

# De l'utilité de la philosophie chez le compositeur Le cas exemplaire de Schoenberg héritier de Schopenhauer

Danick Trottier

Volume 16, numéro 1, automne 2005

Raisonner la musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801305ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801305ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trottier, D. (2005). De l'utilité de la philosophie chez le compositeur : le cas exemplaire de Schoenberg héritier de Schopenhauer. *Horizons philosophiques*, 16(1), 53–73. <https://doi.org/10.7202/801305ar>

# De l'utilité de la philosophie chez le compositeur : Le cas exemplaire de Schoenberg héritier de Schopenhauer

Le texte qui suit a comme ambition de questionner le rapport musique et philosophie sous un autre angle que celui généralement présenté dans les études explorant cette thématique. En effet, de la diversité d'ouvrages se déployant autour des rapports entre philosophie et musique, les philosophes et musicologues semblent s'intéresser davantage à la présence du musical dans les systèmes de pensée philosophique. Le questionnement tourne alors autour du rôle que joue la musique dans la pensée des grandes figures peuplant le canon de la pensée occidentale<sup>1</sup>. Ce type de travail se présente comme indispensable, puisqu'il contribue d'une part à la mise en place d'une philosophie de la musique générale, c'est-à-dire qui tente d'enchâsser le musical dans un ordre conceptuel prédéfini, d'autre part à démontrer la complexité du musical en lien avec la possible assignation d'un sens quant à sa présence chez l'homme. La longue liste de réflexions musicales prend alors la forme d'une historiographie de l'appréhension réflexive du musical, c'est-à-dire d'une compréhension de l'idée qu'on se fait de la musique à tel moment de l'histoire en fonction des musiques créées. L'ouvrage de Fubini (1983), devenu si célèbre chez les musicologues, retrace ce parcours occidental d'une appréhension du musical de manière à en comprendre la fonction et surtout l'effet chez l'être humain.

Je crois cependant qu'on peut renverser les préceptes de l'investigation pour donner un autre aperçu de l'utilité d'une philosophie de la musique. Si cet intérêt porté à la relation des philosophes à la musique s'avère utile et des plus souhaitable, les ouvrages de philosophie de la musique portent en revanche un intérêt moins marqué quant au rôle que peuvent jouer les systèmes philosophiques dans les réflexions poétiques et esthétiques des compositeurs. Plus précisément, le compositeur se nourrit de réflexions sur le sens de la vie de manière à forger le système d'idées à travers lequel il prendra force et conviction pour défendre ses propres idées et ce qu'il croit être le fondement de sa position légitime dans le monde. En tant qu'être cherchant également à donner sens au monde à travers une

compréhension générale de celui-ci, le compositeur puise dans la philosophie une nourriture indispensable pour consolider sa place dans le système des activités humaines et surtout, parmi les siens en s'en remettant à un bagage conceptuel pouvant légitimer sa démarche artistique.

Il serait faux cependant de prétendre que personne n'a souligné un tel intérêt des compositeurs pour la chose philosophique. Bien au contraire, les exégètes de la musicologie s'emploient depuis bon nombre d'années à souligner l'apport original d'idées philosophiques à la pensée de certains compositeurs. Les travaux des biographes s'avèrent exemplaires en ce sens où les différentes lectures des compositeurs sont scrutées à la loupe de manière à identifier les possibles influences : le cas Schopenhauer-Wagner est exemplaire<sup>2</sup>. Or malheureusement, peut-être parce que trop méconnus dans le domaine philosophique, ceux-ci ne retrouvent pas toujours une juste réverbération dans les ouvrages traitant de philosophie de la musique.

Les prochaines lignes prendront part à ce domaine d'étude en explorant le rôle joué par la philosophie chez un compositeur phare du premier XX<sup>e</sup> siècle musical : Schoenberg. L'héritage de la pensée allemande se trouve consolidé ici dans l'influence de Schopenhauer au moment le plus déterminant de sa carrière artistique, ce qui conduit à un retour vers l'Idée platonicienne afin de légitimer l'ensemble de l'entreprise poétique. Le recours à la philosophie devient indispensable chez Schoenberg pour forger son propre système philosophique. L'objectif du texte est également de questionner cette utilité, voire cette nécessité de s'en remettre à une nourriture valeureuse trouvée dans la philosophie. Le pourquoi et le comment d'une telle utilité seront donc questionnés en concomitance avec le défi majeur devant lequel se retrouve le compositeur du XX<sup>e</sup> siècle, soit celui de défendre une originalité en fonction de sa place dans le système des arts. Au fond, l'artiste moderne est pris au piège d'être à la fois inventeur de nouvelles formes et philosophe de l'art, double travail des plus exténuant. C'est pourquoi se mettent en place de véritables systèmes de philosophie de l'art, comme nous les retrouvons chez moult écrivains (Valéry et Gide par exemple), artistes visuels (Kandinsky) et compositeurs (Schoenberg et Stravinsky, Boulez plus tard). Il s'ensuit que le bagage philosophique occidental sert de ressource qu'il s'agit ici de comprendre du point de vue musical. En définitive, ce rapport du compositeur à la philosophie ouvre la voie à un dialogue des plus souhaitable en vue de possibles passations.

## Situation historique de Schoenberg

Quelques données historiques seront d'abord utiles pour bien comprendre les enjeux à la base de la poétique schoenbergienne. En début de carrière, Schoenberg évolue dans la Vienne du début du siècle, c'est-à-dire dans un milieu où se mettent tranquillement en place plusieurs révolutions dans différents domaines (la psychanalyse avec Freud par exemple). Au même moment, le public viennois est attaché à des valeurs traditionnelles, pour ne pas dire carrément conservatrices. Cette situation paradoxale a été rapportée par bon nombre de commentateurs<sup>3</sup>. Il y a tout simplement fracture entre l'avant-garde artistique viennoise de l'époque et l'esprit conservateur qui se reflète alors dans les goûts du public. Gustav Mahler sera le premier en à souffrir grandement, lui qui perdra son poste de directeur de l'Opéra de Vienne sur fond d'antisémitisme. Un tel schisme peut prendre d'autres formes, comme chez Karl Kraus qui dépeint cette société viennoise en dénonçant ses travers. Se met alors en place une avant-garde viennoise qui se construit à travers le rejet dont elle est l'objet.

