



Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

La musique post-moderne

Produit de la société de consommation

Susumu Shono

Viviana Aliberti

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2287
Éditeur : Éditions Contrechamps
Lieu d'édition : Éditions Contrechamps
Année d'édition : 1989
Date de mise en ligne : 22 mars 2018
Collection : Essais sur les œuvres
ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

SHONO, Susumu. *La musique post-moderne : Produit de la société de consommation* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2287>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2287.

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

La musique post-moderne

Produit de la société de consommation

Susumu Shono

Traduction : Viviana Aliberti

- 1 *Contrairement* à l'affirmation d'Adorno¹, il faut reconnaître qu'aujourd'hui c'est l'auditeur-consommateur qui détermine la situation de la musique, que cela nous plaise ou non. En effet, à travers les débats sur la "nouvelle simplicité"², il est apparu que le facteur "popularité" en musique ne pouvait être négligé. Partant, il convient de réaffirmer l'effondrement de l'avant-garde, ce qui signifie que nous sommes maintenant dans la période post-moderne de la musique. La génération des compositeurs venus après Cage et les musiciens post-sériels peuvent se référer en toute liberté à n'importe quels matériaux et formes historiques. On peut apercevoir dans leur musique ("minimalisme", "post-minimalisme", ou "nouveau romantisme") une tendance générale à l'éclectisme, ainsi qu'un net changement dans la conscience historique. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent également dans la musique moderne - néo-classicisme - ainsi que dans la musique populaire en général. Comment l'expliquer ?

L'éclectisme comme poétique de la musique post-moderne

- 2 On pourrait citer le *Grand Pianola Music* (1982) de John Adams comme un exemple typique de musique post-moderne. Dans la structure de cette œuvre répétitive, on reconnaît aussi bien les sons d'une fanfare avec tambours, le style pianistique des concertos pour piano de Beethoven, le type d'instrumentation propre à Wagner, et ainsi de suite. Comme les compositeurs peuvent tout mettre dans une telle structure répétitive, on aboutit à la juxtaposition de matériaux sonores hétérogènes. On trouve souvent les caractéristiques de ce genre d'éclectisme dans la musique contemporaine : un style expressionniste dans le "nouveau romantisme" ; un matériau tonal ou modal et des éléments non-européens dans la musique minimale ; beaucoup de styles musicaux historiques différents, des éléments empruntés à des genres divers, etc.

- 3 Apparemment, il semble exister une parenté entre ces tendances et celles de la pratique citationnelle en musique. Mais il n'existe pas nécessairement d'intention sémantique dans l'éclectisme mentionné ci-dessus. Les éléments historiques et non-européens n'ont pas toujours pour fonction de représenter le passé, tel pays ou telle région. Dans bien des cas, chacun d'eux n'est qu'un matériau ou un élément parmi d'autres. Par ailleurs, il y a une différence décisive entre les tendances éclectiques et celles fondées sur la citation. Dans le premier cas, il n'existe ni développement traditionnel d'un motif en phrases, ni organisation ; l'unité musicale manque par conséquent souvent. Mais ce manque est perçu par les tenants de l'éclectisme comme un plus, alors que pour ceux qui pratiquent la citation, il est souvent l'indice d'un défaut.
- 4 En effet, dans la conception traditionnelle, c'est le compositeur qui doit unifier le matériau en une œuvre d'art : le manque d'unité apparaît comme le signe de son incapacité. Cependant, dans le cas de l'éclectisme contemporain, ce n'est pas le compositeur mais l'auditeur qui donne au matériau son unité ; il crée ainsi sa propre version.
- 5 Cette différence se révélant importante pour comprendre ce qu'est la musique postmoderne, il nous faut l'étudier plus en détail. L'un des problèmes les plus difficiles auxquels les compositeurs du vingtième siècle ont été confrontés est, comme l'on relevé Paolo Emilio Carapezza et Joachim M. Benitez³, la "déconstruction" du matériau du point de vue de la structure. D'un côté, les compositeurs européens d'avant-garde ont abordé ce phénomène de manière négative. Pour Karlheinz Stockhausen, "l'ordre sonore signifie donc une subordination des divers sons à un principe unitaire représenté et une absence de contradiction entre l'ordre au niveau particulier et l'ordre au niveau général"⁴. Il s'est donc appliqué à résoudre la contradiction par un nouveau principe : le principe sériel. Et Pierre Boulez a aussi insisté sur la nécessité d'élargir et d'appliquer ce principe à tous les aspects de la musique. Quoi qu'il en soit, tous perçoivent cette "déconstruction" comme négative et comme devant faire par conséquent l'objet d'une amélioration. Mais d'un autre côté, parallèlement à la lignée Schoenberg-Webern-Boulez et Stockhausen, on peut en trouver une autre. Pour être plus précis, il ne s'agit pas d'une lignée qui se développe, mais d'un ensemble de compositeurs isolés, ayant parfois perdu tout lien entre eux, et percevant cette "déconstruction" de manière positive. Pour eux, cela signifie qu'il est désormais possible d'utiliser n'importe quel matériau sonore, y compris ce qui n'avait jamais été utilisé comme matériau musical, et ce, le plus librement du monde. On peut mentionner ici les noms de Satie, Busoni, Sorabji, Stravinsky, Ives et même, en faisant retour jusqu'au dix-neuvième siècle, celui d'Alkan (Morhange) comme des exemples précoces de cette tendance, aussi bien que les compositeurs post-modernes contemporains : les représentants du minimalisme, du Nouveau Romantisme, de l'expérimentalisme anglais et autres.

