*A silentio ad silentium*¹
Essai d'une typologie des silences
dans la musique du début du XX^e siècle

MATHIEU SCHNEIDER*

La musique de Debussy ne trace pas une courbe continue discursivement développée selon la loi d'un quelconque « logos » ; le graphique qu'elle décrit n'est pas le diagramme rectiligne d'une dissertation, mais c'est une ligne capricieuse, hérissée de zigzags imprévisibles. [...] Les mélodies et les dernières œuvres de Liszt sont discontinues elles aussi, mais d'une tout autre manière : avec son décousu et ses grands vides, ses alternances lunatiques, ses volte-face, le discours lisztien est un discours convulsif et poignant, un discours coupé d'exclamations pathétiques, de spasmes et de longs points d'orgue ; ici l'antithèse de Lasso et de Friska², du *rallentando* et de l'*accelerando* frénétique traduit surtout la haute température lyrique de l'affectivité lisztienne... Le discontinu, chez Debussy, n'exprime pas les oscillations de la subjectivité, il reflète plutôt l'irrégularité d'un bruitage naturel ; au lieu que les silences soient des vides déblayés pour le recueillement dans un discours « quasi fantasia », le silence debussyste est surtout un *pianissimo* peuplé par les bruits suprasensibles de la nature et de la multiprésence universelle : le silence de la nuit développe ce que Leibniz appelait les perceptions insensibles ; le silence de la nuit décompose et détaille et analyse les frôlements de la forêt et le bruissement de la mer, le soupir des feuillages et l'innombrable gargouillement des petites vagues ; il rend l'homme capable de percevoir l'imperceptible³.

* Université de Strasbourg.

1 Expression reprise à Vladimir JANKÉLÉVITCH (*De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 236).

2 « Lasso » désigne dans la musique populaire hongroise un élément improvisé dans un tempo lent ; « friska » est employé *a contrario* pour qualifier les passages improvisés rapides de cette même musique.

3 Voir V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 211-212.

C'est ainsi que Vladimir Jankélévitch, dans le deuxième volume de sa série d'ouvrages consacrés au rapport entre musique et silence, oppose la manière française, impressionniste, de traiter le silence à celle de Liszt. À l'en croire, il existerait donc au moins deux types de silence : le silence du « discours convulsif » – c'est-à-dire celui qui impose de brutales ruptures à la forme musicale – et le silence « de la nuit », celui qui permet à l'auditeur de percevoir ce que la musique ne lui permet pas d'entendre.

Jankélévitch ne fut ni le premier ni le seul à proposer une typologie des silences en musique. Après la révolution des *4 minutes 33* de John Cage en 1952, le silence devint un élément du discours musical, qui ne cessa d'occuper compositeurs et musicologues. De nombreux ouvrages parurent alors, dont l'objet était de cerner la fonction du silence : ils se concentraient toutefois surtout sur la musique contemporaine et sur les musiques extra-européennes (notamment hindoues). Or limiter l'impact du silence dans la musique à ses seules occurrences dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle revient à minimiser, voire à nier, le rôle du silence dans la tradition musicale occidentale. Car le simple fait d'écrire de la musique a toujours imposé aux compositeurs de penser dès le départ leur relation au silence (composer, c'est en effet rompre le silence et gérer la balance entre son et silence dans le temps). Par ailleurs, il ne faudrait pas oublier que ce furent les compositeurs du début du ^{xx}e siècle – et même de la fin du ^{xix}e siècle – qui les premiers commencèrent à multiplier les usages du silence et ouvrirent la voie aux musiciens des générations postérieures. Debussy, Mahler ou Webern ont ainsi préparé le terrain à Scelsi, Cage ou Kagel.

L'objet du présent article est donc d'analyser les différents emplois du silence dans la musique du début du ^{xx}e siècle (principalement entre 1890 et 1930), afin d'éclairer les pratiques qui eurent cours après 1945. Un numéro complet des *Cahiers du CIREM*, paru en 1994, s'est déjà intéressé à cette question⁴ ; une contribution de Michelle Biget-Mainfroy est même spécialement consacrée à la musique postromantique⁵ et une autre, d'Éric Gaudibert, aux différentes catégories de silence⁶. Si cette dernière part d'une approche phénoménologique du silence, dans la triple interaction du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur, la nôtre considère le silence dans sa relation exclusive à l'écriture. Le silence est certes l'absence de son, mais il est pour nous particulièrement l'absence de son *noté sur la partition*. Le silence se traduit donc graphiquement

4 Voir *Musique et silence* (Les Cahiers du CIREM), Rouen, CIREM, 1994.

5 Voir Michelle BIGET-MAINFROY, « Le silence approché : Étude sur la répression du volume sonore à la fin du ^{xix}e siècle », dans *Musique et silence*, *op. cit.*, p. 67-72.

6 Voir ÉRIC GAUDIBERT, « Les silences : Essai sur les différentes catégories de silence musical », dans *Musique et silence*, *op. cit.*, p. 67-72. Cinq catégories principales de silence sont mises en évidence avant le ^{xx}e siècle : le silence dramatique, le silence interrogatif, le silence pathétique, le silence intégré et le silence ponctuel.

par un blanc sur la page notée: soit une absence totale (si une partie instrumentale ou vocale se tait sur plus d'une page, elle est physiquement absente de la partition), soit une absence de notes et leur remplacement par des signes indiquant le silence (soupleurs, pauses, etc.). Dans son rapport à l'écriture, le silence est donc une absence le plus souvent *matérialisée*, alors que pour l'auditeur le silence est une absence *immatérielle* et non nécessairement imperceptible. L'auditeur-type, celui qui écoute un CD dans son salon, ne remarque l'absence que par rapport à une présence antérieure ou à venir; l'auditeur-spectateur d'un concert perçoit en revanche le silence comme une inactivité de certains musiciens. Le compositeur, pour sa part, doit concevoir activement et consciemment le silence; il l'intègre au discours et en gère les effets. Et c'est ce dernier point de vue qui constituera le postulat de base de notre réflexion. Trois grands types de silence émergent alors: le silence vertical, le silence horizontal et enfin, ce que nous appellerons le «son inaudible».

