

PREUVES

a publié dans ses précédents numéros

THEODOR PLIEVIER

Pourquoi je ne suis pas neutraliste N° 18

THIERRY MAULNIER

La politique ou la pitié N° 27
La C.E.D. et l'opinion française N°s 39 et 40
Les utopies rassurantes N° 41
Les Français devant Mendès-France N° 44
France et Europe N° 45
Le raisonnable par les chemins de l'absurde N° 48
Réflexions sur la coexistence pacifique N° 49
Les diverses hypothèses de la coexistence N° 52
Plus que jamais, l'Europe N° 58

NICOLAS BAUDY

Proust de « Jean Santeuil » N° 18

JEAN TEXCIER

Léon Blum, écrivain et moraliste N° 47

MANES SPERBER

Idéologie et Société N° 26 et 27
La conception policière de l'histoire N° 36
Le romancier et la chronique révolutionnaire N° 37
Misère de la psychologie N° 46
T.E. Lawrence et ses deux légendes N° 55

SORANA GURIAN

Le patriarche Justinien Marina N° 8
Mihail Sadoveanu, Grand Prix Staline N° 14

PREUVES

NUMERO 60 REVUE MENSUELLE FEVRIER 1956

SOMMAIRE

Sortons-nous de l'immobilisme ? THIERRY MAULNIER 3

Hommage à Theodor Plievier

De Kiel à Stalingrad NICOLAS BAUDY 10

L'enfant perdu d'une révolution manquée RUDOLF HAGELSTANGE 18

Le vieillissement de la musique moderne TH. W. ADORNO 24

Mozart et le Temps FRED. GOLDBECK 35

Les progrès de l'apolitique en France LEON BLUM 38

Sorana Gurian et la passion de l'écrivain MANES SPERBER 45

Journal de bord SORANA GURIAN 47

Lettre de Londres

Le Labour Party à la recherche d'un espoir RITA HINDEN 51

Lettre de Rome

Une République et trois Etats GUSTAVE MERSU 55

SIGNES DU TEMPS

Après Adenauer ? F.-R. ALLEMANN 59

De la guérilla à la reconnaissance. — Le Congrès de Bucarest. — Sécurité et solidarité 64



Le vieillissement de la musique moderne

PAR TH. W. ADORNO

Le nom de Th. W. Adorno, klerkgardien, sociologue, musicien d'élite, d'Illian Berg, ou depuis longtemps familier aux spécialistes de ces divers domaines. Mais il attend un public bien plus large depuis que Thomas Mann s'écria qu'il fut son conseiller musical pour le roman du Dr Faustus.

Les vues que voici sur la musique actuelle — on s'en rendra compte dès le premier alinéa — n'ont pas été formulées pour solliciter l'acquiescement. Si la musique moderne a sans aucun doute atteint ce point où elle se présente, dans quelques cas privilégiés et qui sont importants, au bon vieillissement des choses plutôt qu'à la décadence des êtres mortels. Il se pourrait que la pérennité de la musique ne fut pas toujours un mirage, pas plus que l'expression ainsi qu'Adorno le rappelle si opportunément n'est toujours une inauthenticité.

On se préferait qu'il fût paradoxal d'affirmer que la musique moderne est entrée dans la voie du vieillissement. Mais il apparaît que la musique moderne risquerait aujourd'hui de faire partie du jeu des activités et manifestations culturelles, lesquelles ont mission d'atténuer ou de camoufler toute angosse, alors que l'essence et la raison d'être de cette musique étaient de refuser les règles de ce jeu et de donner forme à l'angoisse. Les observateurs réactionnaires ne sont que trop contents de constater que le moderne s'académise. Et la musique moderne est, par définition, tenue d'être sans indulgence pour soi-même. Satisfait, elle se renierait ; car la musique ne devient moderne que le jour où