"Pseudomorphose" sur la logique de l'image

- 6 Prenons pour exemple typique la déconstruction dans la musique de Satie. La musique *d'Entr'acte*, composée par Satie pour *Relâche* (1924), consiste en de brefs motifs répétés, qui correspondent chacun à une image tournée par René Clair. De même que les images n'ont aucune cohésion, la musique, qui recourt à des procédés de transformation et de développement du matériau ou à des relations contrastées, manque d'unité. Comme toute la structure est déterminée par l'image - dans un rapport d'antériorité ou de simultanéité,

en tout cas d'indépendance -, la méthode de composition consiste à disposer des matériaux sur un fond de continuité qui dépend entièrement de la structure de l'image. Mais Satie lui-même prend cette construction, très lâche du point de vue de la tradition, de manière positive. En réalité, il se sert de la même méthode dans son *Socrates* ou dans *Parade*. La première de ces pièces est composée dans l'esprit de la Musique d'ameublement ; aussi, les relations entre les sons et leur atmosphère y sont-elles plus importantes que l'unité sonore. Dans la seconde, on trouve des matériaux tel que le bruit d'une sirène, d'un pistolet ou d'une machine à écrire, matériaux dont on peut difficilement se servir musicalement dans le cadre d'une structure symétrique et géométrique totalement indépendante des caractéristiques des matériaux sonores. On sait que Cage, influencé par cette idée, avait développé dans les années quarante une structure rythmique en "racine carrée". Aujourd'hui, on peut faire de la musique qui consiste en du bruit et du "silence".

- 7 Soit dit en passant, la méthode de composition *d'Entr'acte* est très semblable au style des musiques qui accompagnaient les films muets. Au début de ce siècle, chaque maison de production avait l'habitude d'envoyer aux salles de projection des notices musicales, à savoir "des programmes imprimés de musique instrumentale propre à accompagner leurs films"⁵. Et de "larges échantillons de musique de scène, minutés et classifiés selon leur caractère et tempo"⁶, étaient plaqués sur le continuum de chaque film. Le résultat de cette méthode a nécessairement un caractère éclectique, cela manque d'unité musicale. Ainsi, il devient aussi clair que, du point de vue de l'unité musicale et de la méthode compositionnelle, il n'existe pas de différence entre la musique de Satie et la musique d'accompagnement de films, laquelle représente la culture populaire dans la société de consommation.
- 8 On peut parfois trouver les mêmes tendances dans la musique néo-classique de Stravinsky. Il y a, par exemple, dans *Pulcinella*, des matériaux empruntés à la musique du dix-huitième siècle aussi bien qu'à l'orchestration moderne. Et la structure globale de cette œuvre est déterminée par celle du ballet. En ce sens, Stravinsky traite les matériaux en artisan, suivant une logique qui est celle de l'image, celle d'un cadre structurel pré-existant (et non le sien propre) sur lequel il vient disposer des matériaux dont il raffine les sonorités. Bien que parfois, le point de départ de sa musique ne soit pas une image mais la projection d'une forme établie de la musique instrumentale, il use de celle-ci tout comme du cadre structurel objectif dans lequel il peut disposer les matériaux librement.
- 9 Remontons maintenant notre filière jusqu'à un singulier compositeur français du dix-neuvième siècle : Alkan (Morhange)⁷. Une des caractéristiques les plus intéressantes de sa musique est la coexistence de la forme classique avec la sonorité romantique. Selon les termes de Ronald Smith, "la musique d'Alkan est romantique, dans la tradition de Berlioz - pleine d'imagination et de couleurs, poignante, dégageant un lyrisme sobre et sans volupté, mais profondément émouvant - et cela à l'intérieur d'un cadre fermement enraciné dans le style classique"⁸. En effet, dans sa *Sonatine* Op. 61 par exemple, on peut reconnaître, dans le premier mouvement, le schéma rigide de la forme sonate basé sur une structure périodique de huit mesures. Cependant, dans le cadre de cette structure, des matériaux hétérogènes sont juxtaposés, tels un passage pianistique de Chopin, une mélodie romantique de Berlioz, un hymne archaïque, une texture proche du cluster, et ainsi de suite. Il en résulte pour l'oreille des fragments qui changent brusquement et qui ont chacun leurs propres sonorités particulières ; pour cette raison, la musique d'Alkan fait l'objet de critiques aussi négatives que celles que l'on peut relever dans la description