Le silence vertical ou silence-césure

La première catégorie de silence – celle que nous avons appelée «silence vertical» et qui consiste en une interruption simultanée de la musique à toutes les parties de la polyphonie – a une longue tradition dans la musique savante occidentale. Labellisée sous le terme «grande pause» (*große Pause*) par les symphonistes viennois de la fin du XVIII^e siècle, elle resta en usage, sous cette forme, jusqu'à Stravinsky et Chostakovitch. Sa fonction première, qui est de manifester une rupture dans la forme musicale, lui vient directement de la cadence classique⁷. Celle-ci avait d'abord remplacé les ornements caractéristiques de la cadence baroque (trilles, mordants, gruppetti...) par un accord-type, l'accord de quarte et sixte; elle l'avait ensuite fait suivre de silences, là où les compositeurs baroques usaient plus volontiers du point d'orgue (par exemple dans les chorals de Bach)⁸. Charles Rosen a fort justement pointé du doigt la pratique de nombreux interprètes contemporains, consistant à allonger injustement la valeur rythmique de la dernière note de la cadence pour donner

7 Dans la musique du Moyen-Âge, le silence n'existait pas, mais les pauses venaient naturellement de l'articulation du discours (voir Olivier CULLIN, «La figure du silence à la fin du Moyen-Âge», dans *Musique et silence*, op. cit., p. 7-12).

8 L'évolution de la fonction du silence entre les époques baroque et classique est précisée dans le cas particulier de l'opéra par Laurine QUENTIN: «L'opéra seria et la naissance du style classique», dans *Musique et silence*, op. cit., p. 47-55.

un effet soi-disant plus conclusif⁹. Or procéder ainsi revient justement à nier le rôle prééminent du silence à l'époque classique, puisqu'en plus de la progression harmonique et de l'inflexion mélodique, c'est avant tout lui qui était le garant de la césure formelle. L'exemple 1 ci-dessous, tiré de la sonate op. 27/2 de Beethoven, nous montre bien que ce n'est pas la tenue d'une note qui caractérise la cadence, mais le silence qui la suit. La dernière mesure de la portée se termine sur un accord de *ré* bémol majeur en valeur relativement brève (une noire dans un tempo *allegretto*), mais ce dernier est immédiatement suivi d'un soupir. C'est l'ensemble cadence-soupir qui pour Beethoven marque clairement la fin du scherzo.

Exemple 1 : silence dans la cadence classique (Beethoven, *Sonate pour piano* op. 27/2, « Scherzo », mes. 27-36).

Cette fonction renforcée du silence dans la musique classique allait immanquablement conduire les compositeurs à amplifier le procédé et à séparer certaines des grandes sections de leurs œuvres par des silences d'une mesure entière : c'est ce qu'ils appelèrent eux-mêmes la « grande pause ». Sorte de cadence de grande échelle, elle connut ses balbutiements chez Mozart et Haydn, avant d'être utilisée plus fréquemment par Beethoven dans ses symphonies.

La *Cinquième symphonie* comprend quelques grandes pauses, bien qu'elles ne soient pas toutes notées comme telles (c'est-à-dire avec les deux lettres G.P.). La première, assez emblématique de l'usage qu'en faisait Beethoven, intervient entre la fin de la transition et le début du second groupe thématique en *mi* bémol majeur (mes. 57, voir ex. 2). Cependant, à bien y regarder, elle ne se place pas entre l'accord de dominante de *mi* bémol et le début du second thème aux violons, mais entre l'accord diminué de dominante de la dominante et la dominante elle-même. Autrement dit, elle n'est pas située à l'exacte frontière entre les deux sections formelles. Le choix de Beethoven d'anticiper la grande pause a pour effet de mettre en valeur l'accord de dominante de la mesure 58 et d'insister sur la nouvelle tonalité, majeure, qui vient contrebalancer le fracassant

9 Voir Charles ROSEN, *Les sonates pour piano de Beethoven*, trad. G. Bloch et A. Chapoutot, Paris, Gallimard, 2007, p. 44. C. Rosen insiste non seulement sur la nécessité d'interpréter rythmiquement la musique telle qu'elle est écrite, mais en plus d'accentuer la dernière note de la cadence, de sorte à renforcer encore l'effet du silence qui lui fait suite.

do mineur du début du mouvement. En plus de son rôle de césure, la grande pause a donc ici clairement une fonction emphatique, puisqu'elle conforte la modulation.

The image shows a musical score for measures 54 to 57 of the first movement of Beethoven's Fifth Symphony. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar. (Si b)), Bassoon (Fag.), Cor (Cor. (Mi b)), Cello (Cln.), Timp., Violin (Viol.), Viola (Vie.), and Violoncelle et Basse (Vc. e B.). The music features a large pause in measure 57, marked with 'p dolce' and 'p' dynamics. The score is written in G major, 4/4 time, and the key signature changes to E major in measure 57.

Exemple 2 : la grande pause de la mesure 57 du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

La tradition symphonique du XIX^e siècle reproduit bien évidemment les tics du langage beethovénien. Schubert, Schumann, puis à son tour Liszt, usèrent de la grande pause, au point que Jankélévitch, dans l'extrait cité au début de cet article, devait trouver dans les « vides déblayés » une des marques de fabrication du style « *quasi fantasia* » de Liszt. On en trouve un exemple dans la *Faust-Symphonie*, juste avant l'entrée du chœur mystique tiré de la scène finale du second *Faust* de Goethe (avant la lettre A), lorsque Liszt demande aux musiciens de l'orchestre de faire une mesure entière de silence, en précisant même qu'il s'agit ici d'une « longue pause » (*lange Pause*). Musicalement, rien ne vient justifier cette pause, puisque la section précédente se termine par un roulement de timbales sur *do* et que l'*Andante mistico* débute sur un accord de *do*, joué *sotto voce* aux cordes et à l'orgue. Liszt aurait dû au contraire rechercher la continuité sonore entre ces deux événements. Si harmoniquement, la pause n'était pas nécessaire, elle l'était en revanche sur le plan formel pour séparer le chœur mystique du reste de la symphonie, et sur le plan dramatique pour permettre à l'auditeur de se préparer à l'intensité des paroles et de la musique qui suivent.