Mais ces impulsions peuvent s'affaiblir — et c'est alors que le vieillissement de la musique moderne commence. Elle contredit alors son idée même, perd de sa substance esthétique, se met à semer faux. Dès 1927, on a pu remarquer que la musique moderne allait « se stabiliser » et entrer dans la zone dangereuse de la sécurité ; et depuis, cette tendance s'est encore aggravée. Et ce n'est du tout, comme on dit encore, qu'après fermentation la musique que contemporaine aurait délicieusement pris de la hauteur. Il ne s'agit pas désormais de chefs-d'œuvre valables succédant, tous angles arrondis, aux tentatives et excès des pionniers et présumés de maîtres. Attendre des chefs-d'œuvre de cette sorte, c'est là justement une de ces illusions conformistes que la musique quel que soit appelé à ne pas partager. A la vérité, les épigones du modernisme — ils sont légion — ont oublié le sens du mouvement auquel ils substituent le pas. Les partitions sont devenues moins bonnes et moins convaincantes. La tension a baissé, l'imagination a faibli. Personne ne s'aventurait à soutenir que ce qui se compose à présent l'appelle le moins du monde sur le *Pierrot Lunaire*, *Escherich*, *Wozzeck*, ou Webern, sur les relats de Stravinsky et de Bartok. Métiers qu'à présent la technique s'est

perdue ; que le style est devenu plus homogène ; qu'une certaine rigueur d'écriture est maintenant praticable et patinée ; mais tout cela admet, il reste à savoir si, à force d'observer l'esthétique de toute seconde et d'imposer aux techniques une cohérence d'auteur, on ne risque pas d'introduire dans la musique plus de pragmatisme qu'il ne lui convient ; quelque chose de trop définitif, de fermé et d'inertiel. En tout cas on ne voit pas que ces acquisitions techniques aient beaucoup amélioré la qualité des œuvres dans lesquelles elles se manifestent. Il faut vraiment croire plus que ce qui au progrès continu de la musique pour ne pas vouloir entendre que depuis les années 20 on a, en ce domaine, tout fait sans progrès ; qu'au contraire, bien du terrain a été perdu ; que la plupart des compositions d'aujourd'hui sont considérablement plus mauvaises et plus pauvres que celles d'alors. Si l'on ose attribuer à la musique moderne, il ne

elle se déclara radicalement insatisfait de l'état des choses musicales. Ce fut cela qui, à l'époque héroïque, rendit à Paris et à Vienne le *Sacre du Printemps* ou telle partition d'Alban Berg si outrageusement choquants pour leurs premiers auditeurs. Ces musiques n'étaient pas simplement, comme nous le disent les bons apôtres, étranges et déconcertantes au premier abord ; elles étaient inquiétantes parce qu'inquietes au point d'être désespérées. Contester cela, et déclarer que, la première surprise passée, la musique moderne est bien tout aussi belle que la musique traditionnelle, c'est lui assigner le pavé de l'ours, — c'est lui offrir un certificat de bonne conduite qu'elle dédaignera tout qu'elle obéira à ses vraies impulsions.

VIEILLESSEMENT DE LA MUSIQUE MODERNE

fait pas s'avouer. On peut même espérer la servir mieux ainsi qu'en décidant de s'accrocher au moderne de l'actualité, quelle qu'elle soit.

A mettre que la musique « radicale » n'est pas en progrès n'implique pas la moindre concession à ses adversaires, qui pensent que, maintenant, « le danger et la révolte atomale passés », la musique aurait « retrouvé le chemin de la tradition ». Envisager que les choses puissent se passer ainsi équivaudrait à avancer une théorie aussi superficielle et plate que le sont en pratique les partitions « stabilisées » faites sur des modèles anciens et agrémentées d'occasionnelles fausses notes. Même pour le passé, il faut se méfier de vues simplistes de ce genre. Il n'est pas du tout certain par exemple, que l'éclipse de Bach, en 1750 et le triomphe du style galant puissent être considérés comme une « évolution saine ».