de Georges Beck : “il faut dès l’abord, dit-il, signaler deux défauts : la prolixité et l’inégalité”⁹. Quand bien même les œuvres d’Alkan auraient de tels défauts, la préoccupation du compositeur n’est pas d’établir d’étroites relations entre le tout et les parties, mais d’affiner chaque détail avec le même souci qu’un maître artisan. On peut ajouter Kaikhosru Shapurji Sorabji à cette famille de compositeurs. Dans sa musique extravagante, comme son *Opus clavicembalisticum*, on peut voir la juxtaposition de passages hétérogènes, exagérément décoratifs, merveilleusement raffinés et hautement sophistiqués.

- 10 Dans le domaine de la musique populaire produite aujourd’hui, les musiciens utilisent les mêmes méthodes que dans la musique éclectique. Ils disposent des matériaux variés (textures et sonorités empruntées à des musiques non-occidentales, sons électroniques ou synthétisés, bruits urbains de la vie de tous les jours, sons naturels, etc.) sur le fond solide d’une structure rythmique faite par des percussions ou des machines à rythmes. Il n’est pas difficile d’entendre partout de tels rythmes, surgissant par exemple d’un “walkman” voisin... On retrouve les mêmes caractéristiques dans les vidéo-clips¹⁰. Il me semble que les sons de telles musiques perdent tout sens parce qu’ils ne sont pas soutenus par des structures immanentes nécessaires pour les relier entre eux ; et c’est pourquoi les musiciens recourent aux structures hétérogènes de schémas rythmiques ou d’images. On peut étudier, dans ce contexte, l’opéra contemporain, un des genres les plus actifs de la musique post-moderne. Les éléments de musique populaire, ainsi que la simplicité structurelle de chaque partie, sont pensés en vue d’être acceptés par la société de consommation ; de même, les biographies bien connues d’Einstein, Ghandi ou Nixon sont là pour donner à l’œuvre, de l’extérieur, un semblant d’unité. Dans ce sens, l’opéra contemporain se rapproche de la musique de films, de l’illustration sonore à la télévision ou dans la vidéo. Comme l’a écrit Adorno : “...toutes les œuvres d’art musicales unies se placent sous le signe de la pseudomorphose sur le langage verbal”¹¹. Ainsi, en ce qui concerne la musique post-moderne représentée par l’opéra contemporain, nous devons nous référer à une “pseudomorphose” sur la logique de l’image au cinéma ou en vidéo. C’est ainsi que se comporte la musique post-moderne dans la société de consommation.

La musique du passé comme milieu et environnement

- 11 Hugh Macdonald a relevé qu’Alkan composait sa musique en “style ancien”¹², et Daniel Charles le cite comme le précurseur des compositeurs post-modernes, lesquels ne recherchent pas la nouveauté en musique¹³. Ainsi, contrairement au “je suis né trop tôt” des avant-gardes, ces compositeurs semblent dire : “je suis né trop tard”. Ceci montre chez eux une conscience historique différente de celle des compositeurs d’avant-garde.
- 12 Avant d’étudier les caractéristiques de la conscience historique des compositeurs postmodernes, il nous faut saisir celle qui est propre aux modernes. Beethoven est, parmi les compositeurs, l’un de ceux chez qui cette conscience historique moderne est clairement manifeste. Comme l’a fait remarquer Martin Zenck¹⁴, dans les *Variations Diabelli*, Beethoven, en récapitulant tous les styles passés de la variation, y compris son propre style dans sa période intermédiaire, établit un nouveau style, complètement différent de celui du passé. Dans cette attitude, on peut reconnaître deux caractéristiques de la conscience historique moderne : continuité et différence. D’un côté, en résumant leurs styles de la 31^e à la 33^e variation, Beethoven définit sa position par appartenance au groupe Bach, Haendel, Haydn et Mozart ; il importe qu’il suive la ligne orthodoxe et

