

**Anne-Sylvie Barthel-Calvet (éd.). 2011. *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Metz : Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire. 239 p. ISSN 0768-5009 (couverture souple)**

Jonathan Goldman

Volume 32, numéro 1-2, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018588ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018588ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Goldman, J. (2012). Compte rendu de [Anne-Sylvie Barthel-Calvet (éd.). 2011. *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Metz : Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire. 239 p. ISSN 0768-5009 (couverture souple)]. *Intersections*, 32(1-2), 242–250.  
<https://doi.org/10.7202/1018588ar>

quite a remarkable distance in questioning the tight precepts of much current music theory. (I call it the teaching-voice-leading-to-undergraduates syndrome: spend all day enforcing orthodoxy, and you'll find it difficult not to adopt the same stance when writing theory at night.) To judge by our sister disciplines of literary and cultural theory, we have a way to go yet.

After I left New York, the city went on to be "cleaned up," as some call it, in the nineties. Its current face retains something of that polished consistency. So, too, Schenkerian theory went on to largely complete its conquest, certainly of the undergraduate curriculum at the hands of Aldwell and Schachter. I call this "Schenker lite," since it drains off much of the lively controversy of his thought. Of late, however, the irrepressible unconventional has reared its head again, so that the field comes to resemble the first issues of the *Journal of Music Theory* from the early sixties, before the editorial directorship was taken over and the catholic spirit repressed. I would like to think that Clark has breathed a fresh vitality into the field. The last time I visited New York City, I noted with great pleasure the return of unruly tendrils curving out of sidewalk cracks and onto lampposts, this under the aegis of the economic recession. In New York, as in Schubert, the anomalous never sleeps.

MURRAY DINEEN

Anne-Sylvie Barthel-Calvet (éd.). 2011. *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Metz: Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire. 239 p. ISSN 0768-5009 (couverture souple).

La production musicale du XX<sup>e</sup> siècle a laissé une quantité considérable de traces écrites, tant du côté du compositeur, dans des essais, textes de conférences et entretiens, que de celui qui se définit comme critique, historien de la musique, musicographe ou musicologue. Quant à la musique d'avant-garde d'après la Seconde Guerre mondiale, ces traces sont particulièrement abondantes. Les dix dernières années ont vu publier un grand nombre de textes qui tentent de rendre compte de l'histoire de la musique de concert du siècle dernier<sup>1</sup>.

Le présent ouvrage, issu des communications des journées d'études « Historiographie critique de la création musicale après 1945: Enjeux épistémologiques et méthodologiques », tenues à l'Université Paul Verlaine de Metz les 9 et 10 septembre 2010, se penche sur les différentes façons dont cette histoire peut être étudiée à partir de ces traces. Anne-Sylvie Barthel-Calvet, organisatrice du colloque et éditrice du volume, signale que loin d'être un matériau brut ou neutre que l'historien n'a qu'à inscrire dans un récit historique, le discours du compositeur est déjà « indéniablement porteur d'une dimension historiographique (souvent plus exactement auto-historiographique) et s'avère avoir une

<sup>1</sup> Dans ce contexte on pourrait citer : Cook et Pople (2004), Nattiez (2003), Taruskin (2010) et même un ouvrage vulgarisateur comme celui de Ross (2007). Des travaux scientifiques sur la musique d'avant-garde par M. J. Grant, Ben Parsons, Amy Beale, Eric Drott, Laurent Feneyrou et Philippe Albéra méritent également d'être mentionnés dans ce contexte.

très forte prégnance sur la production musicologique qui lui est contemporaine ou antérieure» (p. 8). Résister au pouvoir de séduction de ces récits auto-historiographiques en les problématisant, dans le but de garder une distance critique vis-à-vis d'eux, devient impératif pour l'historien vingtiémiste. Pour ce faire, ce dernier doit comprendre les stratégies qui ont motivé le discours du compositeur et les autres récits concurrents qu'il tait. Décoder ces stratégies de production du discours constitue un des enjeux principaux des contributions colligées dans ce recueil, qui rassemble des travaux de chercheurs français ou travaillant en France (Yves Balmer, Pascal Decroupet, Nicolas Donin, Grazia Giacco, Pierre Michel, Paolo Dal Molin et Jean-François Trubert), l'ouvrage étant réalisé par le Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, site de Metz.