Ce nouveau style anti-polyphonique nous a certes valu Haydn et Mozart ; mais, d'autre part, l'abolition de la tradition de Bach, qui n'a pas été sans donner du souci aux grands musiciens de l'école viennoise, fut peut-être la cause de certaines déficiences (aujourd'hui patentes) dans les méthodes de ces musiciens. Et, de nos jours, il est certain que la tendance générale de la musique contemporaine — la musique pour festivals de musique contemporaine — est loin d'être le fait d'un goût nouveau et vivant comme ce fut le cas pour l'avènement d'un nouveau style après la mort de Bach. La musique actuelle, au contraire, vit des trouvailles de la musique moderne qu'elle cultive mal, dilate ou déforme. Essayons d'illustrer ce qui se passe par une analogie que nous trouvons dans un fait intéressant d'histoire littéraire. Un ouvrage (1) dont l'histoire fut jadis publiée à Vienne avec, en frontispice, l'exécution du député Barrisi, condamné pour espionnage ; au centre l'affreuse photo du bonneton rigolard. Or, dans une édition récente de cet ouvrage, on s'est abstenu de reproduire le frontispice. Ce chon-

(1) Dr. Helmut Esser, *Das Meinheitsbild*, de Karl Kraus.

gement, pourtant extérieur à l'œuvre elle-même, en a décidément modifié la signification et la portée. En moins voyant, c'est ce qui se passe dans la musique d'aujourd'hui : elle use à peu près de la même palette sonore qu'il y a trente ans, mais l'élément angoissé qui en marquait les grands instants a été refoulé. L'angoisse a grandi au point de rendre insupportable sa transposition directe dans le langage de l'art ; par peur d'avoir peur, la musique moderne accepte de se laisser vieillir. Mais un art qui admet sans discussion ce refoulement et qui — parce que le tragique dépasse ses forces — s'accommode de n'être que divertissement, renonce à être vrai, renonce à ce qui seul lui donne le droit d'exister. On tente de justifier un art de ce genre en le disant « détaché », en le plaçant, bien au-dessus de la mêlée de l'existence inférieure, dans les hautes régions de l'esprit. Mais cela revient à lui faire compliment d'avoir trouvé une échappatoire à sa mauvaise conscience. Il y a cent ans, Kierkegaard disait que depuis que les compagnons de chemins de fer avaient construit des ponts sur d'effroyables précipices, le regard des voyageurs y plongeait désormais avec ravissement. C'est exactement ce qui se passe dans la musique. Et même si la brutalité de l'Histoire rendrait toute résistance vaine, il faudrait au moins renoncer à toute illusion sur un art accommodant, lequel n'est ni ce qu'il prétend être, ni ce pour quoi les forces auxquelles il s'accommode acceptent volontiers de le faire passer.

Il ne s'agit pas des épigones, ni des musiciens de second ordre. Les symphonies se décollent chez les plus doués, chez les compositeurs personnellement les moins prêts à faire des concessions. Ne sont pas en cause, ici, le cas d'un Stravinsky ou d'un Hindemith qui plus ou moins expressément ont abjuré ce qui avait fait leur jeunesse et leur fascination ; leur volonté de restauration classique (comparable à celle de certains peintres surréalistes repentis), a rejeté l'idée même d'une musique *moderne* : ils s'en tiennent au mirage d'une *musica perennis*. Mais même un Bartok, qui pensait tout autrement, s'est, à partir d'un certain instant de sa carrière, détaché de son propre passé. Au cours d'une conversation qui

eut lieu à New York, il déclara qu'un compositeur comme lui, enraciné dans la musique folklorique, ne pouvait à la longue se passer de la tonalité — déclaration vraiment surprenante chez un Bartok qui, politiquement, avait si bien su résister à toute tentation nationaliste, et qui prit le chemin de l'exil et de la pauvreté lorsqu'e l'Europe fut obscurcie par le fascisme. Cependant, ses dernières œuvres, le *Concerto pour violon*, par exemple, appartiennent à la musique traditionnelle. Non pas qu'elles visent à un de ces retours artificiels et artificieux à ce qui est aboli depuis longtemps. Elles représentent plutôt une continuation presque naïve de la ligne Brahms. Ces ouvrages sont certes de tardifs et posthumes chefs-d'œuvre, mais domestiqués : on n'y trouve plus rien de volcanique, ni de sauvage, ni de *esquemé*. Et cette évolution de Bartok a une étrange vertu rétroactive : dans certains de ses ouvrages antérieurs, et les plus poussés, telle la première *Sonate pour piano et violon*, la musique en devient, après coup, beaucoup plus innocente ; ce qui naguère apparaît comme une sorte d'accident. Et même l'écriture pourtant audacieuse de *En plein air* (pour piano), somme aujourd'hui comme du Debussy rétroquillé : on dirait de l'impressionnisme durci sous le vernis. Le saint interessen de Bartok, c'est le *Maestro* de Liszt. D'art, même pour ceux qui, naguère, furent à la tête de la musique contemporaine, plus d'un n'était pas, semblait-il, tout à fait à la hauteur de son propre avant-gardisme, et vivait pour ainsi dire esthétiquement au-dessus de ses moyens. État de choses dont, entre autres, la naïveté du musicien de métier est responsable. Ce musicien fait sa besogne et ne s'occupe guère de l'Esprit de l'Histoire. Ainsi la dissonance entre Société et Musique Contemporaine se retrouve à l'intérieur de la musicalité des musiciens eux-mêmes, lesquels se sentent tenus de produire de la « musique contemporaine » — cela s'impose à eux comme un devoir ; cependant, leur éducation et leur goût se rebiffent contre cette musique. Il y a dans leur expérience de musiciens des éléments qui se refusent à coïncider. Ceux surtout qui commencèrent par se laisser porter par la musique contemporaine, parce