Léon Botstein (1999) a insisté sur cette résonance politique de l'œuvre de Schoenberg : son modernisme se construit au travers d'un rejet dont témoignent les valeurs conservatrices de l'époque. Autant dire que l'avant-garde consolide sa position éthique à mesure que les révolutions artistiques proposées se voient rejetées en bloc. La définition proposée par Jimenez convient à la situation présente : «Être d'avant-garde suppose un souci constant de promouvoir la nouveauté afin de préparer l'avenir et d'annoncer les lendemains meilleurs que préparent la science et la technique (1997 : 311).» Comme le précise plus loin l'auteur, il s'agit aussi d'un besoin constant de libérations par rapport à ce qui était en vigueur auparavant. Et dans le sillage du romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Schoenberg est le principal héritier, en lien surtout avec Wagner, Brahms et Mahler, l'artiste soumet les préceptes de l'art à ses nécessités intérieures, à ce qu'il croit être finalement le fondement légitime d'une recherche de nouveauté et d'une avancée perpétuelle de l'art qu'il défend. D'où les deux traits reconnaissables dans tout modernisme artistique et présents chez Schoenberg : au niveau poétique, la poursuite de certains acquis historiques à travers un souci d'originalité; au niveau esthétique, la coupure grandissante avec le public, qui ne «comprend» plus. On perçoit bien le genre de bataille auquel conduit pareille situation : «L'œuvre de Schoenberg

était une alliée naturelle dans la bataille menée contre l'auditoire philistin et les critiques qui, au nom du goût culturel, résistaient et dénigraient la nouveauté (Botstein, 1997 : 5)<sup>4</sup>».

D'œuvres classées comme romantiques au début, Schoenberg propose tranquillement certaines révolutions langagières qui seront perçues comme des atteintes morales par les autorités musicales et le public viennois. Plusieurs parmi celles-ci marquent en effet un pas décisif dans l'histoire de la musique, surtout durant la période atonale. Cette dernière débute autour de 1908 avec les *Trois pièces pour piano op. 11*. Cette suspension des lois tonales crée une coupure nette avec l'histoire musicale précédant Schoenberg. En effet, depuis *grosso modo* l'époque baroque et la mise en place de la base chiffrée ou continue<sup>5</sup>, la musique occidentale était écrite selon des règles dites tonales, c'est-à-dire conçues autour de pôles d'attraction devant conduire le discours musical. Si ces lois ont quelque peu faibli durant le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec le chromatisme tel que proposé par Wagner par exemple, il reviendra à Schoenberg d'en suspendre les fonctions normatives pour donner au langage musical une tout autre portée. Nous sommes alors en plein expressionnisme musical, défini comme une exacerbation du pathos (voir Poirier, 1995). Les œuvres atonales de Schoenberg répondent alors parfaitement au sentiment de rejet que vit l'artiste en se basant sur les traits psychologiques qui conditionnent sa mise au monde. Que l'auditeur écoute aujourd'hui *Pierrot lunaire* (1912), la *Symphonie de chambre* (1906), les *Cinq pièces pour orchestre* (1909) ou *Erwartung* (1909), il reconnaîtra sans peine cette noirceur psychologique que dépeint le compositeur, enclin à se laisser tracasser par ses «fantômes». Cette musique prend sa forme la plus salutaire dans l'utilisation d'une dissonance exacerbée, qu'Adorno (1962) a interprétée comme une manière de représenter à l'auditeur sa propre aliénation. La déclamation vertigineuse du discours musical, l'insistance des ostinatos, l'utilisation de timbres sombres ou le recours à de petites cellules nerveuses sont autant de manières d'exprimer une acuité vécue au quotidien. Tout cela se retrouve dans *Erwartung*, opéra qui explore les vicissitudes psychologiques d'une femme à la recherche de son mari, qu'elle trouvera finalement mort dans un tableau des plus macabres.

Schoenberg a toujours légitimé cette révolution par le fait qu'à son avis, elle se trouvait latente dans le langage de ses prédécesseurs. En fait, selon l'expression consacrée par Willi Reich (1971), Schoenberg était un «révolutionnaire conservateur (rapportée

par Dahlhaus, 1997 : 263)». Qu'est-ce à dire? Le compositeur s'en est toujours remis à une justification historiciste du langage musical, expliquant les transformations musicales comme une suite de conquêtes contenues au sein même de la tradition musicale. Ce qui veut dire en d'autres mots, ne pas suivre la tradition musicale dans son besoin de dépassement des lois tonales reviendrait à lui faire cruellement défaut. Comme Straus (1990) l'a démontré, les compositeurs du début du XX<sup>e</sup> siècle se trouvent dans le paradoxe de devoir innover tout en tenant compte d'un héritage historique insurmontable, bref d'un passé contraignant et lourd à porter. Concernant Schoenberg, cela veut dire qu'il s'est basé sur une détermination historique présente au sein du langage musical de façon à dépasser les règles en vigueur à son époque. Dans le même mouvement, il a pu répondre aux exigences de nouveauté inscrites au cœur du projet moderne<sup>5</sup>. Ainsi se constitue au sein même de la poïétique schoenbergienne un canon donné auquel il se réfère et dans lequel il s'insère en tant que principal fiduciaire de la tradition germanique. Comme le souligne Botstein (1997 : 8), en s'en remettant à un progrès musical circonscrit en fonction des déterminations historiques du matériau musical, dont il cherche à faire la preuve dans le *Traité d'harmonie* de 1911, il définit comment le passé devrait être interprété.

### **Le recours à Schopenhauer**

C'est à la fin de cette période atonale que Schoenberg fait la découverte de Schopenhauer. Le lien de Schoenberg à Schopenhauer a fait l'objet d'un article signé par Pamela C. White (1984). Ce genre d'études nous est rendu possible grâce aux travaux menés dans les archives disponibles au Schoenberg Institute. L'article nous apprend d'abord de quoi était constituée la bibliothèque de Schoenberg : plusieurs bibles (Schoenberg est en plein questionnement quant à ses origines judaïques); des philosophes appartenant pour la plupart à la tradition germanique, notamment de Kant à Adorno en passant par les Hegel, Nietzsche et j'en passe; deux philosophes classiques, Platon et Aristote; et d'autres figures marquantes de l'époque, comme Kandinsky, Kraus et Bergson. Les premières références à Schopenhauer remontent à 1911 dans la première édition du *Traité d'harmonie*, ouvrage retraçant les origines de l'harmonie tonale. Cependant, les notes prises dans les bouquins de Schopenhauer confirment un intérêt plus grand durant les années

à venir. En fait, nous savons que Schoenberg a complété son acquisition de tous les ouvrages de Schopenhauer en 1913.

