et il faut un certain courage pour les affronter. Mais la démarche d'autorité qui consiste à énoncer d'abord des catégories, puis à les appliquer à la musique, les aggrave. Question de méthode ? Ne faudrait-il pas inverser le processus et dégager des œuvres les traductions verbales de leur pensée ? Un tel projet est-il compatible avec l'idée dogmatique (au sens religieux) qui assimile la musique à Dieu, et donc la pensée musicale à un absolu ? Nous aimerions soutenir que la musique ne peut pas se réduire à l'unidimensionalité

du raisonnement logique, et que l'on ne peut pas faire fi des contextes historico-esthétiques propres aux œuvres.

De ce « moment-faveur » qui constitue le point fondamental de la théorie de Nicolas, il dit lui-même qu'il y a à discuter, à disputer, « car il en va ici d'une vérité musicale de l'écoute ». Il ne s'agit donc pas de le confondre avec les « beaux passages » d'Adorno (voir *dissonance* n° 125, mars 2014, pp. 74-76), dans la mesure où il est une brèche dans le flux musical, et qu'on ne peut pas, par conséquent, l'isoler du contexte comme on peut le faire d'un moment favori (terme employé à l'origine par Nicolas dans son livre sur Schoenberg). Surgit-il à l'improvisiste, échappant à la construction de l'œuvre, comme le prétend l'auteur ? C'est ce que l'on pourrait longuement discuter.

Je ne puis détailler les autres exemples musicaux où sont convoqués Brahms, Boulez, Monteverdi, Sibelius, Ravel ou Bach, jusqu'à l'auteur lui-même. Ni non plus détailler les dernières parties du livre, articulées à des notions et des formules mathématiques qui sont au-delà de mes compétences. Nicolas s'y attaque aux notions de temps et de forme, qu'il veut renouveler, et qui mériteraient sans doute de plus amples développements. S'y fait pourtant jour une constante de l'auteur : saisir le procès de subjectivation de l'œuvre, radicalement séparé de la subjectivité de l'auteur, grâce au « moment-faveur », qui serait le moment de vérité de l'œuvre, le lieu où elle s'ouvre à nous dans ce qui fait son essence même. Ainsi oppose-t-il l'*inspect* à l'*aspect*, empruntant ce néologisme au poète Hopkins pour souligner un processus interne par opposition à une approche externe. Il y a là comme une sorte de platonisme, la recherche d'une adéquation de l'écoute à ce sujet qu'est l'œuvre musicale, à son Idée, un désir d'unité transcendantale qui serait la révélation d'une Vérité suprême ; le



terme d'incorporation, avec ses résonances chrétiennes, est à cet égard significatif.

Nicolas, en s'appuyant sur la triple autorité de Saint Paul, de mathématiciens de pointe et du psychanalyste procède d'une manière générale par affirmations, définitions et démonstrations. Mais la foi, les théorèmes et la vérité enfouie dans l'inconscient ne résoudre jamais les questions esthétiques. C'est sans doute là le problème majeur d'une démarche par ailleurs digne d'admiration, et qui entend recentrer le discours « musicien » sur la pensée « musicale », appelant littéralement à une sorte de conversion. On objectera que les œuvres musicales ne sont pas des idées pures : des sujets ou des subjectivités s'y projettent et les enrichissent *a posteriori* ; et le matériau de la musique n'est jamais vraiment pur. Il est bon, dans le domaine esthétique, de toujours garder ouvertes les interprétations et de les formuler sous forme d'hypothèses, de lectures possibles mais non définitives. Les positions tranchées de François Nicolas ont toutefois le mérite d'offrir des définitions qui permettent d'engager la discussion. Et ne serait-ce que par sa fougue théorique, cette tentative de repenser le fait musical est extrêmement stimulante.

Cerner le propre de la musique, cette pensée à l'œuvre, avec les moyens du langage verbal est une entreprise périlleuse, peut-être même vouée à l'échec. Mais il est des échecs glorieux. Si tout se joue en effet dans l'écoute, moment de la suprême synthèse, nous dirons avec malice qu'il en va de celle-ci comme de la méditation chez les moines bouddhistes : elle a lieu, elle produit des effets, mais on ne peut en transmettre le contenu.