Barthel-Calvet précise dans son introduction que « depuis le début des années 2000 [...] émerge une réflexion récurrente sur l'écriture de l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, réflexion qui interroge précisément la production historique antérieure » (p. 5). En effet, ce volume s'inscrit dans la lignée de plusieurs autres publications françaises récentes qui se chargent de penser l'historiographie de la musique autrement<sup>2</sup>. L'éditrice nous informe qu'une des :

spécificités — qui ressort de manière récurrente dans un certain nombre des études présentées ici — tient à la place de la *parole* du compositeur (parole produite dans des entretiens ou dans des écrits autonomes) et à son incidence sur l'édification du discours musicologique (p. 8).

On peut en effet observer à l'heure actuelle l'existence de bon nombre de chercheurs qui sont moins ensorcelés par le pouvoir rhétorique du discours des compositeurs modernistes de l'époque « héroïque » de l'immédiat après-guerre. Ils commencent à étudier les textes du compositeur pour ce qu'ils sont, à savoir, des traces d'actes *performatifs* s'inscrivant à l'intérieur d'un « *art-world* », selon l'expression de Howard S. Becker, et propices au type d'analyse que Pierre Bourdieu avait l'habitude d'entreprendre, même si ce ne sont pas des références explicites des travaux se trouvant dans ce collectif<sup>3</sup>.

Le besoin de recul critique par rapport au discours du compositeur de l'après-1945 a été récemment noté par Charles Wilson, qui s'insurge, dans un chapitre de livre consacré à György Ligeti, contre l'usage abusif du propos du compositeur comme autant d'artefacts pré-historiques :

It is often noted how writing on late twentieth-century music has slipped all too often into a kind of ghost-writing, in which critics effectively replicate composers' own accounts of their music. [...] All this testifies to the survival of an almost fetishistic belief in the authenticity and privileged status of composers' commentaries, and a failure on the part of criticism to find alternative sites of engagement (Wilson 2004, p. 17).

<sup>2</sup> Notamment Kaltenecker et Nicolas (2006) ; voir le compte rendu de cet ouvrage par Dupont (2007). Citons également dans cette revue Trottier (2009).

<sup>3</sup> L'ouvrage de référence sur le monde de l'art étant Becker (1982). Quant à l'analyse faite par Pierre Bourdieu du monde de l'art, voir entre autres Bourdieu (1980).

Des observations analogues sur l'hégémonie non réfléchie du discours du compositeur dans l'historiographie musicale de la fin du XX<sup>e</sup> siècle reviennent telles autant de *Leitmotive* dans le recueil dirigé par Barthel-Calvet. Emblématique de cette attitude est l'observation de Pascal Decroupet qui, interrogeant la violence des propos anti-sériels de Ligeti, le prétendu pluralisme de Bernd Alois Zimmerman, le systématisme de Kagel ou le rôle oublié de « passeur » dévolu à Gottfried Michael Koenig, note qu'« un certain nombre de questions [...] se posent dès l'instant où l'on refuse de continuer à adhérer naïvement aux propos tenus par les compositeurs pour les interroger à la lumière de leur musique » (p. 145). À l'opposé de cette crédulité vis-à-vis de la parole du compositeur, l'éditrice affirme que l'historiographie critique qu'elle et ses collaborateurs préconisent, « ne vise pas à récuser une telle parole, mais à en étudier à la fois l'élaboration et le fonctionnement, en la considérant comme une *source* et non plus comme une *référence* » (p. 8). Ce livre, publié en septembre 2011, soit un an après le colloque dont il rassemble les contributions (et faisant donc preuve d'une grande rapidité de diffusion du savoir pour laquelle l'éditrice se doit d'être félicitée) vise :

à travers les différentes études présentées [...] à réexaminer la manière dont se sont élaborés et tissés des récits de cette aventure humaine et artistique et ce, en repensant à la fois le corpus documentaire pris en compte et le mode de lecture qui en est fait (p. 6).