Les écrits de Schoenberg ont été réunis dans un volume intitulé *Style and Idea* (1975)<sup>7</sup>. Les références à Schopenhauer dans les textes de Schoenberg attestent d'un intérêt porté au philosophe tout au long de sa vie. On retrouve des références à Schopenhauer aussi bien en 1912<sup>8</sup> qu'en 1946<sup>9</sup>. Mais pourquoi Schoenberg lit-il Schopenhauer? Que peut-il retrouver dans un philosophe qui, après tout, date tout de même à l'époque, surtout qu'il a été associé à l'héritage wagnérien? Il suffira de s'en remettre à l'esthétique de Schopenhauer pour saisir dans quelle mesure il possède de nombreux atouts pour plaire à Schoenberg. Mais d'abord, les deux préceptes de la philosophie schopenhauerienne sont en parfaite corrélation avec la façon qu'a Schoenberg de concevoir la vie. En effet, cette idée d'une séparation entre la représentation et la Volonté, plus précisément d'un monde comme représentation et d'une Volonté calquée sur une philosophie de la nature dissimulée sous une essence indescriptible, séduit le Schoenberg mystique au plus haut point. Le fait que la Volonté soit à la fois omnipotente et se caractérise par son ubiquité, bref qu'elle soit la réalité suprême parce que partout présente (voir Sans, 1990 : 24), un tel panthéisme plaît à Schoenberg qui s'en remet aussi à une sorte d'énergie dictant notre rapport au monde, divine dans son cas. Les écrits de Schoenberg laissent clairement supposer qu'il partage cette distinction entre ce qui est de l'ordre du dit et du non-dit, entre l'ordre de la raison et de l'instinct, bref d'une certaine façon entre la Volonté comme unicité et la représentation comme monde à supporter.

Si j'appose ici une lecture restrictive à Schopenhauer, elle n'en demeure pas moins pertinente en vue d'appréhender le terreau nourricier qu'a pu y trouver Schoenberg. En fait, comme l'a souligné White, les rejoint avant tout «le principe nominaliste selon lequel rien ne peut être compris dans son essence, mais seulement saisi de manière partielle à travers les sens (1984 : 51)<sup>10</sup>». Bref, que finalement le monde, bien qu'il nous soit donné à travers une représentation, dont les mots en sont la juste concomitance, se voit déterminé par une Volonté supérieure à laquelle les êtres réagissent en partie, loin cependant de pouvoir l'influencer puisqu'ils y sont soumis à travers leur condition d'être mortels. Cette essence vitale caractérisée par une Volonté suprême, n'est-ce pas en quelque sorte ce qui guiderait inconsciemment l'artiste qui croit détenir la clef d'une

nouvelle gnose artistique, lui qui se trouve rejeté pour l'instant, mais qui suit ses voies intérieures susceptibles de lui dicter la juste route à suivre pour conduire son art à une émancipation, voire à la terre promise? Assurément, c'est dans cette direction qu'oblique Schoenberg. Mais auparavant, un détour dans l'esthétique schopenhauerienne sera nécessaire pour saisir l'attrait qu'elle a exercé chez lui.

### **La musique comme expression de la Volonté**

L'art joue un rôle important dans le système philosophique schopenhauerien. En effet, philosophes et artistes sont sur le même pied d'égalité en ceci qu'ils participent tous deux à un ordre supérieur en direction de la Volonté. En fait, les deux ont accès à l'essence intime des choses, c'est-à-dire être en contact direct avec une forme de Volonté de par leur travail intellectuel. Déjà, les bases de cette esthétique qui a pour fonction d'élever l'artiste et l'être de pensée collent à la situation viennoise de Schoenberg. Elle correspond parfaitement à l'idée qu'il se fait de l'artiste : quelqu'un en avance sur son temps, qui a accès à un ordre qui n'est pas donné à l'ensemble de ses contemporains. En somme, en relation avec l'importance qu'accordait Schoenberg aux fondements de la pensée judaïque, l'artiste devient l'Élu ou pour le dire autrement, Aaron se met au service de Moïse. Mais cette esthétique repose avant tout sur l'idée de contemplation, prise dans le sens platonicien : la contemplation du monde des Idées. Rappelons que pour Platon, la beauté fait partie intégrante du monde des Idées et qu'en ce sens, «tout le platonisme revient à orienter l'âme vers la beauté (Sherringham, 1992 : 45)». Ce principe ubiquiste de la beauté ne s'apparente-t-il pas d'une certaine façon à une Volonté mise en acte? C'est bien le penchant vers lequel inclinera Schopenhauer, à la suite de Platon. Dans le système platonicien, l'art avait ainsi pour objectif de refléter la beauté ou plutôt d'être une pâle copie du monde des Idées. La prégnance de la pensée platonicienne tourne plutôt autour de la modalité ontologique du beau, celui-ci devant conduire l'homme vers le bien et le vrai, soit une plénitude de sa condition existentielle.

Or Schopenhauer va plus loin : l'art a le pouvoir de faire accéder à une connaissance pure, c'est-à-dire comme contemplation du monde des Idées en dehors de toute rationalité. Ou pour le dire autrement : «Le plaisir esthétique se fonde sur la contemplation, non de la chose en soi, mais de l'Idée (1990 : 43).» En fait, chaque



avancée vers le monde des Idées par l'entremise de la contemplation devient une progression objective de la Volonté de manière à atteindre un ordre interdit à la représentation quotidienne du monde. Si l'art peut atteindre cet ordre supérieur, c'est qu'il est ressenti à un autre niveau, soit celui de la contemplation d'un monde autre. Et dans cette possibilité d'une «contemplation désintéressée des choses dans leur essence (Sans, 1990 : 42)», la musique trône au sommet, puisqu'elle seule permet une relation directe avec la contemplation des Idées, n'étant soumise à aucun principe concret. De sorte que pour Schopenhauer, la musique est conditionnée par une logique métaphysique : elle pourrait exister en dehors du monde concret : «La musique est objectivation et reproduction de la Volonté tout entière d'une façon aussi directe que le monde lui-même (Schopenhauer, 1966 : 52)». Cette valeur supérieure accordée à la musique repose également sur sa condition existentielle, soit de s'adresser à l'ouïe et donc, d'une certaine façon, de posséder une ubiquité parallèle à celle de la Volonté. Ce que permet l'art en fin de compte dans le système schopenhauerien, c'est une possibilité d'appréhender la vie à travers la logique foncière qui la gouverne.

Tout cela ne laissera pas Schoenberg indifférent. Bien au contraire, il y verra là un terreau nourricier pour renforcer ses propres convictions métaphysiques et ontologiques, de même qu'il y trouvera les arguments nécessaires pour appuyer certaines idées esthétiques. Dès 1912, une référence à Schopenhauer apparaît dans le texte «Des rapports entre la musique et le texte (2002 : 118-121)». Paradoxe s'il en est un, le texte rapporte de manière laconique et non explicite le fait que Schopenhauer ait saisi l'essence de la musique pour aussitôt le critiquer dans le fait qu'il a tenté de mettre celle-ci en mots. On reconnaîtra ici le nominalisme rigide de Schoenberg, lui qui ne fait aucune concession quant à la possibilité de saisir l'essence des choses. Il saluera cependant Schopenhauer d'avoir mis en lumière cette essence. Or la défense de la musique dans ce texte est toute schopenhauerienne. Dans le sillage du Wagner ayant découvert Schopenhauer, donc d'un Wagner qui misera sur les effets de la musique plutôt que sur ceux de la poésie comme il l'avait fait autrefois (voir Sans, 1969), Schoenberg défend ici l'autonomie pleine et entière du monde musical, celui-ci devant être gouverné de manière exclusive à travers ses principes immanents. Ce que réfute Schoenberg dans ce texte, c'est l'idée qu'une musique devrait être soumise aux conditions formelles du texte d'où elle tire son