Dans les symphonies à peine postérieures d'Anton Bruckner, l'usage de la grande pause atteint son paroxysme. Opposant à la concentration motivique et

à la fluidité du discours qu'avait cherchées Beethoven une forme plus «compartimentée», faite de sections motiviquement et harmoniquement autonomes les unes des autres, Bruckner fit de la grande pause la marque de ces discontinuités. Ses premières symphonies en portent déjà la trace, comme en témoigne la fin du premier mouvement de la *Deuxième symphonie* (version de 1877). Après le tutti endiablé en *do* mineur des mesures 520-542 (exemple 3) surgit un silence d'une mesure entière qui marque une forte rupture avec la nuance *fortissimo* (*fff*) qui précède. Bruckner n'avait en fait d'autre choix que d'imposer un silence à l'orchestre, avant que ce dernier ne reprenne, dans une nuance *piano* et une orchestration plus aérée, le premier motif du mouvement joué dans un tempo plus lent (*Langsamer*). Ici, la grande pause ne répond plus à une logique dramatique, mais surtout à une double nécessité agogique et formelle : le *piano* ne pouvait succéder à la tension extrême du *fortissimo* qu'après être passé par un état d'absence totale de musique, et le silence était nécessaire pour manifester le changement de section. On voit donc que, si la grande pause marque toujours une césure entre deux parties de la forme, elle peut revêtir d'autres fonctions aux yeux du compositeur : emphatique, dramatique ou agogique.

À la fin du XIX^e siècle, Mahler s'approprià à son tour l'héritage beethovénien. Bien que le silence acquît chez lui d'autres fonctions – comme nous aurons l'occasion de le montrer –, il n'en conserva pas moins son rôle de césure. Ce terme de «césure» n'est d'ailleurs pas utilisé par hasard, car c'est ainsi que Mahler lui-même caractérisa ses grandes pauses dans les premières mesures du finale de sa *Deuxième symphonie*. Des mesures 1 à 77 se succèdent cinq sections musicalement autonomes, qui utilisent chacune des tempi, des caractères et, dans une moindre mesure, des tonalités différents¹⁰. La deuxième section (mes. 26-42) est séparée de la première (mes. 1-26) par une double barre et par une virgule de respiration à toutes les parties de l'orchestre, au-dessus de laquelle Mahler a indiqué : «*Cäsur*» (césure). La plupart des chefs d'orchestre traduisent cette indication par une grande respiration, c'est-à-dire par un silence de l'équivalent d'une mesure environ. Toutes les sections suivantes sont pour leur part séparées par des grandes pauses d'une durée variable, mais toujours suffisamment longues pour que l'auditeur ait la sensation d'un silence total. L'utilisation continue, au sein d'un même mouvement symphonique et dans des configurations musicales similaires, de la grande pause ou de la «respiration-césure», tend à prouver que dans l'esprit de Mahler, grande pause est synonyme de césure.

10 Pour plus de détails sur ce passage, voir Mathieu SCHNEIDER, *Destins croisés*, Waldkirch, Gorz, 2005, p. 319-340.

Exemple 3 : la grande pause précédant le retour du premier thème à la fin du premier mouvement de la *Deuxième symphonie* d'Anton Bruckner (mes. 542-544).

Les compositeurs du début du xx^e siècle n'oublièrent pas cette tradition, si bien qu'on y trouve ça et là trace de ces silences-césures, notamment chez des compositeurs comme Stravinsky ou Chostakovitch qui, à la suite de Bruckner, concevaient la forme musicale comme une succession de « blocs » autonomes et homogènes clairement délimités. Toutefois, ces compositeurs doublèrent la grande pause d'oppositions de texture orchestrale et de rythmique, destinées à renforcer encore l'effet de césure. L'exemple 4 présente un passage du deuxième mouvement de la *Symphonie des psaumes* de Stravinsky, dans lequel le silence-césure remplit encore sa fonction de séparateur formel ; l'exemple 5, en revanche, tiré du premier mouvement de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch, relativise l'usage exclusif du silence vertical entre deux sections de la forme musicale, en mettant en évidence le jeu sur l'opposition d'une orchestration aux vents et d'une rythmique binaire aux cordes pour manifester le changement de section. Ce nouveau type de césure se rencontre souvent dans l'œuvre symphonique de Chostakovitch, mais également dans *Le Sacre du Printemps* ou *Œdipe Rex* de Stravinsky (voir ex. 6). Si la tradition symphonique du xix^e siècle continua d'influencer les compositeurs de la première moitié du xx^e siècle, ces derniers furent néanmoins les premiers à essayer d'y trouver des alternatives.

Les différents types de silences horizontaux

Un peu plus loin dans son ouvrage sur Debussy, Jankélévitch esquisse plus précisément une typologie des silences chez ce compositeur. Voici ce qu'il écrit :

Comme l'être se découpe sur un fond de non-être sans bornes, ainsi la musique de Debussy baigne toute dans l'océanographie du silence. Le silence océanique est à la fois l'alpha et l'oméga : il est silence originel d'où la musique émerge et procède, et silence terminal auquel la musique fait retour pour en lui se perdre. Mais le silence n'est pas seulement avant et après, infra et ultra : il est aussi pendant..., il est au centre et au cœur même de la musique, il habite en elle, il est silence omniprésent. Tout un silence intra-musical baigne l'œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées. Cette espèce de non-être virtuel, non seulement ambiant, mais immanent, est en quelque sorte le milieu atmosphérique où les accords respirent¹¹.

Le silence qui aère la musique, lui donne une profondeur et une atmosphère, tel est selon Jankélévitch l'autre type de silence dont Debussy fait usage. Techniquement parlant, il s'agit de pauses et de soupirs disséminés à travers la

11 V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 233.

540

T Langsamer

1. Fl.

2.

Ob. 1.2

1. in B

Klar.

2. in B

Fag. 1.2

1.2. in F

Hra.

3.4. in Es

Tromp.

1.2. in C

A.T.

Pos.

B.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vc.

Kb.

540

T Langsamer

Exemple 4: silence-césure chez Stravinsky (*Symphonie des psaumes*, 2^e mouvement, avant 14).

Exemple 5 : césure par changement d'orchestration chez Chostakovitch (*Cinquième symphonie*, 1^{er} mouvement, avant 9).

