

Février 1999

Dujka Smoje
1

**Faculté de Musique
Université de Montréal**

L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique

Tel. : 514 -343-6111 poste 5519

Fax : 514-343- 5727

E-mail : smojed@videotron.ca

L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique

Il a coulé beaucoup d'encre depuis que Wanda Landowska et ses héritiers, faisant revivre la musique ancienne, ont entamé la polémique autour de l'authenticité en interprétation musicale. Le débat se poursuit toujours et n'est pas près de trouver une conclusion ; comme le témoigne nombre de colloques autour de ce sujet. Un des plus récents, à Bruxelles, au mois de mai 1998, réunissait les personnalités du monde musical, entre autres René Jakobs et Sigisvald Kuijken, présentant une intéressante mise au point de la part des interprètes; et bien sûr, le colloque de la Société québécoise de recherche au mois de novembre 1998.

Laissant de côté les questions que soulèvent les interprètes, la réflexion que je propose ici aborde un aspect beaucoup moins fréquenté, celui de l'authenticité en tant que valeur de la musique elle-même.

Comment comprendre le mot authenticité ? Le *Grand Robert* indique le sens actuel, entre autres : original, réel, sûr, véridique, vrai, exact, sincère, juste. Le dictionnaire du grec ancien dit : αυθεντια (authentia)– le pouvoir absolu. αυθεντικος (authentikos) : qui a le pouvoir nécessaire¹. De prime abord, le sens du mot grec ne paraît pas avoir de lien avec notre sujet. Pourtant, il en détient la clé; on la trouvera en fin de parcours.

Quant à sa version française, se référant au premier degré à l'histoire, ou bien aux arts visuels, l'expression semble avoir une signification claire. L'authentique prend le sens du vrai, contraire du faux, opposé à la copie, ou bien à la falsification. Toutefois, ces définitions demeurent fragmentaires et s'appliquent mal au sens esthétique. A vrai dire, dans cette optique, je n'en ai pas trouvé une gagnante. Alors, au lieu de chercher l'équation, voici une anecdote empruntée à Arthur Koestler².

Un marchand de tableaux (l'histoire est authentique) achète une toile signée Picasso, et fait le voyage de Cannes pour la montrer au peintre. Celui-ci est au travail dans son atelier; il jette un coup d'œil à la toile et prononce : " C'est un faux. "

Quelques mois plus tard, le marchand achète une autre toile signée " Picasso "; il retourne à Cannes. Même scène. " C'est un faux ! " grogne Picasso.

- Mais, cher maître, je vous ai vu moi-même travailler à ce tableau voilà plusieurs années.

Et Picasso hausse les épaules. " Je peins souvent des faux. "

¹ E. Personneaux, *Dictionnaire grec-français*, p. 235.

² A. Koestler, *Le cri d'Archimède*, p. 67-8.

Surprise. Inattendu. Sous-entendu. Par curiosité, on aimerait bien savoir de quelles toiles il était question. Cependant, même sans cela, l'anecdote garde sa saveur et pour nous, ses avantages ; d'abord, le jugement peut difficilement être contesté ; c'est Picasso lui-même qui évalue ses tableaux. Le marchand, tout autant que l'expert, à plus forte raison l'amateur d'art, n'aurait pas osé le dire, même pas le penser. Picasso, lucide, sait qu'il lui arrive de manquer d'inspiration, de bricoler des variations, d'imiter ses propres manières et de créer ainsi ses propres faux. Chaque artiste, peintre ou compositeur, pourrait sans doute en dire autant de certaines de ses œuvres.

D'autre part, cette histoire met le doigt sur le sens de l'authenticité en tant que valeur esthétique.

Il est vrai que l'authenticité n'est pas une qualité toujours évidente, loin de là. Si, parfois, elle se révèle dans l'instant, le plus souvent, il faut la chercher en suivant les méthodes de détective et accepter que seul le temps puisse apporter des preuves incontestables, neutralisant ainsi la part du subjectif qui peut toujours s'infiltrer. D'où la fréquence d'erreur lorsque la perspective du temps fait défaut.

L'autre mot glissant : la valeur. Problématique, parce que non quantifiable, et de plus, hors de portée du rationnel. Champ idéal pour tomber dans la solution de facilité, celle du relativisme, et contourner la difficulté en évoquant l'arbitraire du goût : "De gustibus non est disputandum." On ne discute pas de goûts. Affaire classée.