inspiration. Autrement dit, l'inspiration musicale doit être autonome de manière à tirer de cette autonomie le maximum d'énergie créatrice, celle-ci faisant découvrir le texte sous un nouveau jour. Schoenberg revendique ici l'entière autonomie du geste créateur en musique à une époque où, au sortir du XIX<sup>e</sup> siècle, les goûts musicaux allaient souvent dans le sens d'une soumission formelle de la musique à des conditions extra-musicales. Une fois le propos pris en compte, l'allusion à Schopenhauer apparaît moins anodine qu'elle ne pouvait l'être au premier abord. En effet, cette défense de l'autonomie du musical s'appuie justement sur l'idée que la musique possède une autre dimension, différente des autres et que par conséquent, son essence ne saurait être assimilable à aucune autre forme.

La lecture assidue de Schopenhauer durant cette période n'est pas fortuite. Après les révolutions langagières effectuées à travers l'exploration de la dissonance en suspendant les principes tonaux, Schoenberg en arrive à une période d'intense réflexion quant à sa place dans ce monde, son œuvre et son avenir. Comme le rappelait Dominique Jameux (2002 : 394-95), cette période, durant laquelle il suspend toute activité créatrice — à quelques exceptions près (*Quatre lieder avec orchestre*, 1913-15), est associée à un moment de questionnement qui s'étend sur une dizaine d'années, soit grosso modo de 1913 à 1923. Schoenberg subit un désarroi vis-à-vis de la saturation provoquée par les révolutions atonales, plus précisément le sentiment d'avoir atteint les limites de ce type d'écriture. C'est donc une période de réflexion et de remise en cause, surtout au moment où éclate la Grande Guerre, mais qui verra tout de même la création de La Société d'exécutions musicales privées en 1918, société exclusivement mandatée pour jouer la musique contemporaine, tout cela sous la gouverne omnipotente de Schoenberg. Bref, se prépare à l'horizon une période de renouveau, très vite associée au dodécaphonisme qui prend véritablement forme en 1923<sup>11</sup>. Il en résultera alors des œuvres fondées presque exclusivement sur des principes immanents : des pièces pour piano (1923-24), la *Sérénade pour sept instruments* (1923), le *Quintette pour instruments à vent* (1924) et plusieurs autres pièces instrumentales.

Tout porte à croire que dans la période de gestation ayant précédé celle du dodécaphonisme, Schopenhauer a eu une influence considérable chez Schoenberg dans sa conviction d'une musique déliée de toute considération extra-musicale. Parce que finalement, cette idée d'un «parallélisme (qui) doit être rejeté (2002 : 119)» en

bloc comme l'appelait de ses vœux Schoenberg, ce souhait ne se trouve-t-il pas réalisé pleinement durant les premières années du dodécaphonisme? D'un Schoenberg qui avait été inspiré auparavant par le support extra-musical, qu'on pense aux *Gurrelieder* (1911), à la *Nuit transfigurée* (1899) ou à *Erwartung*, la période s'échelonnant de la Grande Guerre aux débuts des années 1930 allait donner une seule œuvre basée sur un programme<sup>12</sup>. S'il n'est pas permis d'affirmer hors de tout doute que l'influence de Schopenhauer est déterminante à ce moment, on remarque tout de même que sa présence dans ce texte renforce l'idée qu'il a pu trouver dans cette philosophie une assurance pour affermir ses propres convictions. L'idée d'une musique comme contemplation d'une essence supérieure ne pouvait trouver écho que chez un compositeur prêt à défendre l'entière autonomie de son champ d'activité, ce qui est bien le cas de Schoenberg à ce moment de son existence, surtout qu'il est fatigué d'être l'objet de remontrances postromantiques s'appuyant sur la conviction que le texte est roi et maître.

### **L'Idée musicale comme expression de la Volonté**

Mais cet intérêt pour Schopenhauer, qui ira en grandissant comme nous le laissent à penser les textes écrits par Schoenberg dans les années 1940, trouve d'abord sa raison d'être dans les fondements même de la pensée schoenbergienne. En fait, nous pouvons parler d'une véritable philosophie de la composition puisque, comme le suggère Carpenter et Neff (1997) dans l'article «Schoenberg's Philosophy of composition», une pensée qui lui est propre a pris forme tout au long de son parcours dans les nombreux textes qu'il a rédigés et conférences qu'il a prononcées. Le sous-titre de l'article est plutôt révélateur : «Thoughts on the Musical Idea and Its Presentation (1997 : 146).» En effet, la philosophie de la composition de Schoenberg — nous devrions surtout parler d'une philosophie de la musique — s'appuie sur la croyance singulière de l'existence de ce qu'il appelle l'Idée musicale. Rappelons quelques faits afin de bien situer celle-ci et en comprendre la logique à la fois poétique et esthétique. Le texte de 1946, «La musique nouvelle, la musique démodée. Le style et l'idée (2002 : 93-103)», pose très clairement la polarité à l'œuvre au sein de la conception musicale de Schoenberg. Le style, en ce qu'il appartient au mode et est assujéti au temps, ne saurait prévaloir pour fonder les préceptes du langage musical. Il se présente plutôt comme une manière de plaire à l'esprit de l'époque en

répondant à ses attentes parcellaires : la logique compositionnelle s'en trouve réduite à n'être qu'une réponse à des attentes formulées de l'extérieur. Tout au contraire, l'Idée se présente comme une valeur intrinsèque au champ musical dans les exigences séculaires qui le gouvernent. Loin de tout assujettissement, l'Idée est une et indivisible, atemporelle puisque en concomitance avec un ordre supérieur auquel a accès l'artiste dans les intuitions profondes qui le guident. On voit ainsi se dresser une polarité, pour ne pas dire une forme de manichéisme, entre l'artiste se laissant guider par une condition artistique à la base de son intuition profonde et l'autre artiste, celui se prosternant à travers mille et une concessions. Devient clair alors ce que Schoenberg a pu trouver dans la philosophie schopenhauerienne : la conviction qu'une force supérieure gouvernant le monde, ici la Volonté, existe à part entière en musique. En d'autres mots, que le compositeur peut accéder à cette Volonté en se laissant guider par l'Idée musicale. D'où la double conviction exprimée à la fin du texte, à savoir que l'«idée ne peut jamais mourir (2002 : 102)» et qu'il n'existe en fin de compte que «l'art pour l'art (2002 : 103)».