Citant des repères en matière d'historiographie dont des références à Paul Veyne, Michel Foucault ou Carlo Ginzburg, Barthel-Calvet se sert d'un amalgame du concept d'« intrigue » de Veyne et de celui de « micro-histoire » que l'on doit à Ginzburg, pour jeter les bases de l'approche historiographique à l'œuvre dans les différents chapitres du livre :

Le tissage de ces « micro-intrigues » aboutissant à une vue plus large n'est en effet pas sans rapport avec le dégagement de [ce que les adeptes de la micro-histoire nomme] « séries » et le développement de réflexions théoriques à partir de cas particuliers bien choisis (p. 13).

Un autre repère épistémologique qui n'est pas mentionné dans l'introduction, mais qui sert de balise dans au moins deux des communications (celles de Trubert et de Dal Molin), se trouve dans les écrits du théoricien de la littérature Gérard Genette, plus particulièrement le concept de « paratexte » (Genette 1982). Assurément, plusieurs articles dans le collectif illustrent comment de nouvelles approches méthodologiques peuvent enrichir le discours sur des cas de figures familiers tels Stockhausen, Xenakis, Ligeti ou Messiaen.

Dans sa contribution, Nicolas Donin étudie les programmes de concerts du Domaine musical en essayant de comprendre la « conception (pas nécessairement unifiée) de l'histoire de la musique » qui est :

engagée dans le choix des œuvres programmées, dans leur ordonnancement au sein d'un concert, dans la façon dont elles sont (ou pas) introduites dans le programme de salle, dans leur accompagnement (ou non)

par des conférences, causeries, entretiens publiés avec le compositeur (lorsqu'il est vivant), etc. (p. 32).

Il s'attarde sur la présence ou absence d'information biographique dans les différents programmes étudiés. Donin confronte notamment (p. 34-36) un texte sur Schoenberg imprimé sur une double page dans un programme du Domaine musical avec le livre d'André Hodeir dont il est tiré, déduisant un certain nombre de conclusions robustes liées aux motifs (idéologiques, bien sûr) qui auraient pu motiver la suppression de certains passages.

Pour sa part, Yves Balmer étudie les modalités de présentation des concerts consacrés à la musique de Messiaen à l'étranger, pour décrire un chapitre de l'histoire politique culturelle française, s'appuyant « sur l'outillage intellectuel et les études développées par les historiens de la diplomatie culturelle, surgen de l'histoire culturelle croisé à l'histoire des relations internationales » (p. 82). De cette étude on retient un portrait insolite du grand compositeur-organiste dans lequel Messiaen se révèle habile tacticien et négociateur. Les conséquences en sont décisives pour l'image que l'on peut avoir de ce compositeur : loin d'être un créateur œuvrant dans un état de béate pureté, éloigné des soucis du monde, Messiaen se révèle très impliqué dans l'avancement de sa carrière ainsi que dans celle de son épouse Yvonne Loriod. Cette réévaluation historique démontre une des conséquences fécondes possibles de l'historiographie critique.

Quant à Pascal Decroupet, il explique comment Stockhausen — tout comme Boulez dans des écrits beaucoup mieux connus, surtout en France — construit sa propre généalogie, constituée pour sa part d'abord de Bartók, ensuite de Webern, Varèse et Cage. Pour se faire, il agit nécessairement en auto-historiographie. En présentant les différents textes de Stockhausen de façon chronologique, Decroupet observe que :

Stockhausen s'appuie [...] sur la forme et le contenu des écrits de Boulez légèrement antérieurs mais donne également à la démonstration une orientation qui lui est propre, à savoir cette valorisation du timbre qui est encore beaucoup plus radicale que chez Boulez (p. 125).