que dissonances ; et elle n'est point dédédiaphonique. Chacune de ses dissonances est marquée comme d'une *aura* de frémissement. On les sent inévitables, et leur anéantir ne les a introduits qu'avec peur et tremblement ; la conception du compositeur à leur égard se reflète jusque dans le détail de la technique. Il hésite à se séparer de chacune de ces évènements sonores ; il n'en écarte aucune avant d'en avoir éprouvé toutes les *valeurs* expressives. Il se garde bien de disposer cavalièrement de tout cela — il semble plein de respect devant ses découvertes. Cette attitude a largement contribué à garder à ces figures sonores la fraîcheur de leur véhémence délicate. Certes, on ne peut pas vouloir conserver aux choses la force de leur virginité. Il faut sacrifier et dépasser cela, et admettre que, trouvailles et effets sonores classés. Mais il s'agit alors de voir si ces accords, sortis de leur singularité, n'ont pas dans des ensembles ou ils gardent leur caractère — ou si, au contraire, ils le perdent et se laissent dorénavant traiter comme ils n'avaient jamais rien signifié de particulier.

C'est dans le nivellement et dans la neutralisation des matériaux de la musique moderne que son vieillissement se manifeste manifestement — c'est là qu'apparaît l'arbitraire d'un radicalisme qui ne coûte plus rien. Qui ne coûte plus rien imperméablement — car ces dissonants accords ne font plus dissonants ni le soulignent ni le bannissent de celui qui les emploie ou les écoute ; ils sont devenus impersonnels, ils sont vidés de leur substance expressive. Et qui ne coûte plus rien extérieurement — car le *dodecaphonisme*, représenté à tous les festivals, ne scandalise plus guère les auditeurs. On le tolère comme une affaire de spécialistes : affaire qui, on ne sait trop pourquoi, a sa valeur culturelle, et qui ne trouble la tranquillité de personne ; et on laisse aux experts le soin d'en juger. On a oublié que la technique dodecaphonique n'a de sens que pour autant qu'elle sert à centrer des forces musicales contraires, recalculant, et quasiment explosives. Sans ce corollaire, sans cette contradiction, cette technique perd son temps et son objet. Pour nombre de musiciens, relativement simples de contenu et de forme, et que l'on nous présente aujourd'hui habillés à la

qu'ils connaissent assez mal la musique classique, ont tendance à capituler lorsqu'ils sont confrontés avec ce que les partitions du passé ont d'inatteignable.