L'Idée musicale permet également à Schoenberg d'en arriver à une théorie de la composition unifiée, comme l'ont démontré Carpenter et Neff (1997 : 147). Dans cette optique, chaque processus compositionnel réalise par étape la mise en forme de l'Idée musicale, c'est-à-dire sa matérialisation au sein de la forme musicale. Dans le texte de 1929 intitulé «Comment enseigner aujourd'hui la composition (2002 : 285-88)», Schoenberg ne peut être plus explicite face à ses élèves : «La composition est avant tout l'art de concevoir une idée musicale et de trouver la façon adéquate de l'exposer (2002 : 286).» L'Idée musicale telle que formulée n'est pas seulement l'intuition première du compositeur faisant jaillir les prémisses de l'œuvre, elle joue aussi le rôle de matrice à travers laquelle le compositeur mettra les diverses composantes musicales en relation dans un tout intelligible. C'est dire que l'Idée musicale opère de façon organique en ce qu'elle solidifie le tout dans une cohésion formelle. Chaque œuvre devient ainsi la présentation concrète d'une Idée musicale qui l'a à la fois motivée et concrétisée.

Comme l'ont précisé à nouveau Carpenter et Neff, à travers la mise en place de l'Idée musicale s'ouvre la possibilité que le langage musical «se transcende de lui-même pour devenir quelque chose d'immatériel, un message compréhensible, une idée (1997 : 153)<sup>13</sup>».

Ce message délivré par la transcendance n'est-il pas en parfaite résonance avec l'homme de foi qu'est Schoenberg? En effet, le judaïsme trouve ici un plein accomplissement dans l'assurance que le langage musical, dans sa relation avec l'Idée, pourra délivrer quelque chose qui le surpasse finalement en totalité, puisqu'appartenant à un monde tout autre. Mais si cela est rendu possible, le lien à faire réside dans la philosophie schopenhauerienne, à savoir que cette transcendance ne devient réalisable qu'à la seule condition où elle était latente dans l'intuition artistique. L'Idée musicale prend alors une forme circulaire : partant de l'artiste qui la ressent en partie et qui a le pouvoir de la réaliser dans une forme concrète, elle se délivre ensuite dans la réception en retournant d'où elle est venue. L'artiste devient alors un médiateur, une sorte de démiurge qui justifie sa place dans le monde par le recours à cette idée de contemplation des Idées auquel l'art conduit. Cette idée sous-entendue chez Schoenberg selon laquelle le compositeur a le pouvoir de pressentir ce monde via l'Idée musicale, est contenue au sein même de l'influence de la philosophie schopenhauerienne comme le suggèrent les références explicites et non explicites à celui-ci.

Dans son texte sur Schoenberg et Schopenhauer, White (1984) a beaucoup insisté sur la place qu'a pu prendre cette philosophie au regard d'une œuvre particulière, soit l'opéra inachevé *Moïse et Aaron* (débuté en 1931). C'est ici la question juive qui hante Schoenberg à travers le questionnement dualiste contenu au sein de l'Idée et sa représentation, finalement la difficulté de choisir entre Moïse et Aaron, Schoenberg lui-même étant pris dans cette difficulté de trancher en faveur de l'un ou l'autre. Ce texte de White, qui a fort bien mis en parallèle la notion d'Idée platonicienne avec une œuvre prégnante, a peut-être moins questionné le sens premier que recherchait Schoenberg dans la philosophie de Schopenhauer. S'il est vrai que Schoenberg a été préoccupé toute sa vie par la difficulté de représenter l'Idée, ses textes laissent néanmoins suggérer qu'il savait comment l'accomplir du point de vue musical. La question à se poser est peut-être davantage du côté de l'utilité de cette philosophie du côté des préoccupations poétiques et esthétiques de Schoenberg. Parce qu'au fond, en trouvant une philosophie qui remettait à l'avant-plan l'Idée platonicienne, Schoenberg a pu récupérer celle-ci pour en faire une possibilité émancipatrice en musique, devenant de la sorte inattaquable puisque basée sur deux figures prégnantes de l'héritage philosophique occidental : Schopenhauer et Platon. Et on connaît

l'influence de Schopenhauer sur les artistes de l'époque, au sortir du romantisme, notamment sur les musiciens allemands. De sorte que la récupération de cette notion d'Idée, devenue Idée musicale seulement à travers la possibilité ouverte par la philosophie schopenhauerienne, a pris la forme d'une justification de la logique compositionnelle de Schoenberg comme manière d'énoncer clairement ce qui le distinguait de ses détracteurs, à commencer par les artistes cherchant à fonder un style idéal, comme les néoclassiques<sup>14</sup>.

Ce que trouve en fin de compte Schoenberg dans la philosophie schopenhauerienne, c'est l'idée d'une essence musicale une et indivisible, accessible seulement aux artistes de génie, qui suivent les prédicats énoncés par la tradition à laquelle ils appartiennent en totalité. Toute la philosophie musicale schoenbergienne trouve sa logique et son fonctionnement à travers ce postulat d'une intuition artistique capable de saisir l'Idée musicale et de la mettre en œuvre dans le matériau musical qu'elle transcendera par la suite. Tout porte à croire qu'à la lecture de Schopenhauer, se renforce la conviction chez Schoenberg qu'il existe bel et bien une forme supérieure en musique : la Volonté devient accessible via l'Idée musicale qui appartient en propre au génie artistique. Ou pour le dire autrement, l'artiste-démiurge prend conscience que le monde s'accomplit à nouveau à chaque œuvre d'art, parce que la Volonté s'est exprimée dans une Idée artistique qui la portait en germe :

Nous autres, pauvres humains, lorsque nous qualifions de créateur l'un des meilleurs esprits d'entre nous, nous ne devrions jamais oublier ce qu'un créateur est en réalité. Un créateur a la vision de quelque chose qui n'existait pas avant sa vision. Et un créateur a le pouvoir de donner corps à sa vision, de l'amener à la vie.

Le concept «créateur-crédation» doit être pensé suivant l'exemple du Divin Modèle : inspiration et perfection, désir et matérialisation, volonté et accomplissement, tout cela intervenant spontanément et simultanément (Schoenberg, 2002 : 162).