Decroupet note qu'à partir du milieu des années cinquante, Stockhausen « accompagnera sa propre création de commentaires quasi "pré-historiographiques", proposant une articulation de sa production en phases successives » (p. 137). Ces phases influenceront fortement le discours sur le compositeur sous la forme d'un découpage de la production de Stockhausen en phases « ponctuelle, la composition par groupes [...] et finalement la nouvelle découverte des critères statistiques » (p. 137). Ce chapitre nous amène à questionner dans quelle mesure l'étude des partitions de Stockhausen pourrait servir à contredire le récit issu de l'auto-historiographie de celui-ci.

L'article que signe l'éditrice du recueil, Anne-Sylvie Barthel-Calvet, n'est pas issu d'une conférence prononcée lors du colloque, mais a été retenu en raison de sa connexité avec les autres chapitres. L'auteure, spécialiste de Xenakis (Barthel-Calvet 2003), apporte des nuances au récit conventionnel qui le dépeint

comme compositeur résolument anti-sérialiste<sup>4</sup>, et œuvrant essentiellement de façon abstraite sur un matériau sonore malléable, dont l'œuvre emblématique sera évidemment *Metastasis* (1954). En s'appuyant sur les esquisses conservées à la Bibliothèque nationale de France, l'auteure inscrit la genèse de *Metastasis* dans la lignée d'un cycle d'œuvres qui lui sont contemporaines (les *Anastenaria*) et qui possèdent un fondement à la fois sériel (une série de huit notes, p. 150) et un programme presque folklorique (une représentation du rituel grec des Anastenaria, constitué d'une procession culminant par le sacrifice d'un taureau, p. 148). Au passage, cette étude, qui apporte un nouvel éclairage sur Xenakis, fait ressortir l'aspect parlant de l'esquisse :

[L]es esquisses n'ont pas qu'une pure fonction de vestiges susceptibles de révéler le sens d'une œuvre : par le dialogue qu'elles instaurent avec d'autres sources [...] elles recréent et permettent en même temps d'analyser un *faire* en train de s'accomplir (p. 161).

Jean-François Trubert, spécialiste notable de l'œuvre de Mauricio Kagel, agit en archéologue du concept de « théâtre instrumental » si cher au compositeur d'*Antithèse* (1962) et de *Match* (1964). Trubert propose une chronologie des événements marquants liés à la vie musicale professionnelle du compositeur jusqu'en 1962, l'année de création de sa première œuvre de « théâtre instrumental », *Sur Scène* (1959). Cette chronologie, construite à partir de documents trouvés à la Fondation Paul Sacher à Bâle, vise à fournir un contexte à l'article de Kagel maintes fois repris et traduit, « Über das instrumentale Theater » (1961). Au moment de la rédaction de cet article, Kagel est sur le point de présenter son œuvre déjà achevée mais encore inédite, *Sur Scène*. Le texte de Kagel est donc conçu comme une sorte de promotion pour l'option esthétique dans laquelle l'œuvre s'inscrit, et contient naturellement une part significative d'auto-historiographie où Kagel milite pour le théâtre instrumental tel qu'il le conçoit au sein des courants avant-gardistes les plus établis. Ce faisant, Kagel revendique pour ce genre une place non plus marginale mais bien au centre, en citant en note de bas de page des œuvres de compositeurs majeurs allant dans le même sens, inscrivant ainsi *Sur Scène* dans une tendance avant-gardiste qui comprend des œuvres de compositeurs de poids comme : *Kontakte* (1958–1960) de Stockhausen, *Hommage à John Cage* (1959) de Nam June Paik, *Concert pour piano et orchestre* (1958) de Cage, *Répons* (1969) de Pousseur, *Glossolalie* (1959) de Schnebel, etc. (p. 193). Selon Trubert, cet écrit à but performatif se voit dénaturé lorsqu'il est isolé de son contexte et traduit par un critique hostile (Antoine Goléa, croque-mitaine traditionnel des avant-gardistes de type darmstadtien), qui va jusqu'à supprimer la note de bas de page en question qui, pourtant, « donne un éclaircissement historique » (p. 193). Cet article fournit un admirable exemple des stratégies de lecture proposées dans l'introduction du recueil, à savoir, comment lire le texte comme trace performative et non pas comme accès direct au cerveau du compositeur.