Ce premier volume doit être suivi de plusieurs autres. Nous les attendons avec impatience.

Philippe Albèra

### Giacinto Scelsi: Rito – Pranam I & II, Khoom

Marianne Schuppe (*Stimme*), Ensemble Phoenix Basel,  
Leitung: Jürg Henneberger  
telos music TLS 191

Im Zentrum der vorliegenden Produktion stehen zwei Vokalkompositionen Giacinto Scelsis, mit denen die Vokalistin Marianne Schuppe an ihre vor einigen Jahren veröffentlichte CD mit solistischen Vokalwerken Scelsis anknüpft. Unterstützt vom Ensemble Phoenix Basel unter Leitung von Jürg Henneberger erweitert sie den bereits vormals ausgebreiteten Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten um all jene Feinheiten, die sich aus einer Zwiesprache mit Instrumentalisten ergeben. Gleich der Beginn von *Pranam I* (1972) für Alt, zwölf Instrumente und Tonband macht auf die spezifische Qualität von Schuppes Stimme aufmerksam: Voluminös und resonanzreich formt die Sängerin den Klang aus dem Atemstrom heraus und reichert ihn mit vielfach abgestuften Rauigkeitswerten an, die auf die Körperlichkeit der Stimmerzeugung verweisen. Schuppe tritt hier in die Fussstapfen von Michiko Hirayama, Scelsis Interpretin der ersten Stunde, braucht sich jedoch nicht hinter deren Einspielung von 1973 zu verstecken, da dank klug eingesetzter vokaler Intensitäten Stimme und Ensemble im Gegensatz zur älteren Aufnahme viel stärker zur unauflöslchen Einheit werden. So entfaltet sich der Stimmklang in flexiblen Bewegungen um die zentralen Tonhöhen herum und färbt diese durch unterschiedliche Arten der Abweichung ein, während Henneberger wiederum die Instrumente zur Umkreisung der vokalen Linien anleitet und die Stimme dabei gleichsam einhüllt, so dass der Anschein eines permanent fluktuierenden Resonanzraums entsteht.

Konsequent wird dieser Gedanke bei der Wiedergabe der unmittelbar

anschliessenden Komposition *Pranam II* (1973) für neun Instrumente weitergeführt, meint man doch weiterhin, die Intonationen von Schuppes Stimme zu vernehmen, obgleich die Sängerin hier gar nicht beteiligt ist. Harmonisch vielfältiger als in *Pranam I* bilden sich nun bewegtere Texturen aus, die aber allesamt sorgsam nach dem Urbild des strömenden Atems geformt sind. Mit der ausgedehnten Komposition *Khoom* (1962) für Sopran, Horn, Streichquartett und zwei Schlagzeuger, von Scelsi mit dem illustrativen Untertitel «sette episodi di una storia d'amore e di morte non scritta, in un paese lontano» versehen, erreicht die CD ihren Höhepunkt. Dies verdankt sich dem Umstand, dass Schuppe im Verlauf der Abfolge von Klangszenen mit jeweils unterschiedlicher Besetzung ihre Stimme nun auch in höhere Regionen ausgreifen lässt und den Werkverlauf dabei zu einem komplexen «Hörtheater» formt: Die Stimme wird zum Anreger für das instrumentale Geschehen und wirkt sich aufgrund ihrer Ausdrucksvielfalt auf die Artikulation und Wahl der einzelnen Instrumente aus, so dass die sieben Gesänge – von den Interpreten zu geradewegs auratischer Wirkung geformt – sich als zart ausbalancierte kammermusikalische Situationen mit jeweils individueller Atmosphäre erweisen.

Während die ersten drei Werke der Veröffentlichung in ihrer Aufeinanderfolge konsequent durchdacht sind und einen konzentrierten, klanglich subtilen und aus dem Atem heraus entwickelten Bogen bilden, wirken die übrigen Stücke wie ein unpassender Anhang zu diesem Geschehen. Hier hat man – so scheint es – zwei möglichst einfach besetzte, relativ unkompliziert zu realisierende Werke gewählt, um die Spielzeit des Tonträgers ohne Rücksicht auf das Gesamtbild aufzufüllen: Da sind zunächst die *Riti* (1962) für elektrische Orgel, Kontrafagott,