### **La démarche réflexive du compositeur**

Le cas de Schoenberg exposé ici me permet maintenant d'extrapoler sur l'utilité de la philosophie chez le compositeur. Il s'agit surtout de proposer quelques pistes de réflexion de façon à

comprendre ce que peut aller chercher le compositeur dans la philosophie ou dans les systèmes de pensée. Ce cheminement intellectuel a pour but d'éclairer les convictions philosophiques personnelles du compositeur et de lui fournir, par la même occasion, de quoi appuyer ses propres idées. C'est bien ce que retrouve Schoenberg dans Schopenhauer : une manière de légitimer l'autonomie pleine et entière du champ musical en précisant ce qui lui est spécifique; un argumentaire en béton pour appuyer sa propre conception de l'Idée musicale et lui conférer une certaine intelligibilité métaphysique; une façon de faire valoir une conduite atemporelle qui réunirait les vrais artistes dans une conscience commune au-delà de toute contingence historique, puisque ceux-ci s'en remettent à une instance supérieure. Et ces trois mouvements réflexifs trouvent appui sur l'idée d'une contemplation du monde des Idées et surtout, sur le postulat que seule la création artistique s'approche de la Volonté. Sans l'explicitier clairement dans ses écrits, l'idée d'une concomitance entre une essence divine des choses attribuée à la Volonté et la création artistique n'en est pas moins sous-entendue dans la philosophie de la musique proposée par Schoenberg. Il trouve donc en Schopenhauer une autorité morale de premier plan pour raffermir ses convictions métaphysiques vis-à-vis de l'artiste et de sa vocation de guide spirituel. De plus, cet héritage philosophique s'avère concomitant de son héritage musical romantique, à travers les figures de Wagner et Brahms notamment. Pour être plus précis, le recours à Schopenhauer renforce sa conception canonique de l'art en ce sens qu'elle permet de légitimer une pérennité métaphysique au sein de la création musicale : Schoenberg est l'héritier direct de cette grande tradition germanique qui voit en l'Idée musicale le plein accomplissement du musical. Les profondes racines allemandes de Schopenhauer peuvent aussi servir de légitimité face aux détracteurs viennois qui accusaient Schoenberg de ternir la grande musique romantique. La référence à Schopenhauer joue donc sur plusieurs plans à la fois, qu'ils soient musicaux, métaphysiques ou moraux. Dans tous les cas, elle permet à Schoenberg de s'en remettre à une autorité qui a fait ses preuves et dont on ne saurait rejeter totalement les thèses esthétiques.

À partir de cet exemple, il me sera permis de formuler quatre étapes afin de cerner la démarche réflexive qui prend forme chez le compositeur lorsqu'il côtoie une œuvre philosophique<sup>14</sup>. Premièrement, comme chacun d'entre nous, le compositeur s'en

remet à un système conceptuel pouvant nourrir sa réflexion. Dans le cas qui nous préoccupe, les systèmes conceptuels fréquentés ont fait leur preuve et se présentent comme des incontournables de la tradition nationale du compositeur : les références à Schopenhauer chez Wagner et Nietzsche étaient bien connues. Donc, la première étape consiste à aller chercher des idées, à prendre le pouls d'une réflexion dans sa globalité et de mesurer son apport pour aujourd'hui. Mais le compositeur, au même titre que l'artiste, occupe une place particulière dans le monde qui l'entoure. Il a pour but de produire des œuvres d'art qui fonderont un sens lorsqu'elles deviendront objet de communication.

Deuxièmement, la relation à un système philosophique sert au compositeur à consolider son propre système de pensée artistique. Et quand ce système est à construire et à légitimer, comme dans le cas de Schoenberg durant la période précédant le dodécaphonisme, les systèmes philosophiques offrent des ressources inépuisables dans la cohérence recherchée et l'argumentaire développé. L'artiste du XX<sup>e</sup> siècle, à travers le projet moderne qu'il conduit en partie, se doit de réfléchir sur son art et le sens que prendra celui-ci pour les siens et les générations futures. Il cherche surtout à justifier l'originalité de son projet vis-à-vis une tradition artistique donnée. En s'en remettant à la Volonté schopenhauerienne, Schoenberg est bien convaincu d'avoir fait un pas de géant en éclaircissant au grand jour le mécanisme instinctif qui conduit le compositeur vers une source supérieure, l'Idée musicale.

Troisièmement, une fois cela trouvé, l'artiste doit en faire la preuve à travers différents écrits en explicitant son propre système de manière à le rendre infaillible aux yeux de tous. Bien que Schoenberg ne cite pas toujours ses sources, surtout dans le cas de Schopenhauer — les quelques citations ne donnent pas la mesure de l'influence, la lecture de ses écrits laisse à penser que cette influence fut déterminante à bien des égards pour justifier le statut de l'artiste et défendre l'autonomie et la valeur du champ musical. Dans des textes clefs, comme celui sur le style et l'idée rapporté plus haut, la présence de Schopenhauer surplombe l'argumentation quant à la connexion supérieure que porte l'artiste. De plus, cette influence sert aussi de repoussoir vis-à-vis des détracteurs et ceux qui condamnent la légitimité de la démarche artistique de Schoenberg : le style reste l'obsession de ceux qui s'en tiennent à la représentation, alors que les autres ont compris que l'artiste véritable se rapproche de la Volonté.



Quatrièmement, comme je l'ai laissé sous-entendre plus haut, aux yeux de ceux qui l'entourent, l'artiste peut se revendiquer d'une même autorité que le philosophe sur lequel il fonde en partie ses conceptions de l'art et de la vie. Il devient ainsi fiduciaire d'une manière particulière de concevoir la musique en relation avec la vie, jouant ainsi le rôle de guide dans l'objectif qu'il s'assignera en cherchant à convaincre l'autre du bien-fondé de sa position. Au moment où plusieurs compositeurs ont tourné le dos à tout romantisme (Stravinsky par exemple), s'en remettre à une conception esthétique issue du XIX<sup>e</sup> siècle de manière à l'enchâsser au sein d'une conception musicale proprement moderne possède quelque chose d'original. Alors que la conception schopenhauerienne de l'art et de la musique était d'abord spéculative en s'appuyant sur des considérations métaphysiques impossibles à prouver, Schoenberg lui confère une forme cohérente en l'assoyant sur des considérations formelles et techniques. De sorte que ces quatre étapes ne visent en fin de compte qu'un seul objectif : la récupération d'idées philosophiques chez le compositeur pour autant que celles-ci aient une résonance avec sa conception particulière de la vie et de l'art. Ce n'est pas tout de s'en remettre à un système conceptuel intelligible. Encore faut-il que celui-ci reflète les intérêts et les valeurs que l'artiste y recherche. La récupération joue sur une modalité de l'assentiment en corrélation avec une reconnaissance de la position historique et sociale du compositeur.