<sup>4</sup> Un jugement qui repose surtout sur son fameux article « La crise de la musique sérielle » (1955).

Quant à l'article de Paolo Dal Molin, il porte sur les archives des *Sixièmes rencontres internationales de musique contemporaine* ayant eu lieu à Metz, donc dans la ville même du colloque à l'origine de ce livre, mais en 1977, lors d'un festival qui mettait en vedette la musique de Kagel, Globokar et Xenakis entre autres. À l'instar de Trubert, l'auteur se sert de la grille théorique élaborée par Gérard Genette (hypotexte/hypertexte, infratexte, etc.) pour penser les liens d'emprunts et de reprises qui se trouvent dans les programmes de concerts, les articles-annonces dans les journaux et les comptes rendus de concert. Comme le schéma s'avère flexible, Dal Molin montre comment il pourrait être adapté à profit à d'autres corpus, évoquant au passage d'autres sujets analogues, notamment l'examen d'une note de programme pour *La Mer* de Debussy, signée André Schaeffner en 1929 (p. 59).

Dans la dernière contribution, Grazia Giacco étudie le compositeur Pierluigi Billone, ancien élève de Sciarrino et de Lachenmann (fait incontestable même si le compositeur n'est pas réductible à l'influence de ses deux maîtres). Le sujet de ce chapitre pourrait sembler de prime abord quelque peu hors propos, mais cette impression est sans doute due à nos préjugés qui nous mènent à penser immédiatement à la production de la génération « 1925 » de Boulez, Ligeti, Stockhausen, Berio ou Nono lorsqu'il est question de musique après 1945. Pourquoi ne pas en effet parler d'un compositeur né, comme Billone, en 1960 ? À force de le lire, la pertinence de cet article par rapport à la thématique du colloque devient claire ; l'article de Giacco porte sur la difficulté que l'auteur éprouve à écrire une histoire en train de se faire, car si Billone est déjà l'auteur d'un catalogue significatif d'œuvres, sa carrière reste en devenir. Comment donc décrire ce créateur de telle façon à ce que les écrits ainsi produits soient utiles pour les historiens du futur ? Profitant d'un accès direct au compositeur via une correspondance par courriel, Giacco propose l'esquisse d'une historiographie du futur, tentative qui s'avère très pertinente considérant que pour la plupart des autres études de cas du livre (sur Xenakis, Messiaen, Busoni, Kagel, etc.), il s'agit de compositeurs aussi morts que Beethoven et qui ne nécessitent donc pas forcément de nouveaux outils historiographiques pour les cerner : les traces archivées suffisent<sup>5</sup>.

Faisons mention de l'article en tête du recueil, celui de l'éminent musicologue Pierre Michel, professeur à l'Université de Strasbourg, qui sort du cadre thématique du livre en traitant un sujet antérieur à 1945, soit Ferruccio Busoni, dont une deuxième édition française augmentée des écrits est en cours de production par les soins de l'auteur. Cette contribution adopte un point de vue philologique plus ou moins classique — consistant en des réflexions qui accompagnent le travail d'édition en cours de l'auteur et offrant, notamment, un rapide survol des récentes données sur Busoni, que l'on doit à plusieurs chercheurs germanophones.

---

5 Des méthodes d'analyse propres à l'étude d'un compositeur vivant ont notamment été développées par un autre collaborateur du recueil : Nicolas Donin, en collaboration avec Jacques Theureau, dont les premiers travaux ont été consacrés au compositeur français (mais résidant au Canada), Philippe Leroux. Voir Donin (2009 et 2010).