*

Nul doute : le vieillissement de la musique moderne est un phénomène plus alarmant que le repentir de quelques compositeurs contemporains ou que le quérisme du retour au classicisme. C'est aujourd'hui enfoncer des portes ouvertes ; il semble bien qu'il suffise de la faiblesse, pâleur et monotonie des récentes musiques de cette école pour en détourner les jeunes compositeurs de quelque talent. Il n'est que plus urgent de se demander où en est l'école épigone — celle qui attire les insatiables et les anti-académiques : le *dodecaphonisme*, cette technique aujourd'hui, historiquement parlant, toujours nécessaire et essentielle. Mais on peut, avec Schoenberg lui-même, ne pas se réjouir outre mesure de la popularité croissante de cette technique. C'est que le *dodecaphonisme* n'est justifié que lorsqu'il sert à endormir quelque contenu musical complexe et réfractaire aux autres modes d'organisation. Hors cela, cette technique dégénère en système absurde. Pour s'en convaincre, il dévie à l'avant-garde, et surtout l'œuvre de Schoenberg, sont en général accueillies au cri de « dodecaphonisme » et prestement étiquetées et cataloguées, on dirait presque escamotées, à l'aide de ce terme ; mais que, d'autre part, une grande portion de cette musique est peut-être celle qui, qualitativement, importe le plus, a été produite en dehors de cette technique, ou date d'avant sa mise au point. Schoenberg lui-même n'a cessé de se refuser à traiter comme matière d'enseignement ce qui, depuis, a été fallacieusement érigé en système. Et rappellons-nous, par exemple, les *Cinq Pièces pour Quatuor*, op. 5, de Webern, lesquelles sont aujourd'hui présentes comme au premier jour et n'ont jamais été dépassées en perfection technique. Cette partition date d'il y a quarante-cinq ans ; sa syntaxe est rompue avec toute tonalité ; on n'y trouve, comme on dit,

mode dodécaphonique, cette technique n'appartient qu'à un luxe inutile — donc un défaut esthétique.

*

Par ailleurs, il y a les intrançaisables. Les passages au-boutiques qui voudraient si possible aller au-delà de Schoenberg. L'attrait de ce qui est, curieusement, à la fois sérieux et académique. Il n'est évidemment pas difficile de découvrir et de dénoncer chez les grands représentants de la musique moderne, Schoenberg inclus, des éléments traditionnels. Éléments qui concernent l'expression et la composition en quelque sorte interne de certaines partitions, et qui semblent contredire le caractère radicalement subversif du matériau musical. Les fragments de *Moïse et Aaron* opéra inachevé de Schoenberg, récemment entendus à Hambourg, offrent un exemple flagrant de cette ambiguïté. Malgré toutes les innovations musicales, la tradition du style « sévil » qui commande à l'expression, les rapports de la musique avec la scène et le texte, son caractère général en quelque sorte. Mais, de plus, on trouve quelque chose d'amaigri à l'intérieur des méthodes de composition de Schoenberg : *Thématisque*, *Exposition*, *Poète*, l'alternance *Tonson-Déton* — même dans les ouvrages les plus avancés de Schoenberg, on trouve tout cela, aussi bien que dans les partitions trad fondistes — celles de Brahms, par exemple. C'est que toute technique de composition consiste à articuler, jusque dans le moindre détail, les matériaux employés — on imagine même d'autre méthode. Or, les moyens d'articulation dont on dispose jusqu'à ce jour ont sans cesse en tant que mode ; et lorsqu'on les applique à un matériau nouveau, il en résulte un certain désaccord — une certaine rupture — tout même, entre matière musicale et forme musicale. La maîtrise de Schoenberg est celle de cette difficulté — mais il n'y a pas à s'enorgueillir sur le fait que cette anomalie interne a existé dans son style, et que les jeunes y échappent. Car tous les éléments traditionnels, dont nous avons dit que Schoenberg les a maintenus avec une naïveté de grande élite — comme il reproduisit