The musical score is divided into four systems, each representing a different orchestration. The first system (measures 1-8) features Flute (Fag.), Cor., and Arpe. The second system (measures 9-16) features Flute (Fag.), Cor., and Arpe. The third system (measures 17-24) features Flute (Fag.), Cor., and Arpe. The fourth system (measures 25-32) features Flute (Fag.), Cor., and Arpe. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Exemple 6: césure par changement d'orchestration chez Stravinsky (*Le Sacre du Printemps*, «Les augures du printemps», avant 18).

polyphonie dans le but de moduler le timbre ou l'intensité sonore. Par opposition au silence vertical qui réduit toutes les voix en même temps au silence, ce deuxième type de silence peut être qualifié d'«horizontal», car il se déploie dans le temps. Les usages du silence horizontal sont multiples. Jankélévitch insiste beaucoup sur l'atmosphère particulière qu'il procure à la musique, et d'une manière générale, on peut affirmer qu'il sert donc à modifier le timbre. Mais il peut aussi influencer sur la perception de la polyphonie, marquer un accent, modifier l'agogique ou même être le résultat d'une contrainte technique que le compositeur n'a pas pu résoudre. Ce sont toutes ces fonctions du silence horizontal que nous nous proposons d'étudier dans la seconde partie de notre article.

Silences timbriques

Le silence timbrique correspond à la définition que donne Jankélévitch du silence «intra-musical» chez Debussy; il s'explique assez simplement par une évolution notable des techniques d'orchestration à la fin du XIX^e siècle. Tandis que chez Mozart ou Haydn, les instruments étaient en général opposés par groupes (les cordes, les bois, les cuivres) – ou sinon disposés de telle manière à opposer un soliste à un groupe d'instruments –, les compositeurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, principalement à partir de Berlioz et de la diffusion de son *Grand Traité d'Orchestration* (1843), commencèrent à chercher la juste combinaison d'instruments permettant d'obtenir le timbre désiré. Autrement dit, à la notion de texture orchestrale succéda celle de timbre. Debussy fut certainement l'un des principaux acteurs de cette réforme du timbre au tournant du XX^e siècle en Europe, mais parallèlement, en Autriche, Mahler commença lui aussi à peupler ses partitions de silences, permettant – comme les trous des partitions d'orgue de barbarie – de tracer en creux le timbre que l'oreille perçoit en relief. Bien avant sa *Neuvième symphonie*, le scherzo de la *Septième* offrait déjà de nombreuses combinaisons insolites d'instruments. Juste avant la reprise du scherzo (*Wieder wie zu Anfang*, chiffre 148), Mahler fait entendre en hétérophonie le thème du trio au violon solo, doublé des seconds violons, du premier hautbois et du cor anglais (voir ex. 7). Aux cors et au second hautbois est confié l'accompagnement harmonique, tandis que les altos font entendre un contrepoint en triolets ascendants. La timbale ne rentre qu'après une mesure sur pédale de tonique.

Dans ce passage, l'orchestre n'est plus traité comme la réunion de groupes d'instruments, ni même de pupitres, mais véritablement comme celle de musiciens individuels et individualisés. Or cette individualisation ne passe que par la différence, une différence qui peut être soit mélodique, soit rythmique, soit marquée par l'absence d'une voix. C'est alors le silence qui manifeste cette individualité et permet une large palette de timbres.

Cette fonction timbrique du silence se renforça encore dans les premières décennies du ^{xx}e siècle, et ce même dans des œuvres pour un seul instrument. Ceci est par exemple le cas au début de la première des *Trois pièces pour piano* (*Drei Klavierstücke*, op. 11) de Schoenberg¹² (voir ex. 8). L'enfoncement inaudible (Schoenberg précise « *tonlos*¹³ ») des quatre touches *fa-la-do#-mi* à la main droite a pour première conséquence de dégager les oppositions de registre (grave/médium supérieur) à la main gauche. Mais surtout, ces quatre notes virtuelles, qui au début ne sont que pur silence, vont s'animer par des jeux de résonance, à la manière des résonateurs de Helmholtz. Ici, non seulement le silence met en valeur le timbre des parties qui jouent, mais en plus il est lui-même indirectement générateur de timbre et... de son !

Silences polyphoniques

À côté de cet usage innovant du silence, les compositeurs du début du ^{xx}e siècle continuèrent d'enrichir et de développer certaines des pratiques de leurs aînés. Il en va ainsi du silence que nous qualifierions de « polyphonique » et dont la fonction principale est de précéder l'entrée d'un thème ou d'une mélodie dans une polyphonie pour mieux en affirmer l'importance. Comme le son ne peut exister réellement que par contraste avec le non-son, c'est-à-dire le silence, il n'est donc possible de mettre en valeur une mélodie qu'en la faisant émerger du silence. Cette pratique polyphonique trouva son origine au moins dans la musique religieuse vocale de la Renaissance¹⁴ et atteignit son apogée dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach dont toutes les sections en contrepoint anticipent l'entrée des différents thèmes ou sujets par des silences. L'arrivée d'un nouveau style instrumental à l'époque classique fit tomber cette pratique en désuétude ; la pensée verticale l'emportait sur l'écriture contrapuntique, et avec elle, la grande pause supplantait petit à petit le silence polyphonique.

Le retour progressif de l'écriture polyphonique au ^{xix}e siècle, qui allait de pair avec l'évolution des techniques d'orchestration, raviva cette fonction du silence. On voit ainsi des compositeurs comme Richard Strauss en faire un usage d'autant plus large que l'éclatement de l'orchestration par l'introduction de « silences timbriques » avait redonné un nouveau sens au terme de polyphonie. Dans le passage intitulé « *Stille vor dem Sturm* » (Le calme avant la tempête) de sa *Symphonie alpestre*, Strauss fait appel à une orchestration très aérée qui superpose différents éléments mélodiques, en usant largement des silences.

12 C'est la version révisée de 1924 qui a été utilisée ici.

13 Traduction : sans son.

14 Voir notamment les développements de Jacques BARBIER : « Le silence comme constituant d'une architecture musicale chez les Franco-Flamands du ^{xvi}e siècle », dans *Musique et silence*, op. cit., p. 13-22.