Il est étonnant de prime abord de voir qu'aucun des chercheurs n'adopte des méthodes franchement sociologiques et que peu d'entre eux (hormis Balmer) font appel à un contexte historique plus large. On est loin ici de la tendance très marquée auprès de nos collègues états-uniens qui étudient la musique de l'après-1945 dans le contexte de la Guerre froide<sup>6</sup>. Comme l'affirme Richard Taruskin, pour ce qui concerne les musicologues de ce côté de l'Atlantique : « That late twentieth-century reception was in large part molded by the Cold War is by now [...] the consensus among professional historians » (Taruskin 2009, p. 278). Un des corollaires de ce constat réside dans le fait que malgré (ou grâce à) son apparente « neutralité », la dodécaphonie apparaît aujourd'hui comme un choix idéologique de la part des compositeurs qui l'ont adoptée :

The status of twelve-tone music as a no-spin zone, a haven of political nonalignment and implicit resistance in the postwar world was widely touted and accepted from the start, both in Europe, where it could be seen to embody the “neither/nor” option within the territories formerly held or occupied by the fascists [...] and in America [...] (Taruskin 2009, p. 276).

Aucun auteur parmi le recueil n'adopte une telle attitude, qui n'est apparemment pas (encore?) très répandue chez les musicologues français, ce qui, loin d'être une critique, démontre les diverses façons dont on aborde en ce moment — dans des pays différents — un seul et même corpus musical.

Quant aux qualités de l'édition, signalons au passage que nul n'attend des actes de colloque un degré de finition associé aux livres conçus comme tel dès le départ ; si quelques faiblesses d'édition se sont glissées dans l'ouvrage (comme l'utilisation incohérente de ligatures et d'accents), le texte reste lisible et utilisable<sup>7</sup>.

En conclusion, cet ouvrage constitue une trace utile d'un colloque productif. Il reste à comprendre le sens de cette historiographie « critique » annoncée dans le titre du recueil ; terme riche en connotations si jamais il y en eut un : s'agit-il d'une historiographie redevable à la « critical theory » marxisante d'Adorno et Horkheimer ? D'une référence à la pensée de Kant ? Est-ce un clin d'œil au « music criticism » préconisé par Joseph Kerman<sup>8</sup> ? Ce n'est sûrement pas une référence à la critique journalière de concert. On n'aurait sans doute pas tort d'entendre dans l'emploi de ce mot une allusion au sous-titre de l'ouvrage de Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l'Ircam : contribution historiographique à une musicologie critique* (2003). Mais finalement, et en commun avec l'ouvrage de Deliège, cette historiographie critique ne semble pas mettre en cause le « canon » des compositeurs du siècle dernier. Il est en effet frappant que le panthéon des compositeurs significatifs — exception

<sup>6</sup> Voir Taruskin (2010).

<sup>7</sup> Par exemple, l'index des noms propres n'est pas toujours fiable, comme cette référence à un certain « Bertoncini Marco » ; le présent lecteur s'est demandé si ce n'était pas une référence au compositeur Mario Bertoncini, dont l'éthique de « *bodega musicale* » pourrait effectivement être mis en comparaison avec l'approche de Pierluigi Billone. La vérification s'est avérée impossible, car à la page renvoyée, il n'y eut aucune mention ni de Marco ni de Mario.

<sup>8</sup> Notamment élaboré dans ses écrits fondamentaux, d'abord l'article « How We Got into Analysis, and How to Get Out » (1980) et ensuite son ouvrage *Contemplating Music* (1985).



faite du nouvel arrivé Pierluigi Billone — ne semble pas avoir été radicalement questionné ici. Vu l'intérêt manifesté par la plupart des auteurs dans ce recueil pour les « sketch studies », le qualificatif « critique » pourrait bien s'entendre dans le sens d'une « critique de sources » qui jetterait une nouvelle lumière sur un répertoire déjà établi. Pour sa part, l'éditrice nous informe que :

L'historiographie critique vise [...] à prendre en compte une multitude de documents (parfois obliés plus ou moins consciemment de la mémoire collective, même s'ils sont récents) qui excèdent les seules archives proprement dites d'un compositeur ou d'une institution (p. 11).

Les textes dans ce recueil offrent des contributions significatives à ce chantier.