dans le dodécaphonique 4^e *Quatuor* certaines configurations musicales calquées sur celles de la tonale 1^{er} *Kammer-symphonie* — ces éléments ne se laissent pas si aisément transposer d'un style à l'autre. Ainsi, par exemple, *Poète* — transition — implique modulation : passage d'un plan harmonique à un autre. Et, lors de la tonalité génératrice de ces rapports harmoniques, un « pont » (qui n'a plus de rives à relier) risque d'être devenu une sorte de réminiscence formelle. Et même le « thème », conçu en sévil, est difficile à maintenir lorsque, grâce à la scène, toutes les notes sont dès l'abord parallèlement déterminées, parallèlement « thématiques » : souvent, dans des compositions dodécaphoniques, les thèmes font figure de survivances d'une autre technique. Mais pourtant, d'autre part, c'est par des éléments rétrospectifs de cette sorte que est sauvegardé, chez Schoenberg, le sens de la musique — la « composition » en tant que technique qui dépasse une simple mise en ordre de notes. Le conservatisme de Schoenberg n'a pas été manqué d'esprit de suite, mais justement le souci de protéger l'art de la composition contre l'emprise envahissante des matériaux de composition prêt à l'usage. Et lorsqu'on les reviens successifs de Schoenberg croient pouvoir se débarrasser sans grande peine de cette antinomie que Schoenberg, avec raison, estima ne pas devoir résoudre, leurs méthodes risquent le contre-tout. Les exigences du sens musical et de son articulation, qui ont précédé Schoenberg, ils s'expriment de lui oublier. Ils créent une « pré-notation d'un ensemble de sens égale « composition », pour peu que l'on suppose tout ce qui fait la différence entre *assemblés* et *composés*. Il en résulte évidemment des compositions négatives qui se déroulent, abstraits, vides et joyeux, et des compositeurs qui produisent avec aisance, l'une après l'autre, des partitions extrêmement compliquées d'écriture et de lecture et dans lesquelles, au fond, il ne se passe absolument rien.

*

Évaluons qui commence des Webern. Une simplicité quasi spectralique fait la difficulté des dernières œuvres de ce disciple de

Schoenberg : elles tentent d'avoir raison de l'antinomie par une synthèse-fusion entre l'essence de la *façon* et l'essence de la *sonate*. Ainsi Webern chercha alors à mouler le langage musical sur le nouveau matériau — la *sonate*. Et cela revint presque à l'esquisser la *sonate* : ce qui « se passe » musicalement est tout intimement ce qui doit se passer techniquement. L'expressif est sauvé en devenant une sorte de différentiel.

Plus récemment, un groupe de compositeurs s'est engagé plus avant dans cette voie. Pierre Boulez, leur chef de file, est sans aucun doute un musicien de classe, extrêmement doué et cultivé, et d'une vitalité qui se fait sentir même lorsqu'il tend le cou, comme il est décidé à le faire, à toute subjectivité. Lui et ses adeptes visent à supprimer dans leurs partitions les derniers vestiges d'un idiomme traditionnel, et à prohiber comme arbitraire toute libre et subjective démarche dans le processus de composition. L'endances en effet corollaires : on emploie quelque terme emprunté à quelque tradition. En conséquence, ils s'attachent à étendre la rigueur sévère à la métrique et ensuite aux autres éléments de composition, si bien qu'enfin l'art de composer est remplacé par une technique de disposition sévère qui garantit objectivement et contrôlé arithmétiquement, d'un bout à l'autre de la partition l'exact emplacement de chaque hauteur de son, intervalle, valeur métrique et dynamique : cela aboutit à rien de moins qu'une rationalisation intégrale et sans précédent, semblable à celle de l'art de composer. Mais on ne tardera pas à s'apercevoir que la régularité a ainsi imposée est tout arbitraire, et que l'objectivité obtenue par ce système de commande n'est qu'apparence d'objectivité. Car toute musique, en se déroulant, crée des rapports de structure qui font la musique à ces règles. L'ingéniosité systématique, quoi qu'elle fasse, est toujours un peu trop contrainte. C'est qu'elle repose sur une conception *statique* de la musique : tous les exacts rapports d'équivalence et de symétrie qu'ordonne la rationalisation totale présupposent que les choses identiques (ou exactement analogues), apparaissant dans la parti-