Cet intérêt du compositeur pour la philosophie nous ramène à deux traits spécifiques de toute philosophie de la musique : la question du sens et de la valeur en musique, termes par lesquels le *Grove* de 1981 définissait l'esthétique musicale<sup>16</sup>. Le compositeur, au même titre que le musicologue et l'homme de science, cherche à comprendre le musical et à lui donner une intelligibilité à travers des idées fouillées. La philosophie occidentale, à travers le canon qui la définit en propre, devient alors une ressource inépuisable pour puiser des informations et construire un bagage conceptuel susceptible d'éclairer le sens de la musique. C'est bien la fonction qu'acquiert Schopenhauer chez Wagner, Nietzsche et Schoenberg plus tard. Et en raison de l'indétermination sémantique de la musique, le compositeur a été de plus en plus appelé à réfléchir sur son art, à lui donner sens à la lumière de sa démarche poétique. C'est pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle voit fleurir un nombre considérable d'écrits de la part des compositeurs, tout cela dans la postérité de Wagner et Schumann

écrivains. Qu'on pense seulement à Debussy, Bartok, Schoenberg, Stravinsky et Boulez, ces quatre exemples offrent des pensées riches de sens quant à leur démarche artistique, aux significations qu'ils confèrent à la musique et à la façon d'évaluer le lourd héritage musical dans lequel ils s'inscrivent. Il y a donc un mouvement réflexif essentiel à comprendre ici du point de vue de la création musicale au XX<sup>e</sup> siècle, qui peut s'appuyer sur la philosophie de manière à trouver support et originalité. Le compositeur ne veut plus simplement composer : il veut aussi convaincre pour répandre le système dans lequel il croit et met l'ensemble de ses énergies. Schoenberg était convaincu que le dodécaphonisme assurerait l'hégémonie de la musique allemande pour les cent ans à venir.

Une fois le sens posé, reste la valeur de l'art que le compositeur doit tenter d'infléchir. La question de la valeur est fondamentale puisqu'elle prend une double nature : la qualité attribuée à l'art par rapport à la société qui le reçoit, mais aussi la valeur de l'artiste dans cette même société. S'assurer d'une place équitable dans le monde qui l'entoure ou plutôt, faire valoir le rôle indispensable que la création peut jouer, cela revient pour l'artiste à mettre toutes les chances de son côté pour une réception pleine et entière. Ce que cherche l'artiste en donnant sens à son art, c'est aussi d'influencer son appréciation et de désamorcer les futures récriminations que lui lanceront ses détracteurs. Comme mentionné plus haut, Schoenberg se trouve dans une Vienne hostile à tout changement, qui l'accuse de tous les maux que connaît l'art des sons. Bien mise en évidence par Botstein (1997), cette dévaluation de son art s'appuie sur le fait qu'il était autodidacte et sur la conviction de défendre un héritage musical indépassable dans la Vienne de l'époque. De plus, certains sentiments antisémites pointent à l'horizon depuis l'hégémonie wagnérienne (voir l'exemple de Mahler rapporté plus haut).

Encore faut-il préciser que Schoenberg n'a pas attendu la découverte de Schopenhauer pour se défendre. Bien au contraire, la démonstration d'une suite logique entre l'héritage musical allemand et lui fera l'objet du *Traité d'harmonie*, qui est en fait une réponse directe à ses détracteurs. Mais comme vu dans le texte plus haut sur les relations de la musique au langage, Schopenhauer sera d'une grande utilité au moment où Schoenberg cherche à rompre avec la tradition romantique. À ses yeux, celle-ci est coupable d'avoir cédé devant la pression populaire en soumettant la musique à une logique qui lui est extérieure. Schopenhauer a certainement rassuré Schoenberg dans

sa conviction que la musique possède une valeur qui lui est propre et qu'aucun autre art ne saurait posséder. Dans le même mouvement, il s'agit pour le compositeur de convaincre ses concitoyens de cette relation valable à l'art des sons et du profit qu'ils pourraient en tirer. Il s'ensuit que le compositeur cherche aussi dans la philosophie une attestation légitime du bien-fondé de la musique dans l'espace social et chez l'être humain. En misant sur la valeur de la musique et sur le potentiel qu'elle recèle, il sera à même de poser les chances de succès d'une réception qui reflètera en partie les valeurs qu'il a lui-même proclamées. Les systèmes philosophiques deviennent alors des outils de persuasion pour faire valoir la qualité humaine et métaphysique de la musique. Son appréciation sociale dépend en grande partie de la valeur morale qu'on lui concède. Dans pareil cas, les Platon, Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche et Adorno sont d'un grand secours.

Pour conclure, le cas particulier de Schoenberg m'aura permis de présenter l'utilité que réverbère la philosophie à travers la démarche réflexive du compositeur. Pris au piège de devoir justifier ses positions esthétiques et poétiques, c'est-à-dire de faire la démonstration du bien-fondé de sa démarche artistique par rapport à une tradition prégnante, la philosophie devient un terreau nourricier fort utile pour trouver des arguments susceptibles de convaincre tout le monde et de renforcer les prises de position en confrontant différentes idées. Schoenberg ne s'est pas seulement abreuvé à Schopenhauer : les Kant, Nietzsche, Balzac, Platon, Bergson, Kraus et tant d'autres faisaient aussi partie de sa bibliothèque personnelle. Il se trouve cependant qu'à la lecture de ses écrits théoriques, l'influence de Schopenhauer s'avère des plus déterminantes, même si elle n'est pas toujours précisée. Et au fond, cette relation dialogique d'un compositeur à une œuvre philosophique n'est-elle pas des plus normales et des plus souhaitables, auquel cas contraire le compositeur se replierait sur son propre monde de références? En fait, le compositeur des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dans sa quête de vérité, cherche à comprendre le monde qui l'entoure et le statut qu'il peut prendre dans celui-ci à la lumière de l'œuvre qu'il léguera.

Ainsi la philosophie de la musique devrait-elle plus souvent tenir compte de cette démarche réflexive présente chez le compositeur et de la récupération qui s'ensuit : les idées philosophiques prennent alors forme dans la matière musicale tout en la justifiant. L'amorce d'un véritable dialogue entre compositeurs et philosophes se trouve

peut-être ici, soit dans le prolongement chez le compositeur du système philosophique proposé. En fait, dans un contexte où les disciplines ont tendance à se replier sur elles-mêmes, mouvement s'accroissant parfois dans le domaine de la connaissance, je crois qu'il faut en appeler de tous nos vœux à des échanges riches d'avenues entre philosophie et musique, de sorte que d'éventuelles récupérations et collaborations puissent survenir<sup>17</sup>.

Par ailleurs, s'il est intéressant de comprendre la place qu'occupe la musique dans tel système philosophique ou dans tel autre, il s'avère tout aussi fondamental d'en saisir l'interprétation chez les compositeurs et d'appréhender la logique discursive qui en découle du côté poétique et esthétique. C'est peut-être une des meilleures façons d'appréhender les idées émises sur la musique dans les systèmes philosophiques, c'est-à-dire leur portée réelle chez les compositeurs qui ont pu s'en servir et leur conférer une concrétude musicale. Et si ce dialogue est formulé ici comme un souhait, c'est qu'il fonde la possibilité pour une philosophie de la musique de parvenir à s'immiscer dans la création artistique en accomplissant le devoir d'offrir un investissement réflexif des plus prometteurs.