The musical score is for Mahler's *Septième symphonie*, 3^e mouvement, measures 147-150. The score is for a full orchestra and includes various woodwinds, strings, and percussion. The key signature is B-flat major. The score shows a complex texture with many instruments playing simultaneously, creating a rich timbre. The score is divided into two systems, with measures 147-150 in the first system and measures 151-154 in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

Measures 147-150 (first system):

- Fl. picc. 1, 2: Fl. picc. 1, 2
- Fl. gr. 1, 2: Fl. gr. 1, 2
- Fl. alto: Fl. alto
- Ob. 12, 3: Ob. 12, 3
- Cl. sop.: Cl. sop.
- Cl. picc. 1, 2: Cl. picc. 1, 2
- Cl. La 1, 2: Cl. La 1, 2
- Cl. Fa 1, 2: Cl. Fa 1, 2
- Cl. Ba 1, 2: Cl. Ba 1, 2
- Cl. Ba 3, 4: Cl. Ba 3, 4
- Cl. Ba 5, 6: Cl. Ba 5, 6
- Cl. Ba 7, 8: Cl. Ba 7, 8
- Cl. Ba 9, 10: Cl. Ba 9, 10
- Cl. Ba 11, 12: Cl. Ba 11, 12
- Cl. Ba 13, 14: Cl. Ba 13, 14
- Cl. Ba 15, 16: Cl. Ba 15, 16
- Cl. Ba 17, 18: Cl. Ba 17, 18
- Cl. Ba 19, 20: Cl. Ba 19, 20
- Cl. Ba 21, 22: Cl. Ba 21, 22
- Cl. Ba 23, 24: Cl. Ba 23, 24
- Cl. Ba 25, 26: Cl. Ba 25, 26
- Cl. Ba 27, 28: Cl. Ba 27, 28
- Cl. Ba 29, 30: Cl. Ba 29, 30
- Cl. Ba 31, 32: Cl. Ba 31, 32
- Cl. Ba 33, 34: Cl. Ba 33, 34
- Cl. Ba 35, 36: Cl. Ba 35, 36
- Cl. Ba 37, 38: Cl. Ba 37, 38
- Cl. Ba 39, 40: Cl. Ba 39, 40
- Cl. Ba 41, 42: Cl. Ba 41, 42
- Cl. Ba 43, 44: Cl. Ba 43, 44
- Cl. Ba 45, 46: Cl. Ba 45, 46
- Cl. Ba 47, 48: Cl. Ba 47, 48
- Cl. Ba 49, 50: Cl. Ba 49, 50
- Cl. Ba 51, 52: Cl. Ba 51, 52
- Cl. Ba 53, 54: Cl. Ba 53, 54
- Cl. Ba 55, 56: Cl. Ba 55, 56
- Cl. Ba 57, 58: Cl. Ba 57, 58
- Cl. Ba 59, 60: Cl. Ba 59, 60
- Cl. Ba 61, 62: Cl. Ba 61, 62
- Cl. Ba 63, 64: Cl. Ba 63, 64
- Cl. Ba 65, 66: Cl. Ba 65, 66
- Cl. Ba 67, 68: Cl. Ba 67, 68
- Cl. Ba 69, 70: Cl. Ba 69, 70
- Cl. Ba 71, 72: Cl. Ba 71, 72
- Cl. Ba 73, 74: Cl. Ba 73, 74
- Cl. Ba 75, 76: Cl. Ba 75, 76
- Cl. Ba 77, 78: Cl. Ba 77, 78
- Cl. Ba 79, 80: Cl. Ba 79, 80
- Cl. Ba 81, 82: Cl. Ba 81, 82
- Cl. Ba 83, 84: Cl. Ba 83, 84
- Cl. Ba 85, 86: Cl. Ba 85, 86
- Cl. Ba 87, 88: Cl. Ba 87, 88
- Cl. Ba 89, 90: Cl. Ba 89, 90
- Cl. Ba 91, 92: Cl. Ba 91, 92
- Cl. Ba 93, 94: Cl. Ba 93, 94
- Cl. Ba 95, 96: Cl. Ba 95, 96
- Cl. Ba 97, 98: Cl. Ba 97, 98
- Cl. Ba 99, 100: Cl. Ba 99, 100

Measures 151-154 (second system):

- Fl. picc. 1, 2: Fl. picc. 1, 2
- Fl. gr. 1, 2: Fl. gr. 1, 2
- Fl. alto: Fl. alto
- Ob. 12, 3: Ob. 12, 3
- Cl. sop.: Cl. sop.
- Cl. picc. 1, 2: Cl. picc. 1, 2
- Cl. La 1, 2: Cl. La 1, 2
- Cl. Fa 1, 2: Cl. Fa 1, 2
- Cl. Ba 1, 2: Cl. Ba 1, 2
- Cl. Ba 3, 4: Cl. Ba 3, 4
- Cl. Ba 5, 6: Cl. Ba 5, 6
- Cl. Ba 7, 8: Cl. Ba 7, 8
- Cl. Ba 9, 10: Cl. Ba 9, 10
- Cl. Ba 11, 12: Cl. Ba 11, 12
- Cl. Ba 13, 14: Cl. Ba 13, 14
- Cl. Ba 15, 16: Cl. Ba 15, 16
- Cl. Ba 17, 18: Cl. Ba 17, 18
- Cl. Ba 19, 20: Cl. Ba 19, 20
- Cl. Ba 21, 22: Cl. Ba 21, 22
- Cl. Ba 23, 24: Cl. Ba 23, 24
- Cl. Ba 25, 26: Cl. Ba 25, 26
- Cl. Ba 27, 28: Cl. Ba 27, 28
- Cl. Ba 29, 30: Cl. Ba 29, 30
- Cl. Ba 31, 32: Cl. Ba 31, 32
- Cl. Ba 33, 34: Cl. Ba 33, 34
- Cl. Ba 35, 36: Cl. Ba 35, 36
- Cl. Ba 37, 38: Cl. Ba 37, 38
- Cl. Ba 39, 40: Cl. Ba 39, 40
- Cl. Ba 41, 42: Cl. Ba 41, 42
- Cl. Ba 43, 44: Cl. Ba 43, 44
- Cl. Ba 45, 46: Cl. Ba 45, 46
- Cl. Ba 47, 48: Cl. Ba 47, 48
- Cl. Ba 49, 50: Cl. Ba 49, 50
- Cl. Ba 51, 52: Cl. Ba 51, 52
- Cl. Ba 53, 54: Cl. Ba 53, 54
- Cl. Ba 55, 56: Cl. Ba 55, 56
- Cl. Ba 57, 58: Cl. Ba 57, 58
- Cl. Ba 59, 60: Cl. Ba 59, 60
- Cl. Ba 61, 62: Cl. Ba 61, 62
- Cl. Ba 63, 64: Cl. Ba 63, 64
- Cl. Ba 65, 66: Cl. Ba 65, 66
- Cl. Ba 67, 68: Cl. Ba 67, 68
- Cl. Ba 69, 70: Cl. Ba 69, 70
- Cl. Ba 71, 72: Cl. Ba 71, 72
- Cl. Ba 73, 74: Cl. Ba 73, 74
- Cl. Ba 75, 76: Cl. Ba 75, 76
- Cl. Ba 77, 78: Cl. Ba 77, 78
- Cl. Ba 79, 80: Cl. Ba 79, 80
- Cl. Ba 81, 82: Cl. Ba 81, 82
- Cl. Ba 83, 84: Cl. Ba 83, 84
- Cl. Ba 85, 86: Cl. Ba 85, 86
- Cl. Ba 87, 88: Cl. Ba 87, 88
- Cl. Ba 89, 90: Cl. Ba 89, 90
- Cl. Ba 91, 92: Cl. Ba 91, 92
- Cl. Ba 93, 94: Cl. Ba 93, 94
- Cl. Ba 95, 96: Cl. Ba 95, 96
- Cl. Ba 97, 98: Cl. Ba 97, 98
- Cl. Ba 99, 100: Cl. Ba 99, 100