continue de la musique occidentale. Mais d'un autre côté, il sent qu'il doit marquer la différence entre son style propre et les styles du passé. Et c'est cette différence même qui fait la valeur de son propre style. Ce processus de différenciation fait l'histoire de la musique occidentale orthodoxe, jusqu'à notre siècle et ses avant-gardes. Schoenberg n'a-t-il pas lui-même accentué sa filiation avec Beethoven, en passant par Brahms ? A ce point, nous pouvons caractériser l'institution de "l'esthétique de la nouveauté" comme une attitude essentielle des compositeurs modernes, sans oublier cependant qu'elle ne dépend que d'une logique propre à la production musicale. Et tant que durera la société industrielle - dans laquelle la logique de la production est en général dominante - nous pourrions dire avec Adorno que c'est la manière de composer qui détermine la situation présente de la musique.

- 13 La conscience historique de celui qui "reproduit" la musique est assez différente. Bien que l'interprète reproduise toujours des œuvres du passé, et qu'en ce sens, il ait toujours à faire à lui, ce dont il a conscience, curieusement, c'est de la disparition de toute distance entre passé et présent. En effet, bien qu'il doive interpréter des œuvres du passé, il le fait au présent, et bien que tout ce qu'il interprète appartienne au passé, il est moins conscient de la différence entre passé et présent que de la différence entre les œuvres. Un interprète choisit, en vue d'un "répertoire", un ensemble d'œuvres qui, en tant qu'objets, ont des droits égaux, qui méritent toutes d'être jouées et acquièrent de la valeur seulement par comparaison entre elles. En ce sens, l'œuvre musicale fait partie des alternatives historiquement neutres. C'est comme si l'on retirait toute historicité à chaque œuvre musicale. Dans ce contexte, l'attitude de l'interprète est semblable à celle du consommateur. Interpréter une pièce revient à la choisir parmi toute une série d'objets possibles, suivant le désir de la consommation. Interprétation comme consommation : les interprètes constituent leur "répertoire" présent en supprimant toute historicité aux œuvres du passé. (Bien sûr, l'interprétation en tant que reproduction comporte aussi un aspect propre à la production. En effet, si un interprète est conscient d'avoir un style bien à lui, qui se démarque de celui d'un autre, on aura là, au moins en matière de style, l'avant-garde de l'interprétation. Car la conscience historique d'un tel interprète est identique à celle des compositeurs modernes.)
- 14 A ce point, il convient de se rappeler que beaucoup de compositeurs "hérétiques" comme Alkan, Busoni ou Sorabji, sont des compositeurs-interprètes. Quand ils composent, ils traitent les œuvres musicales du passé en dehors de toute considération historique, sur la base de leur expérience en tant qu'interprètes. D'où leur éclectisme. On pourrait dire qu'ils traitent l'histoire (c'est-à-dire la musique du passé) comme leur milieu et leur environnement, tandis que les compositeurs modernes lui conservent son historicité¹⁵. Quant aux compositeurs post-modernes contemporains, ils ont la même conscience historique que ceux-là, non pas qu'ils soient eux aussi des compositeurs-interprètes, mais parce qu'ils sont pris aujourd'hui dans la société de consommation.

De la notion d'"expression" à celle d'"être témoin"

- 15 A ces compositeurs post-modernes qui traitent l'historique comme un contexte, on peut ajouter le nom de Ferruccio Busoni. D'une part, en tant qu'interprète, il jouait le répertoire de Bach à ses contemporains, y compris Alkan. D'autre part, en tant que compositeur éclectique, il pouvait utiliser des éléments stylistiques du baroque jusqu'à l'expressionnisme ou au néo-classicisme. Bien qu'il anticipât l'organisation de micro-

intervalles, il transcrivit également de nombreuses pièces pour piano de Bach. Ce sont ces transcriptions qui révèlent un type de conscience historique tel qu'il permet de traiter la musique du passé comme milieu et environnement.