Danick Trottier  
Université de Montréal  
EHSS

1. Encore tout récemment, un livre vient de paraître sur la place qu'occupe la musique dans la pensée hégélienne (Olivier, 2003).
2. Dans son exhaustive biographie consacrée à Wagner, Gregor-Dellin retrace l'influence de Schopenhauer chez Wagner («Le monde est ma représentation», 1981 : 379-407). Sans (1969) a approfondi cette relation dans un ouvrage intitulé *Wagner et la pensée schopenhauerienne*.
3. Voir Jameux (2002) et surtout Botstein (1997/1999), ce dernier ayant retracé la réception de l'œuvre schoenbergienne dans le contexte viennois de l'époque.
4. «Schoenberg's work was a welcome ally in a struggle against philistine audiences and critics who, in the name of cultured taste, resisted and denigrated the new (Botstein, 1997 : 5).» Voir également Buch (2004) sur les rapports de Schoenberg à la critique musicale.
5. Ce système codé repose sur une mélodie donnée accompagnée de chiffres, qui indiquent à l'instrumentiste les accords possibles devant être joués.
6. Donin (2002) a même avancé la thèse d'un Schoenberg héros hégélien vis-à-vis du devoir historique qu'il s'impose.

7. Dans le cadre de cette étude, je ferai référence à la version française : *Le Style et l'Idée* (2002).
8. «Des rapports entre la musique et le texte» (2002 : 118-21).
9. «La musique nouvelle, la musique démodée. Le style et l'idée» (2002 : 93-103).
10. «The nominalist principle that nothing can be known in its essence, but only incompletely through the senses (1984 : 51).»
11. Le dodécaphonisme propose une musique basée sur l'égalité des douze sons de la gamme chromatique, dont le principe gouverneur repose sur une obligation de passer par les douze sons avant de retourner au premier.
12. Il s'agit des *Trois satires* op. 28 (1925), écrites surtout par Schoenberg en réponse à ses adversaires de l'époque : Stravinsky est directement visé («Petit Modernsky»). Messing (1988) a rapporté les événements clés qui se sont produits durant cette période et qui ont conduit à une opposition entre les deux compositeurs, opposition basée sur une conception différente du langage musical et du rapport au public.
13. «*It transcends itself to become something immaterial, a comprehensible message, an idea* (1997 : 153).»
14. Contrairement à la position historiciste de Schoenberg, les néoclassiques (Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Hindemith, Casella, etc.) fondent leur langage musical sur la possibilité de «retour à», notamment en récupérant des procédés musicaux qui ont fait leur preuve dans le passé.
15. Je souligne au passage que cette démarche réflexive peut prendre plusieurs formes chez le compositeur. J'ai tenté d'en donner un exemple totalement différent dans un article portant sur la relation d'Yves Daoust à son univers socioculturel (voir Trottier, 2005).
16. Je souligne au passage que les autorités du *Grove* ont fait un changement majeur dans leur nouvelle édition de 2001. En effet, l'article «Aesthetics of music» a été supprimé au profit d'une plus longue partie intitulée «Philosophy of music». Ce changement d'attitude manifeste l'ouverture d'une catégorie plus globale pour appréhender la réflexion philosophique sur la musique.
17. Certains exemples existent déjà, en France notamment. C'est le cas de Hugues Dufourt (1991), qui est à la fois philosophe et compositeur.

## Références

- ADORNO, Theodor W. (1958/1962). *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard.
- ALBÈRA, Philippe (2003). «Le mythe et l'inconscient», in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, «Musiques du XX<sup>e</sup> siècle». Paris : Actes Sud, 136-55.
- BOTSTEIN, Leon (1997). «Music and the Critique of Culture. Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna», in *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*. Berkeley : University of California Press, 3-22.
- BOTSTEIN, Leon (1999). «Schoenberg and the Audience : Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century», in *Schoenberg and his World* (1999), ed. by Walter Frisch. Princeton : Princeton University Press, 19-54.

De l'utilité de la philosophie chez le compositeur :  
Le cas exemplaire de Schoenberg héritier de Schopenhauer

- BOULEZ, Pierre (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris : Seuil.
- BOWIE, Andrew, DAVIES, Stephen, GOEHR, Lydia and SPARSHOTT, F. E. (2001). «Philosophy of music», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, ed. by Stanley Sadie. London : Macmillan, vol.19, 601-31.
- BUCH, Esteban (2004). «Au nom de la Loi : Schoenberg et les critiques», in *Raisons politiques. Études de pensée politique*, 14, 21-40.
- CARPENTER, Patricia and NEFF, Severine (1997). «Schoenberg's Philosophy of Composition. Thoughts on the «Musical Idea and Its Presentation»», in *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*. Berkeley : University of California Press, 146-59.
- DAHLHAUS, Carl (1997). *Schoenberg, essais* édités par Philippe Albèra et Vincent Barras. Genève : Contrechamps.
- DONIN, Nicolas (2002). «Schoenberg héros hégélien ?», in *Dissonance*, 76, 14-22.
- FUBINI, Enrico (1983). *Les philosophes et la musique*. Paris : Champion.
- GREGOR-DELLIN, Martin (1980/1981). *Richard Wagner*. Paris : Fayard.
- JAMEUX, Dominique (2002). *L'école de Vienne*. Paris : Fayard.
- JIMENEZ, Marc (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Gallimard.
- MESSING, Scott (1988). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London : UMI Research Press.
- OLIVIER, Alain Patrick (2003). *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Paris : Honoré Champion.
- POIRIER, Alain (1995). *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard.
- REICH, Willi (1971/1981). *Schoenberg a critical biography*. London: Longman.
- REVAUT D'ALLONES, Oliver (1992). *Aimer Schoenberg*. Paris : Christian Bourgois.
- SANS, Edouard (1990). *Schopenhauer*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'art de l'âge contemporain. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.
- SCHOENBERG, Arnold (1977/2002). *Le Style et l'Idée*. Paris : Buchet/Chastel.
- SCHOENBERG, Arnold (1975). *Style and Idea*. Berkeley : University of California Press.
- SCHOENBERG, Arnold (1922/1983). *Traité d'harmonie*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1966). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SHERRINGHAM, Marc (1992). *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris : Payot.
- SPARSHOTT, F. E. (1981). «Aesthetics of music», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie. London : Macmillan, vol. 1, 120-34.
- STRAUSS, Joseph (1990). *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge : Harvard University Press.
- TROTTIER, Danick (2005). «La poétique d'Yves Daoust : entre représentation socioculturelle et questionnement identitaire», in *Circuit. Musiques contemporaines*, «Carte d'identités», 15, 2, 13-36.
- WHITE, Pamela C. (1984). «Schoenberg and Schopenhauer», in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, VIII, 1, 39-57.
- WHITTALL, Arnold (2001). «Neo-classicism», in *The New Grove Dictionary of Music and Musician.*, Second Edition, ed. by Stanley Sadie. New York/London : Macmillan Publishers Limited, vol. 17, 753-755.