Exemple 7: silence timbrique chez Mahler (*Septième symphonie*, 3^e mouvement, avant 147).

Exemple 8: silence timbrique chez Schoenberg (*Drei Klavierstücke*, op. 11, 1^{er} mouvement, mes. 14-17).

Exemple 8: silence timbrique chez Schoenberg (*Drei Klavierstücke*, op. 11, 1^{er} mouvement, mes. 14-17).

Dans l'exemple 9, rien n'empêchait Strauss de prolonger le *ré* bémol du cor anglais durant quasiment une mesure et demie; au contraire, il aurait renforcé le *ré* bémol que joue déjà durant tout ce temps le troisième cor. De plus, la tenue au cor anglais aurait permis une continuité de timbre sur les trois premières mesures au moins. La seule véritable raison de la présence de la mesure et demie de silence est donc purement polyphonique, car elle permet au motif de cor anglais qui suit (3 mesures après 104) de se démarquer de la polyphonie orchestrale. Nous sommes donc en présence d'un authentique «silence polyphonique».

La naissance de la *Klangfarbenmelodie*¹⁵ et l'association entre timbre et motif qui en résulta conduisit les compositeurs de la Seconde École de Vienne à utiliser le silence pour des raisons à la fois de timbre et de polyphonie. Le début de la «Gavotte» de la *Suite pour piano* op. 25 de Schoenberg est quasiment construite comme une invention à deux voix de Bach (voir ex. 10). La main droite et la main gauche se répondent sur des motifs à la coupe similaire (grands intervalles, tantôt montants tantôt descendants), en énonçant alternativement les différentes notes de la série dodécaphonique (*mi-fa-sol-réb-si-do-la-sib-solb-mib-lab-ré*). Les silences précédant les deux premières entrées de la main gauche et celle de la main droite à la mesure 2 ont donc avant tout un rôle polyphonique – celui de bien faire entendre les différents groupes de la série –, mais ils permettent également de moduler le timbre, en variant l'épaisseur et la hauteur des registres entendus. Ces deux dimensions, polyphonique et timbrique, du silence qui commencèrent à s'imbriquer chez Schoenberg s'affirmèrent encore dans le langage d'Alban Berg, et surtout d'Anton Webern, reléguant aux oubliettes le silence-césure des compositeurs romantiques.

Exemple 9: silence polyphonique chez Strauss (*Alpensinfonie*, «Stille vor dem Sturm», chiffre 104).

15 Traduction : mélodie de timbres.

Silences d'accent

Liés aux silences polyphoniques, les silences que nous qualifions « d'accent » permettent au compositeur d'appuyer un temps de la mesure – et par là même souvent un accord ou une note de la mélodie – en faisant ponctuellement émerger une voix. Reprenant la tradition des cors « emphatiques¹⁶ » des symphonies de Haydn et Mozart, Mahler débute le mystérieux premier mouvement de sa *Neuvième symphonie* par des silences d'accent (voir ex. 11). La métrique apparemment régulière imposée par le 4/4 est contrecarrée par les notes tenues du quatrième cor. Grâce aux silences qui les séparent et à l'accent que Mahler prend soin de noter systématiquement sur chacune de ses interventions, la sixième croche de chaque mesure est renforcée par le *la* du cor. La division régulière de la mesure en deux groupes de quatre croches est ainsi modifiée en 5+3. Seul le silence, combiné ici à un accent, permet au compositeur d'obtenir cet effet. Plus qu'une fonction polyphonique, c'est donc une fonction métrique qu'assume le silence.

105

The image shows a page of a musical score, specifically measures 104 and 105. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The notation is dense, with many notes and rests. There are several dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *dim.*. There are also some performance instructions like *(mit Dämpfer)* and *(dreifach)*. The measures are numbered 104 and 105 at the beginning of the staves.

Exemple 10: silence polyphonique et timbrique chez Schoenberg (*Suite für Klavier*, « Gavotte », mes. 1-2).

16 On entend par là l'usage des cors à certains moments clés de la forme où ils viennent souligner soit un point culminant dans l'agogique du mouvement, soit un thème particulier.

Silences agogiques

Proches des silences d'accent, les silences agogiques sont ceux qui influent non pas sur la métrique, mais sur la dynamique et l'agogique d'un morceau. Leur usage est bien connu depuis la période baroque : il consiste pour le compositeur à introduire progressivement des silences dans le tissu orchestral pour passer progressivement du son au non-son. En fait, on peut considérer le silence agogique comme une sorte de *morendo* écrit. Nous citons à titre d'exemple les dernières mesures de la *Neuvième symphonie* de Mahler (voir ex. 12), mais au fond, beaucoup d'œuvres, romantiques ou plus contemporaines, font usage de ce procédé et il ne nous semble pas nécessaire de nous y attarder plus longuement.

Exemple 11 : silence d'accent chez Mahler (*Neuvième symphonie*, 1^{er} mouvement, mes. 1-6).