Pourtant, tout comme fidélité, courage, honnêteté, la valeur esthétique existe bel et bien, et n'est pas du domaine de l'arbitraire, du goût, de l'opinion, de la mode. Si, pour une fois, on y regardait de près ? Sans fuite dans le relativisme facile, essayer de comprendre les motifs de Picasso et le trouble du marchand de toiles, en les appliquant à la musique.

* * *

Commençons par l'évidence du contraire. Comme pièces à conviction, quelques œuvres, choisies dans le tas, mais avec une arrière-pensée : toutes pèchent contre l'authenticité. A ce point de vue, certaines sont des exemples indiscutables, d'autres contraires à l'opinion commune et peuvent provoquer la polémique.

Schubert, opéra *Fierrabras*

Beethoven, les ouvertures : *La Bataille de Wellington* et *Le roi Stefan*

Le dernier mouvement de la *Neuvième symphonie*

Moussorgsky, *Boris Godounov*, version Rimsky-Korsakov

Paul McCartney, *Liverpool Oratorio* (1991)

Ars subtilior du XVe siècle : les anonymes du *Codex Chantilly*

La Messe des Anges (XVe siècle)

Stravinsky : *Histoire du soldat*, *Oedipus Rex*, œuvres néo-classiques

Shostakovich : Symphonies, en particulier la *Onze* et la *Douze*
(*Année 1905*, *Année 1917*)³

³ Le désordre chronologique des œuvres est intentionnel ; il souligne implicitement que les critères historiques et temporels sont ici non pertinents.

Et la liste pourrait s'allonger...

Qu'y a-t-il de commun entre ces œuvres apparemment divergentes ?

Chacune de ces œuvres a été composée dans des circonstances personnelles ou sociales bien révélatrices : tentation de répondre aux attentes du public, de l'impresario, du parti communiste, ou bien désir de recréer un idéal réalisé ailleurs, dans un autre temps, ou encore de pasticher les réussites, les siennes et celles des autres, enfin, de rétablir les normes (académiques) admises.

Les anecdotes et la petite histoire donnent des indices précieux, lorsqu'on regarde de plus près.

Observons quelques exemples :

Fierrabras, opéra, de la même année que *La Belle meunière* (1823).

Schubert a toujours rêvé de composer un opéra qui sera un succès, auprès du public et au guichet. Il en avait bien besoin. Comme nombre de compositeurs populaires qui fournissaient au public viennois ce qu'il attendait, marchandise éphémère, divertissement vite fait. Schubert, sans en avoir été conscient, s'est menti à lui-même. Sans doute ne se connaissait-il pas; le musicien ne savait-il pas qu'il n'était pas fait pour cela ? Chagriné de ne pas être de la partie, il voulait sacrifier au goût du jour. Le résultat : une musique franchement mauvaise, banale, vide, conventionnelle. Bavardage musical et textuel, lamentable sur le plan dramatique. Schubert s'est soumis à la convention, et ainsi il s'est trahi lui-même. Ayant voulu entrer dans le monde du théâtre musical à Vienne, il ne pouvait que suivre le goût dominant, pour tenter de s'intégrer dans une production immense, indéfinie, un mélange de pièces invraisemblables. Juste pour l'année 1811-12 : Boildieu, Spontini, Cherubini, variété des Singspiele, un vrai pot-pourri.

Boris Godounov, version revue et corrigée par Rimsky-Korsakov (1896).

L'original avait, dès le début, suscité des controverses : "difficultés insurmontables, phrases musicales fragmentaires, écriture vocale maladroite, harmonies et modulations brutes, contrepoint bourré de fautes, pauvreté d'instrumentation, faiblesses générales du point de vue technique⁴."

Rimsky-Korsakov "corrige" la partition. Trahison posthume. Lorsqu'on compare les deux versions, l'évidence s'impose; il s'agit de deux langages fondamentalement différents. La maîtrise consommée de la technique de l'orchestration de Rimski-Korsakov, inspirée du *Ring* wagnérien, jure avec le matériau brut mais vrai de Moussorgsky. Et les adaptations, découpages, remaniement de l'ordre des scènes correspondent au goût de l'opéra italien qui n'a rien à voir avec le monument dramatique créé par Moussorgsky.