- 16 Mais il est encore plus important de voir comment nous évaluons les transcriptions de Busoni par rapport au reste de ses compositions. On s'aperçoit, en lisant la liste de ses œuvres dans n'importe quel dictionnaire de musique, que les transcriptions arrivent bonnes dernières et comme en ajout. En raison de leur manque d'originalité, on ne leur a accordé qu'une importance relative. Seules les œuvres originales ont une véritable valeur. Mais cette manière d'établir une différence - propre à la modernité et à la manière qu'elle a d'envisager l'œuvre musicale - perd beaucoup de son sens en regard des activités compositionnelles de Busoni. En effet, on peut aussi trouver dans sa production une continuité - qui va de l'édition des œuvres de Bach (Busoni-Ausgabe), en passant par l'arrangement, la transcription et la recomposition de ces œuvres (Bach-Busoni gesammelte Ausgabe), la composition (fantaisie) sur la base de thèmes de Bach (ou d'autres) et le façonnement d'un style, jusqu'aux compositions "originales". Pour Busoni, il n'y a pas une différence de valeur entre tout cela. "Chaque notation, dit-il, est déjà la transcription d'une certaine idée abstraite... Une idée devient sonate ou concerto, et ces derniers sont eux-mêmes déjà un arrangement de l'original."¹⁶ De ce point de vue, tout est transcription ou arrangement. Pour Busoni, la musique est le plus souvent transcription. Il tient cela de Bach. En effet, Bach n'est-il pas le plus grand des arrangeurs ? De plus, Busoni a dit lui-même : "L'interprétation d'une pièce de musique est une transcription."¹⁷ On voit se dégager ici une ligne indifféremment continue entre la transcription, la composition et l'interprétation. Chaque activité musicale est transcription. Et à cette chaîne, on peut légitimement ajouter l'écoute.
- 17 La valeur d'"originalité" qui étayait solidement les structures esthétiques centrées autour des œuvres musicales de l'âge moderne perd son sens dans la musique post-moderne. En particulier, on ne peut trouver dans la conception busonienne de la transcription l'idée selon laquelle un génie musical individualisé poserait quelque chose comme origine unique d'une œuvre musicale. Nous nous trouvons maintenant dans la sphère de la "théorie du texte". Ce que nous pouvons entendre des œuvres de Busoni n'est pas produit par lui seul, mais par les styles des compositeurs contemporains, ceux de l'époque de Bach, parfois ceux des prédécesseurs de Bach, et ainsi de suite. D'où l'éclectisme.
- 18 Mais il est plus important encore de relever que, par delà le changement de la conscience historique moderne et la dépréciation du concept d'"originalité", c'est l'idée même d'expression qui perd son fondement. Car c'est la conscience historique moderne et l'esthétique de la nouveauté qui suscitent la dialectique de l'expression. Pour exprimer quelque chose de nouveau qui n'a pas encore été exprimé, il est nécessaire de créer un moyen parfaitement inédit, différent de tous les autres. Or les compositeurs postmodernes considèrent qu'ils peuvent utiliser n'importe quel style comme environnement dans leurs compositions, si bien que les moyens d'expression sont de toute manière indifférents. Leur travail consiste à juxtaposer ou à produire des matériaux musicaux pour les auditeurs-consommateurs, qui apprécient quant à eux le jeu des différences de sonorités dans une pièce. On ne peut donc trouver là aucun sujet de l'expression musicale, et pas davantage de contenu. Ce que l'on peut écouter, c'est le jeu des différences, à savoir le texte ou la surface de la sonorité. En second lieu, l'idée d'"expression" perd son fondement dans la mesure où le sujet de l'expression, la personne du compositeur moderne, perd son droit de propriété unique des œuvres

musicales. Comme nous l'avons vu dans le cas des transcriptions de Busoni, il n'est pas possible de décider quel est le sujet de "ses œuvres". Quant à l'auditeur-consommateur, un producteur ou groupe de producteurs lui offrent différentes sortes d'"événements" musicaux ; il importe que le producteur les donne au consommateur sous la forme d'une juxtaposition, afin que le consommateur jouisse de leurs sonorités indépendamment les unes des autres. Dans ces conditions, il est inutile d'assigner le contenu de ces sonorités fragmentaires au sujet de l'expression. L'idée moderne d'"expression" est dévaluée.