Silences impératifs

Parfois aussi la musique se tait parce qu'elle n'est pas techniquement en mesure de se faire entendre. C'est ce que nous appelons le silence impératif. Ses usages sont très limités, car ils sont autant d'aveux d'impuissance de la part du compositeur. Citons toutefois ce très emblématique passage des *Métamorphoses* de Richard Strauss (voir ex. 13), où le compositeur, pudiquement, note le *fa* dièse grave du premier violon entre parenthèses, comme pour nous prouver qu'il est bien conscient de sa faute (cette note est injouable par un violon sans scordature). Le violoniste est donc obligé de se taire. Toutefois, Strauss a pris soin de doubler le thème du premier violon aux altos 1, 4 et 5 et au premier violoncelle, si bien que l'effet sur l'auditeur est tout au plus une légère modification de timbre, quasiment imperceptible.

Ces cinq catégories de silence horizontal traduisent au final le retour des techniques d'écriture polyphonique et l'émergence du paramètre du timbre dans la musique du début du ^{xx}e siècle. On voit ainsi arriver toutes sortes de silences, qui sont autant de coups portés à une texture pleine, autant de vides gagnés à l'intérieur du son. Le silence devient une manière de pénétrer le son de l'intérieur, de le sonder, de l'expérimenter par le vide. Le compositeur se rapproche alors soudainement du sculpteur dans son approche de la création par le vide. Cette exploration du vide ira jusqu'au silence intégral de Cage ou au son inaudible de Mahler, l'un et l'autre entretenant comme des parentés secrètes.

Gustav Mahler
(1860-1911)

The musical score is for Gustav Mahler's Ninth Symphony, 4th movement, measures 159-185. It features six staves: Horn in F, Harfe, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The tempo is marked 'Andante comodo'. The score is characterized by a high density of rests, creating a 'silence agogique'. Dynamics such as *f*, *pp*, and *p* are used. Performance instructions like 'Resonanztisch' and 'Flieg.' are included. The score is attributed to Gustav Mahler (1860-1911).

Exemple 12: silence agogique chez Mahler (*Neuvième symphonie*, 4^e mouvement, mes. 159-185).

Le silence comme son inaudible

La dernière catégorie de silence, celle du «son inaudible», paraît être de prime abord une banale tautologie. Si un son est inaudible, c'est qu'on ne l'entend pas et donc que l'on ne perçoit rien de plus que le silence. Tout son inaudible ramène nécessairement au silence. En revanche, tout silence n'est pas nécessairement un son inaudible. Car si le silence est un son inaudible, alors cela suppose qu'il ait existé – ou qu'il existe – un son que l'auditeur devrait entendre, mais qu'il n'entend pas. Soit parce qu'il y est sourd, soit parce que le compositeur l'a voulu ainsi. Dans l'optique qui est la nôtre, c'est cette dernière hypothèse qui sera étudiée, à partir de la *Troisième symphonie* (1896) de Mahler¹⁷.

17 La question du silence a été traitée dans cette symphonie par Michelle Biget-Mainfroy (cf. *op. cit.*). Son approche est toutefois différente de la nôtre, car pour elle le silence réside ici

Avant que Mahler n'enlevât tous les titres de ses trois premières symphonies en raison des malentendus qu'ils engendraient, les six mouvements de la *Troisième symphonie* s'appelaient dans l'ordre¹⁸ : «Ce que me raconte la forêt», «Ce que me racontent les fleurs de la prairie», «Ce que me racontent les animaux de la forêt», «Ce que me raconte la nuit (l'homme)», «Ce que me racontent les cloches du matin (les anges)», «Ce que me raconte l'amour». Intéressons nous particulièrement aux titres des quatrième et cinquième mouvements.

Le quatrième mouvement est le premier à introduire la voix humaine chantée sur un texte du *Zarathoustra* de Nietzsche (le «Chant de minuit» [*Mitternachtslied*]). Or son titre était à l'origine : «Ce que me raconte la nuit (l'homme)». La syntaxe avec parenthèses laisse *a priori* penser que la nuit et l'homme ne font qu'un et que ce que la musique nous fait entendre n'est rien de plus que le récit de l'homme, perçu à travers le chant de l'alto. Cette hypothèse pourrait être valable si le titre était simplement – comme il le deviendra plus tard dans la version de 1896 : «Ce que me raconte l'homme». Mais la double mention «la nuit (l'homme)» peut aussi s'interpréter comme manifestant la présence de deux discours : celui de l'homme et celui de la nuit. Cette interprétation paraît plus pertinente. En effet, dans la musique de Mahler, qui répond à la chanteuse lorsque celle-ci demande «Was spricht die tiefe Mitternacht?» (Que dit le minuit profond?) – C'est tout simplement l'orchestre qui fait entendre une tierce ascendante au hautbois (mes. 32-33), au-dessus de laquelle Mahler a écrit : «Comme un bruit de la nature» (*Wie ein Naturlaut*)¹⁹. Ceci prouve bien que Mahler a conçu son mouvement autour d'un double discours en quasi questions-réponses : celui de la nuit (et de la nature qu'elle baigne) à l'orchestre et celui de l'homme au chant.

Le cinquième mouvement est quant à lui une pièce avec chœur, sur un texte tiré du *Knaben Wunderhorn* (*Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*)²⁰. Or son titre, formé sur le même principe que celui du quatrième mouvement, est : «Ce que racontent les cloches du matin (les anges)». En transposant le principe syntaxique du mouvement précédent, Mahler nous indiquerait qu'il y aurait ici

dans la diminution du volume sonore à partir de silences que nous qualifierions de «timbriques», là où pour nous le silence dans cette symphonie est aussi dans le non-dit, dans les voix absentes.

18 Nous sommes conscient des modifications que Mahler apporta à ces titres au cours de la composition de l'œuvre (cf. Henry-Louis DE LA GRANGE, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, 3 vol., Paris, Fayard, 1979-1984, vol. I, p. 1038-1039), mais à y regarder de plus près, ces modifications sont assez minimes et pour chaque mouvement, un titre semble s'imposer. C'est celui-ci que nous reproduisons ici.

19 On trouvera de plus larges explications sur ce passage dans : Mathieu SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 488-491.