#### RÉFÉRENCES

- Barthel-Calvet, Anne-Sylvie. 2003. « MÉTASTASSIS-Analyse: Un texte inédit de Iannis Xenakis sur *Metastasis* ». *Revue de Musicologie* 89, n° 1: 129–187.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1980. « The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods ». *Media, Culture, and Society* 2: 261–293. <http://mcs.sagepub.com.ezproxy.library.uvic.ca/content/2/3.toc>
- Cook, Nicholas et Anthony Pople (dir.). 2004. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
- Deliege, Célestin. 2003. *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l'Ircam: contribution historiographique à une musicologie critique*. Bruxelles: Mardaga.
- Donin, Nicolas. 2010. « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création: Nouveaux objets, nouveaux problèmes ». *Genesis. Revue internationale de critique génétique* 31: 13–33.
- . 2009. « Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for *Voi(r)ex* ». *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, sous la dir. de William Kinderman et Joseph E. Jones, 192–215. Rochester: University of Rochester Press.
- Dupont, Maÿlis. 2007. « Compte rendu. *Penser l'œuvre musicale au XX<sup>e</sup> siècle: Avec, sans ou contre l'Histoire?* ». *Circuit, musiques contemporaines* 17, n° 2: 121–127.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Kaltenecker, Martin et François Nicolas (dir.). 2006. *Penser l'œuvre musicale au XX<sup>e</sup> siècle: Avec, sans ou contre l'Histoire?* Paris: CDMC.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Londres: Fontana.
- . 1980. « How We Got into Analysis, and How to Get Out ». *Critical Inquiry* 7: 311–31.
- Nattiez, Jean-Jacques (dir.). 2003. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « 1. Musiques du XX<sup>e</sup> siècle ». Arles–Paris: Actes Sud/Cité de la musique.

- Rosen, Charles. 2011. «Music and the Cold War». *The New York Review of Books* 58, n° 6, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/apr/07/music-and-cold-war>.
- Ross, Alex. 2007. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Taruskin, Richard. 2010. *Oxford History of Western Music*, vol. IV «The Early Twentieth Century» et vol. V «The Late Twentieth Century». New York: Oxford University Press.
- . 2009. «Afterword: Nicht blutbefleckt?». *Journal of Musicology* 26, n° 2: 274–84.
- Trottier, Danick. 2009. «Music, History, Autonomy, and Presentness: When Composers and Philosophers Cross Swords». *Intersections* 29, n° 1: 70–85.
- Wilson, Charles. 2004. «György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy». *Twentieth-Century Music* 1, n° 1: 17.
- Xenakis, Iannis. 1955. «La crise de la musique sérielle». *Die Gravesaner Blätter* 1: 2–4.

JONATHAN GOLDMAN

Charles Ford, *Mozart*. 2012. *Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. Burlington, VT: Ashgate. 336 pp. ISBN 978-0754668893.

It has been one score and one since Edward Rothstein coined the term *new musicology* in the *New York Times* to describe a mode of scholarship that was transforming the discipline of music history. He noted then that scholars of the “new” persuasion were often interested in how a musical work “argues for a particular view of sexuality and power” (Rothstein 1991). Susan McClary’s epochal *Feminine Endings*, which was also published in 1991, became, of course, the flashpoint for the discipline’s debate about the propriety, rigour, and utility of a musicology grounded in “critical theory.” Twenty years on, McClary’s pioneering work has been celebrated with a special twentieth-anniversary issue of an academic journal and a Festschrift in her honour. What began as a somewhat acid debate has matured into a complex and nuanced field of inquiry. Fine ideas, like fine wines, as the cliché goes, get better with age.

Another work published that *annus mirabilis* of 1991 received generally less attention: Charles Ford’s *Così?: Sexual Politics in Mozart's Operas*. Ashgate has now published Ford’s second book on the subject, one that “builds upon and expands” (xiii) his 1991 effort. *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* does so in rather modest ways. The monograph reorganizes and refines the argument of *Sexual Politics* rather than revises its content. In doing so, Ford reveals some insight about where the discipline of musicology has gone in the last twenty years. He also provides a worthwhile contribution to Mozart studies and eighteenth-century opera studies more generally.