⁴ D. Lloyd-Jones, *Boris Godounov*, brochure accompagnant l'enregistrement de l'œuvre "d'après la version définitive, 1872", solistes et grand chœur de la Radio-Télévision de l'URSS, sous la direction de V. Fedoseyev, disque Philips 412 282-1, p. 11.

L'*Ars subtilior* , au début du XVe siècle, dont toute une collection d'exemples, surtout des anonymes, se trouve dans le *Codex Chantilly*, poursuivant les modèles de chansons de Guillaume de Machaut. Le jeu d'écriture contrapuntique est d'une complexité extrême, pour l'amour de la virtuosité, de la nouveauté, de l'étrange, et le résultat souvent artificiel : une grisaille sonore. L'effet est semblable à celui de certaines œuvres de la série intégrale. Le signe qui ne rate pas : l'ennui.

Ensuite, un oratorio récent, un hybride, du début des années '90. Paul McCartney signe *Liverpool Oratorio* (1991) pour l'anniversaire du Liverpool Philharmonic Orchestra. L'enregistrement est très agréable à écouter ; l'interprétation inspirée est portée par de belles voix, dont celle de Kiri Te Kanawa⁵. L'œuvre suit le texte , réaliste, juste, actuel, accessible , de coloration autobiographique sincère . C'est du romantisme contemporain, au charme indéniable , plein de bons sentiments. Quant à la musique, elle accomplit la fonction de la trame sonore de film (version britannique des *Parapluies de Cherbourg* ou de *West Side Story*), emprunte au show de Broadway, se souvient de l'Evensong dans la tradition des collèges anglais, utilise l'orchestre de Bernstein , pige quelques éléments au langage de Britten. Il y a de la place pour tout. D'où confusion par rapport au genre : extérieurement, cela ressemble en effet à un oratorio. Mais musicalement ? Une mosaïque de plus de deux heures parcourant les diverses traditions musicales britanniques , tentant de sublimer le quotidien .

Le cas Shostakovich est tout autre. Sa musique est marquée de contrastes extrêmes qui témoignent du déchirement de l'homme et du compositeur entre un idéal patriotique et la réalité politique . Ses partitions reflètent l'effort désespéré du compositeur d'intégrer le style personnel et le style prolétarien qu'on attend d'un bon musicien communiste. L'adaptation aux doctrines du réalisme socialiste est particulièrement sensible dans les symphonies , surtout la *Onzième* et la *Douzième* , fondées sur des programmes politiquement irréprochables, symphonies et leur programme destinés au peuple, célébrant le peuple. Ainsi que le prouve l'intégration de chants révolutionnaires et l'arrangement de chansons folkloriques , tel qu'exigé par le Comité central du parti communiste, chaque fois que la musique pure pourrait susciter des doutes sur les convictions politiques du compositeur. Car sa tâche est de " prouver la supériorité de la musique soviétique[...]et élever la culture de notre peuple et sa conscience communiste⁶ "

Le contraste est saisissant lorsqu'on compare les symphonies (à part la *Dixième*) aux œuvres de musique pure, ou mieux, de musique libre de tout programme socialiste : le concerto pour violoncelle, et la musique de chambre. L'insipidité et l'ennui disparaissent. Tandis que *Les Mémoires* éclairent le destin du compositeur et confirment le critère fondamental de l'authenticité : la liberté

⁵ Avec le Liverpool Philharmonic Orchestra, dir. Paul Davis.
EMI Classics CDS 7 543712.

⁶ A.A. ZHDANOV, *Essays on Literature, Philosophy, and Music*, p. 96.

absolue par rapport à toute exigence extérieure à l'œuvre, étrangère à la musique pour elle-même.

Beethoven, enfin. *La Bataille de Wellington* (1813) et *Le Roi Stéphane* (1812) sont des cas faciles. Pour résumer, il s'agit dans les deux cas d'idées dramatiques et musicales qui n'étaient pas les siennes. L'occasion de célébrer un héros national, de flatter le sentiment patriotique, introduire l'hymne national *God Save the King*, et d'exalter la fierté d'une victoire sur Napoléon était imaginée, planifiée par Mälzel qui a même écrit les parties de percussions et de trompettes des marches de deux armées. Beethoven s'est laissé prendre au jeu. L'œuvre a eu un succès public et financier immédiat. Mais quelle musique de pompier ⁷!