tion à diverses places, sont vraiment identiques — ou exactement analogues, à la manière de figures placées à droite et à gauche, ou en haut et en bas, dans l'espace d'un dessin statique. Or si, en somme, accepté de contondre les symétries que l'on voit, en bon ordre spatial, en regardant la partition. Mais tant que la musique n'aura pas renoncé à se passer dans le temps elle restera dynamique : son passage dans le temps n'aura toujours non-identique pour l'oreille ce qui était identique pour l'œil — tout comme ce passage pour rendre identique pour l'oreille ce qui pour l'œil diffère d'une réposition en réoccurrence, par exemple. C'est sur des rapports structurels de ce genre, dans la grande-musique classique ou romantique — les plus puissants effets de Beethoven — que se fonde le retour de certains thèmes — c'est-à-dire qu'en revenant, ces thèmes, dans des *répétitions*, sont autre chose que ce qu'ils étaient à leur première apparition. Et c'est souvent ce retour qui échauffe rétrospectivement les thèmes : telle réposition relative, curieusement, c'est bien plus la réposition en tant que telle qui est envoutante que la forme : quelle réponse. Au lieu que les ultimes constructivistes, non seulement écartent cette vraie architecture musicale, mais, en outre et en correspondance, ils ne peuvent empêcher que leurs constructions ne soient bien contre leur grès tant soit peu dérangées par l'élément temporel qu'ils ont négligé : ce qui est identique dans la partition devient, dans l'exécution, non-identique, parce que déplacé dans le temps ; et l'équilibre, parfaitement établi sur le papier, ne se réalise pas dans l'audition. À force d'avoir voulu tout contrôler, le contrôle leur échappe, parce que le dynamisme inhérent à la musique, imparfait d'un ordre statique trop exactement établi, renverse cet ordre : ou tout au moins soustrait à cet ordre ce que pourtant il avait avant tout mis en place d'ordonner : le déroulement effectif de la musique.

*

Il semble bien que ces entreprises de rationalisation intégrale offrent quelque chose de séduisant au goût de beaucoup de jeunes d'aujourd'hui. Car cette tendance répond à une anticipation à présent très répandue à l'égard de toute « expression » dans la musique. Sur ce point, les fautes représentatives de l'ultra-constructivisme se rencontrent avec certains de leurs adversaires dont l'immuabilité conservatrice ne luit aucun doute : les interprètes musicaux d'un certain scoutisme musical — chantant, choral et flûtiaux. C'est que l'on commet l'erreur de confondre toute expression avec l'expression d'un romantisme suranné et d'un post-romantisme caduc — fausse équation à laquelle l'attitude anti-expressiviste doit de passer pour « moderne ». On punait l'expression pour les motifs du catholicisme sentimental, et, de façon de se laisser duper par des attitudes inraisonnablement humaines, on en arrive à adopter une attitude véritablement inhumaine. C'est là un autre aspect, une autre cause du vieillissement de la musique moderne : les jeunes n'ont plus peur peines, angoisses et souffrances de l'époque ont dépassé les forces des âmes individuelles. Du refoulement s'en est ensuivi, et l'idiosyncrasie anti-expressiviste — en ce qui concerne l'expression — est devenue l'expression. Après quoi on trouve cette finie en la mettant sur le compte d'une aspiration à un « fait d'âme supérieur » fait de postulat et de stoïcisme.

Quelque problématiquement fondé que soit donc ce postulat d'objectivité, il répond à un état qui est l'esprit de la musique ultra-constructiviste peut, en ce sens, se réclamer de la situation générale de l'esprit. Parmi les produits de cette tendance, il en est qui possèdent la force suggestive propre, semble-t-il, à tout ce qui est fait de absurde — va au bout de sa logique interne. Mais c'est, en effet, vers l'absurde que ces compositions convergent, étant, du point de vue musical, dénuées de sens : leur logique et cohérence ne résiste pas à l'épreuve du déroulement de la musique entendue. Certes, la musique moderne est une musique qui a toujours protesté contre le « côté langage » de la musique — elle voulait être, très rigoureusement, « musique pure ». Mais, chez un Schra-

berg, cette protestation à son tour « parlait » — et même le « non-sens » peut, dans une structure musicale, prendre un sens en tant que contraste, tout comme la musique peut de l'expressif faire un élément de son expression. Mais rien de tel chez les ultra-constructivistes : leur programme donne valeur positive à l'absurde. Parfois ils se réclament des dogmes d'une certaine philosophie existentialiste : il s'agirait de faire entendre, au lieu d'intentions subjectives, l'Être de la musique. Mais, en fait, cette musique, par la nature des abstractions qui y président, est tout sauf un archétype — elle est, au contraire (et combien !), subjectivement et historiquement conditionnée. Mais alors, à quoi sert cette musique épéridement nettoyée et pourtant sans espoir de jamais devenir essence pure ? Le culte des moyens de construction, du schéma, de l'esprit de suite, y devient idolâtré. Ce n'est pas en vue de mieux réaliser l'intention artistique que l'on y articule à l'extrême le matériau musical : cette articulation, au contraire, devient en soi le seul but. La palette usurpe la place du tableau. A la limite, la rationalisation de la forme aboutit — factieux symbole — à l'informe. Et à une régression de la musique au stade de son pré-musical, pré-artistique ; il n'est que logique d'en venir à la musique concrète ou électronique.