- 19 Ce n'est plus l'idée d'"expression" qu'il faut discuter, mais celle d'"être témoin"¹⁸. Avec la musique post-moderne, l'expérience du consommateur se résume à être présent là où ont lieu les événements musicaux. Le consommateur-auditeur est le témoin d'un certain événement musical - détaché de ses relations musicales avec d'autres événements ou avec la totalité de l'œuvre musicale - et ce, dans le cadre des situations arbitraires qu'il établit. En effet, comme les sonorités elles-mêmes manquent de sens, l'auditeur-consommateur produit des sens musicaux en insérant celles-ci dans des situations arbitraires qui ne leur sont pas spécifiques. On comprend mieux, dans ce contexte, l'émergence des "performances", ou le récent regain de l'opéra. On peut aussi mentionner les présentations dramatiques au moyen d'éléments visuels dans le domaine de la musique populaire, laquelle revêt les caractéristiques de la musique propre à la société de consommation.
- 20 La post-modernité en musique est donc une caractéristique - qu'on peut aussi trouver dans la production des compositeurs hérétiques de la première moitié du siècle - en rapport avec la consommation musicale. L'âge post-moderne de la musique a véritablement commencé après Cage, alors qu'on assistait à la fin de la dialectique de l'expression et à l'essor de la société de consommation. Là, le style éclectique domine et l'auditeur-consommateur est témoin d'événements musicaux qu'il insère dans une situation arbitraire. Nous devons toutefois réaffirmer que la post-modernité n'est pas une caractéristique à rechercher, mais une situation de fait qu'on ne peut négliger et qu'il faut accepter. Du moins pouvons-nous faire l'étude de la musique post-moderne, et la mettre en relation avec la structure de la société de consommation.

NOTES

1. Adorno, Theodor W. : *Philosophie der Neuen Musik, Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt, p. 9. Traduction française, Paris, Gallimard 1962.
2. Cf. Kolleritsch, Otto, éd. : *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Wien, 1981.
3. Cf. Carapezza, Paolo Emilio : *De Modi Musicandi, Collage* no 9, 1970, et Joachim M. Benitez, *Gendai Ongaku o Yomu - Ecriture o koete*, Tokyo, 1981, p. 24.
4. Stockhausen, Karlheinz : *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, Dumont Schauberg, 1903, Bd. 1, p. 18. Traduction française in *Contrechamps*, 9, 1988, p. 11.
5. G. B. Anderson, The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia, in *The journal of Musicology*, vol. V, no. 2, Printemps 1987, p. 283....
6. Anderson, Gillian B. : The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia, in *The journal of Musicology*, vol. V, no. 2, Printemps 1987, p. 283.

7. J'ai discuté plus en détail de sa musique dans Shono, Susumu : *Alkan, Gendai siso* (Revue de la pensée d'aujourd'hui), vol. 11 - 1, 1988, pp. 214-221. C'est la première des séries "Onkagu no Fukei" qui traite de la musique post-moderne.
8. Smith, Ronald : *Alkan : the Enigma*, London, 1976, p. 104.
9. Beck, Georges éd., *Alkan, Charles Valentin : Oeuvres choisies pour piano*, Le pupitre, XVI, Paris, 1969.
10. Dans ce genre, les sons n'acquièrent leur sens que par l'intermédiaire de la construction de l'image, des parcelles de chaque image et d'autres éléments visuels.
11. Adorno, T. W : *op. cit.*, p. 121. Traduction française par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 136.
12. Macdonald, Hugh : Alkan, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1.
13. Cf. Charles, Daniel : Le son comme image du temps, in *Revue d'esthétique*, 7, 1984, pp. 103-108.
14. Cf. Zenck, Martin : Rezeption von Geschichte in Beethovens Diabellivariationen - Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien, in *Archiv für Musikwissenschaft*, Heft 1, 1980.
15. Ceci s'appuie sur la conférence qu'a tenue Joachim M. Benitez au congrès de la société musicologique du Japon en 1987.
16. Busoni, Ferruccio : *Wesen und Einheit der Musik*, éd. Max Hesse, 1956, p. 125.
17. Busoni, Ferruccio : *Wesen und Einheit der Musik*, éd. Max Hesse, 1956, p. 125.
18. Cf. Armstrong, Robert Plant : *The affecting presence : an essay in humanistic anthropology*, Urbana, 1971.