Par contre, la "Finale" de la *Neuvième symphonie* est d'un tout autre ordre. Ce mouvement est entouré d'un aura d'admiration inconditionnelle, et il semble très risqué de remettre en cause sa valeur musicale. Pourtant, depuis la première fois où je l'ai entendue, ma réaction a été marquée d'un malaise indéfinissable, celui d'une contradiction. Cette musique éveillait une image en surimpression, celle d'Icare. Plus tard, Hanslick aidant, j'ai compris pourquoi; c'était le sentiment de l'impuissance du compositeur: la musique qui voulait envoyer de force un message dont elle n'était pas capable de s'acquitter seule. En effet, Hanslick dans *Du beau dans la musique* avait scandalisé ses contemporains en 1854 par cette opinion de lèse-majesté. Cependant, ses arguments demeurent toujours valables: l'admiration générale est fondée sur l'idée portée par le poème, et non sur la cohérence musicale de l'ensemble de la symphonie.

Citons Hanslick:

"Nous n'avons jamais pu voir, dans ce finale, qu'une ombre gigantesque projetée par un corps de géant. C'est une magnifique idée que de conduire l'âme, désespérée dans son isolement, à la joie immense de la réconciliation universelle; on peut la reconnaître, la comprendre, et cependant trouver que la beauté musicale reste absente de ce morceau, malgré toute sa géniale originalité."⁸

Plus loin, Hanslick reprend le texte d'un critique anonyme (dont il a découvert le nom plus tard, celui de David Strauss), qui parle de "cette énormité esthétique de faire aboutir à un chœur une œuvre instrumentale en plusieurs parties et compara Beethoven à un sculpteur qui après avoir fait en marbre blanc les jambes, le buste et les bras d'une statue, lui ajusterait une tête colorée." Pour terminer, il cite "toute une école de critique, qui, lorsque la question de la beauté d'une œuvre musicale se présente, échappe par la tangente, en scrutant la grandeur de sa signification."⁹

Ajoutons que Hanslick n'est pas le seul. Glenn Gould le rejoint, avec des doutes marqués, autant pour ce "Finale" que pour les ouvertures déjà mentionnées¹⁰. Sans préciser les raisons qui motivent son opinion concernant

⁷ Thayer's *Life of Beethoven*, p. 561.

⁸ Hanslick, p. 174, note 28.

⁹ Id., p.175.

¹⁰ *Le dernier puritain*, p. 167.

directement ces œuvres de Beethoven, quelques pages plus tôt, à propos de Mozart, il donne les clés de ses critères de valeur, étonnamment proches de Hanslick :

Je suis sans doute plus sur mon terrain [...] avec une musique dont la structure formelle s'identifie avec l'évolution d'une idée ou d'un complexe d'idées thématiques spécifiques, plutôt qu'avec une musique dans laquelle on force le matériau utilisé à rentrer dans le cadre d'un schéma formel préalablement établi¹¹.

Dans le même ordre d'idées, un autre nom dont l'esprit critique ne manque pas de panache : Adorno . Tout comme Gould, il brise des tabous de l'opinion commune et départage les œuvres de part et d'autre de la porte du Jugement dernier : côté cour- côté jardin . Ses choix , souvent inattendus, ainsi que ses arguments , clarifient un certain nombre de critères d'authenticité .

Dans le texte dense, devenu un classique, *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno oppose Schoenberg et Stravinsky, en se référant justement à l'idéal d'authenticité qui guide toute la musique contemporaine. D'après Adorno et l'héritage hégélien, l'authenticité est comprise en tant que vérité¹². Côté cour : Stravinsky. Presque un pamphlet, virulent et acéré, mais loin d'être gratuit. Adorno cherche à démasquer l'imposture, consciente ou non, du compositeur du *Sacre du printemps*. Car, même le *Sacre* y passe, sans parler d'autres œuvres, surtout celles de sa période néo-classique des années '40. Il serait intéressant de recueillir quelques perles au sujet de différentes œuvres : *Petrouchka*, comparé à *Pierrot lunaire* : “ cabaret supérieur ”; *Symphonie des psaumes*, *Oedipe roi* : contradiction entre l'exigence de grandeur et le contenu musical “ d'une mesquinerie opiniâtre ” (p. 214), Le *Sacre* : du “ bolchévisme culturel ” qui a créé l'aura d'une œuvre révolutionnaire (p.185) , alors qu'il n'est qu'une régression vers l'archaïsme détruisant l'authenticité .