20 Traduction littérale : «Il était trois anges qui chantaient un doux chant».

159 Adagissimo

1. VI. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

2. VI. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vla. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. Solo *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. (gel.) *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Kb. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

167 *zögernd* *ppp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

2. VI. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vla. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. Solo *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. (gel.) *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Kb. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

177 *Äußerst langsam* *ppp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

2. VI. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vla. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. Solo *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Vcl. (gel.) *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Kb. *mit Dämpfer* *pp* *espr.* *pp* *ppp* *mit inniger Empfindung* *ersterbend*

Exemple 13: silence impératif chez Richard Strauss (*Metamorphosen*, mes. 49-50).

aussi deux discours : celui du chœur de femmes, donc de voix élevées (angéliques?), qui présenterait le récit des anges, et celui de l'orchestre (enrichi d'un glockenspiel et du chœur de garçons sur « bimm bamm »), imitant le bruit des cloches du matin. Cette grille d'interprétation semble cohérente, au vu notamment de l'instrumentation spécifique retenue par Mahler (voix de femmes pour le chœur des anges ; « bimm bamm » des enfants et glockenspiel pour les cloches).

Transposons-la maintenant aux quatre autres mouvements. Pour ceux-ci, Mahler n'a prévu qu'un récit, à savoir celui de la forêt, des fleurs, des animaux et de l'amour. Rien de plus normal, puisque ces mouvements sont purement orchestraux. Selon cette interprétation, l'orchestre mahlérien serait donc chargé de nous dire ce que racontent ces différents êtres ou choses. Mais n'y aurait-il pas dans ces mouvements aussi un second récit sous-jacent ?

Le troisième mouvement, celui du récit des animaux de la forêt, permet de trancher cette question. Ce mouvement est en réalité un lied sans paroles, puisque Mahler y a repris la trame harmonique et mélodique du lied « Ablösung im Sommer ». Or le sujet de ce poème du *Wunderhorn* est précisément de savoir qui des animaux de la forêt prendra la relève du coucou ; en d'autres termes, texte et musique, voix et orchestre développent deux discours parallèles : celui du narrateur décrivant la scène et celui des animaux discutant entre eux. Seulement ici, la voix du narrateur-chanteur est absente. Autrement dit, en toile de fond à ce mouvement, chante une voix muette.

Où l'on retrouve donc la question du silence comme son inaudible... Ici, et probablement dans les trois autres mouvements non chantés de la symphonie, il existe une musique au-delà, ou plus exactement *en-deçà*, de celle de l'orchestre et que Mahler ne révèle qu'à des moments-clés de la forme : dans le quatrième et dans le cinquième mouvement. Certains auraient volontiers qualifié cette musique silencieuse de « programme intérieur »²¹, mais la question n'est au fond pas là. En revanche, penser la symphonie mahlérienne comme intégrant à couvert une musique tue, parfaitement inaudible, nous ramène à un concept fondamental du romantisme : celui de l'indicible d'une musique au statut quasiment métaphysique.

Roland Barthes, sans connaître ce passage précis de Mahler, pressentait que la musique instrumentale romantique, d'une manière générale, était celle de l'absence. Partout, la voix et le chant semblaient irriguer l'œuvre, sans pour autant ne jamais émerger. Voilà ce qu'il écrit à propos du *Premier trio* de Schubert :

21 C'est notamment le cas de Hans Heinrich EGGBRECHT (*Die Musik Gustav Mahlers*, Munich, Piper & Co, 1982, p. 171-173).

On dirait que la voix humaine est ici d'autant plus présente qu'elle s'est déléguée à d'autres instruments, les cordes : le substitut devient plus vrai que l'original, le violon et le violoncelle « chantent » mieux – ou pour être plus exact, chantent *plus* que le soprano ou le baryton, parce que, s'il y a une signification des phénomènes sensibles, c'est toujours dans le déplacement, la substitution, bref, en fin de compte, *l'absence*, qu'elle se manifeste avec le plus d'éclat²².

Barthes a, dans ce passage, remarquablement décrit ce qui se passe chez Schubert, mais aussi chez Mahler, où c'est justement la voix absente, celle qui se tait, qui porte la signification à l'œuvre²³.

Mais au-delà du romantisme, cette conception d'une musique contrepointant un récit silencieux est éminemment moderne. John Cage lui-même distinguait deux types de sons : les sons notés et intentionnels d'un côté, et les sons non notés et non intentionnels de l'autre. Des seconds, il disait qu'ils « apparaissent dans la musique écrite comme des silences, ouvrant les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement²⁴ ». Si les prémisses de Cage et de Mahler sont différentes, en ce que pour Cage les sons non notés débouchent sur les bruits de l'environnement et que pour Mahler les sons non notés préexistent à la composition d'une œuvre, ils se rejoignent sur l'idée d'une musique existant *au-delà* du silence. Pour Cage, elle est plus précisément localisée dans le silence lui-même²⁵, alors qu'à l'inverse, dans les symphonies de Mahler, la voix silencieuse est dans la musique.

Pour les compositeurs du début du xx^e siècle, le silence est devenu un outil de composition. Il n'est plus seulement l'absence de musique, l'interstice laissé vide entre deux mouvements ou deux parties de la forme. Il est désormais le burin avec lequel la matière musicale est sculptée de l'intérieur : sculptée pour clarifier la polyphonie, pour affiner le timbre, mais aussi pour transformer une dynamique ou bouleverser la métrique. Mahler, Strauss et Debussy appartiennent à une génération de transition, celle qui hérite encore des fonctionnalités romantiques du silence, mais qui les transforme petit à petit pour faire de la partition musicale non plus une texture à remplir, mais un son à évider de l'intérieur ou à construire à partir d'une musique inaudible. Schoenberg, Berg et Webern confirmèrent quelques années plus tard la direction prise par leurs

22 Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 253.

23 La musicologue américaine Carolyn Abbate avait suivi cette intuition il y a plus de quinze ans déjà en cherchant à faire émerger les « voix non chantées » dans la musique romantique. Cf. Carolyn ABBATE, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1991.

24 John CAGE, *Silence. Conférences et écrits*, trad. Vincent Barras, Genève, Hors Limite, 2003, p. 9.

25 Chez Cage, le silence est à l'intérieur de la musique ; il en est en fait sa totalité, car il inclut tous les sons possibles. Voir à ce sujet : Marie-Christine FORGET, « Du mutique à l'objectal : la notion de silence chez John Cage », dans *Musique et silence, op. cit.*, p. 89-94.

aînés et préparèrent la voie à Cage et à Scelsi. Le silence était pour eux une manière introspective de pénétrer le son et d'atteindre ce que les romantiques cherchaient déjà : l'essence indicible de la musique. Ce que Barthes pointait comme une des caractéristiques de Schubert et qui s'est avéré être chez Mahler un élément important de sa poétique, allait guider toute une génération de compositeurs iconoclastes de l'après guerre.