Cependant, hors du contexte, les perles d'Adorno perdent une part de leur impact. Il faut suivre sa polémique , visant à démasquer le conformiste derrière la façade du révolutionnaire. Le reproche fondamental qu'Adorno fait à Stravinsky c'est de vouloir paraître , ou mieux , devenir un classique immortel ; de suivre la ligne de moindre résistance, et d'aller à l'encontre de la vérité même de la musique.

Maintenant, côté jardin, Schoenberg qui a eu un défenseur remarquable en la personne de Glenn Gould. Ses arguments complètent ceux d'Adorno et ont l'avantage d'être concis et clairs¹³. L'invention du système dodécaphonique considéré comme une sortie de l'impasse, a été à l'origine “ d'un phénomène chimique mystérieux [...] Un système incroyable, artificiel, [...] un puéril édifice ” dont le cadre “ apparemment absurde ” lui a permis d'écrire ses œuvres les plus magnifiques. Gould considère que Schoenberg n'a jamais été aussi authentiquement lui-même que dans les années qui suivirent immédiatement la découverte de son système .

¹¹ Id., p. 153.

¹² Adorno, p. 218.

¹³ *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, p. 207-8.

Le même Schoenberg a eu un détracteur inconditionnel en Pierre Boulez. Il suffira ici de mentionner le célèbre et impitoyable article “ Schoenberg est mort ” datant de 1954, proclamant l’échec du système dodécaphonique des compositeurs viennois, n’accordant sa grâce qu’à Webern¹⁴.

Ces positions sont irréductibles, mais ce n’est pas le moment d’entrer dans cette ancienne polémique. Le cas Schoenberg représente un exemple typique qui démontre jusqu’à quel point le temps est un facteur important dans la cristallisation de l’authenticité. Combien de générations de musiciens faudra-t-il encore pour dégager l’évidence et situer Schoenberg côté cour ou côté jardin ? Ou peut-être sur le mur qui les sépare¹⁵ ?

*

*

*

La petite histoire pourrait se poursuivre longtemps, sans vraiment apporter quelque chose de nouveau, alors que la réponse à l’interrogation initiale ne semble pas se pointer à l’horizon. Pourtant, elle est là, contenue dès le départ dans la racine du grec ancien : *αυθεντια, αυθεντικος*. Il fallait le détour par les contraires afin de saisir pleinement son sens .

En effet, qu’ont en commun les œuvres de ma liste improvisée ?

Elles sont toutes la manifestation d’une forme d’IMPUISSANCE. Celle du musicien qui cherche à prouver, ou à *se* prouver quelque chose, sans toutefois y réussir. Schubert , impuissant à démontrer ses capacités dramatiques ; McCartney, impuissant à dépasser le cadre de la musique de divertissement; Shostakovich, impuissant à concilier le réalisme socialiste et la sincérité , Stravinsky impuissant à devenir un classique immortel; Picasso¹⁶, impuissant à réaliser sur chaque toile ce qu’il portait dans l’imaginaire. Tous des Icare se brûlant les ailes, impuissants à atteindre dans ces œuvres la vision imaginée dans leur esprit.

L’impuissance dont il est question ici ne met pas en cause les compétences techniques du compositeur ; elle provient avant tout d’une contradiction , celle d’une volonté consciente, d’une intention voulue, en opposition avec la vérité profonde du musicien, de son talent, de son œuvre. La nature même de l’œuvre d’art est fondée sur la manifestation de l’esprit dans la matière. Mais toute matière n’a pas le potentiel nécessaire à cette association, et tout esprit ne dispose pas d’énergie indispensable pour réaliser cette fusion, comme une fusée qui ne réussit pas à décoller, comme un vaisseau spatial incapable de s’arracher à la pesanteur. Au fond, c’est la distance entre vouloir et pouvoir. D’où les intentions inaccomplies, les projets qui restent à l’état virtuel, les œuvres qui se cherchent et ne se trouvent pas.

¹⁴ Publié dans *Relevés d’apprenti*, p. 265-272.

¹⁵ Ces propos ont fait surgir une question importante : pourquoi départager les œuvres en bonnes et mauvaises, réussies ou ratées ? Pourquoi faire des jugements de valeur ? La réponse a jailli : *parce que la vie est courte*. Il n’y aura pas de délai de grâce; chaque instant compte. Autant ne pas la gaspiller en expériences insipides.

¹⁶ Voir l’anecdote concernant Picasso au début de ce texte.

Mais lorsque l'intention réalisée se produit, quel miracle ! Les véritables, les authentiques œuvres d'art musicales dégagent un effet de PUISSANCE, de domination, de maîtrise absolue, celle de *αυθεντία*. Leur force est la force de la vérité : c'est ainsi . Le maître domine la matière par son esprit , fait surgir le potentiel contenu dans les sons, crée le courant d'énergie entre les deux . Sa volonté dispose du pouvoir; son imaginaire s'accorde avec le réel . On reconnaît une telle œuvre comme en sciences on reconnaît un théorème, par sa beauté et par son évidence. Et aussi par l'émotion particulière qui s'en dégage, émotion qui n'a pas de nom et ne peut se dire en mots, seulement en musique . C'est un instant de grâce.

Beethoven, *Adagio* , 3^e mouvement de la *Neuvième symphonie*
Boris Godounov, première version de Moussorgsky
Schubert , *Winterreise*
Shostakovich, *Concerto pour violoncelle et orchestre*
Ligeti, *Lux aeterna*
Lux fulgebit, Introït de la messe de l'aurore du jour de Noël

*

*

*

Les cadences parfaites arrêtent le mouvement. Pour prolonger celui de la pensée, voici une devinette. Adorno avait confronté Schoenberg et Stravinsky au nom de l'authenticité. On connaît le résultat. Continuons le jeu . Deux autres contemporains, aux antipodes extrêmes, que la musique avait rapprochés , séparés, opposés : Cage et Boulez. Lequel des deux est un vrai authentique : le maître zen ou le maître-ès-sons ?

Ce n'est certainement pas celui qu'on pense.

Dujka Smoje
Montréal
Février 1999

Bibliographie

ADORNO, Theodor W ., *La philosophie de la nouvelle musique*. Paris, NRF, Gallimard, 1962, 220 p.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, 385 p[^].

GOULD, Glenn, *Le dernier puritain*, éd.. Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1983, 283 p.

GOULD, Glenn, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, éd. Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1986, 235 p.

HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la musique*, Paris, C . Bourgois, 1986, 178 p.

KOESTLER, Arthur, *Le Cri d'Archimède*, Paris, Calman- Lévy, 1965, 447 p.

LLOYD-JONES, David, *Boris Godounov*, brochure accompagnant le disque Philips 412 282-1, 1975, p. 9-11.

MOUSSORGSKY, Modest, *Boris Godounov*.
Interprété par les solistes et le grand chœur de la Radio-Télévision de l'URSS,
sous la direction de Vladimir Fedoseyev. 1978-1983.
DC Philips 412-282-1.

MCCARTNEY, Paul, *Liverpool Oratorio*.
Interprété par le Liverpool Philharmonic Orchestra, dir. Paul Davis.
EMI Classics CDS 7 543712.

PESSONNEAUX, Émile, *Dictionnaire grec-français*. Paris,
Librairie classique E . Belin, 1925, 1604 p.

SHOSTAKOVICH, Dimitri, *Les Mémoires*. Paris, Albin Michel, 1980, 326 p.

FORBES, Elliot, ed., *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton,
Princeton University Press, 1973, 1141 p.

ZHDANOV, Andrei A., *Essays on Literature, Philosophy, and Music*.
New York, International Publishers, 1950, 120 p.

Résumé

Face à différentes conceptions de l'authenticité , généralement centrées autour de l'interprétation , ce débat élargit sa signification , considérant l'authenticité en tant que valeur de l'œuvre musicale proprement dite. Procédant par la démonstration du contraire, pièces à convictions choisies parmi les œuvres qui pèchent contre l'authenticité , il se dégage un dénominateur commun qui les caractérise toutes : l'impuissance. Celle de réaliser le projet imaginé, d'atteindre la correspondance entre l'intention et la réalisation , de combler le décalage entre le vouloir et le pouvoir de l'artiste. L'impuissance, qui est la conséquence du désir de s'adapter aux critères étrangers à la musique, des concessions au goût du public, du conformisme politique ou académique. Il suffit de comparer quelques créations accomplies pour saisir la différence ; la puissance qui se dégage des œuvres d'art authentiques détient la force de vérité, critère fondamental de la présence de l'art en musique.