PARALLÈLE critique d'une école récente n'a pas à craindre le reproche de refuser arbitrairement d'aller au-delà de Schenberg, Berg et Webern et d'être en cela, au fond, cryptoréactionnaire. Ni dans le domaine de la musique moderne ni ailleurs, il n'y a lieu de voir les choses sous prétexte qu'en les dévoilant on risque de porter de l'eau au moulin de l'adversaire. Ce ne sont pas ces réserves qui sont dangereuses, même si les ennemis de la musique contemporaine peuvent à leur manière les critiquer avec satisfaction : le vrai danger consisterait à couvrir, par une apologie aveugle, des tentatives problématiques. Evidemment, il serait grotesque de proposer un « retour aux années 20 » — sans compter que, pour y pouvoir retourner », il faudrait avoir avancé depuis

— alors que l'on a essentiellement reculé : il y a trente ans, la musique alors nouvelle posait une infinité de problèmes que l'on ne s'est depuis nullement attaché à résoudre. Et, d'autre part, les bouleversements géologiques qui ont eu lieu sont tels que personne à présent ne se permettra de céder au charme d'aller retrouver un temps qui, s'il passait alors pour un temps de crise, nous paraît aujourd'hui, par comparaison, avoir été un temps de calme idyllique.

Pas davantage ne reprochera-t-on au critique que de ne pas *comprendre* les produits du rationalisme déchaîné : car, de son propre aveu, cette école ne veut pas faire comprendre ses productions ; elle ne veut qu'en démontrer la justesse : à qui demande « ce que cela veut tout le lise de détails que l'on voudra. Faut-il se consoler en pensant que l'on est actuellement (comme au XVIII^e siècle) concentré sur la mise au point de nouveaux moyens techniques afin que les compositeurs de l'avenir s'en servent en leur donnant une signification musicale ? Cette possibilité n'est pas à écarter *a priori* — encore que l'on ne voie pas très bien que toute notre expérience en matière d'esthétique puisse aujourd'hui être renversée au point qu'il deviendrait plausible que l'invention « à blanc » des moyens d'un art prétéré désobéisse à la découverte de ses fins. En outre, des perspectives de ce genre rendraient définitif le divorce des moyens d'expression d'avec l'expression authentique — état de choses que justement la musique moderne avait naguère mis tout son effort à surmonter. Emanciper le matériau musical du contenu artistique de la musique, c'est attendre à la barbarie.

Il serait temps d'appliquer à autre chose qu'au seul matériau les notions de « progrès musical » ou de « réaction musicale », — bien qu'il soit indéniable que pendant longtemps ce matériau ait été le véhicule du progrès de la musique. C'est que le concept de progrès perd ses droits lorsque composer devient concevoir ou bricoler : lorsque la liberté subjective, condition de tout art moderne, est exorcisée ; et lorsque — pas si dissimulable que cela, il faut bien l'avouer, à d'autres totalitarismes — une intégralité artificielle et tyran-

nique accède à la domination du métier. Au titre de modernisme, la cuistrerie technocratique qui anathématisait l'expressif s'allie avec un état d'âme auquel toute impulsion expressive est devenue étrangère, et cette alliance engendre une esthétique qui, au lieu de surmonter les routines et les déterminismes historiques, ou seulement d'y résister, se contente de les refléter négativement ; il en résulte, en mettant les choses au mieux, des partitions qui, techniquement, « en savent très long » : chaque mesure y prouve que leurs auteurs ont pleine conscience de ce qu'il faut faire pour présenter une musique qui serait à l'abri de tout reproche imaginable. Ce sont des modèles de concours, des exemplaires exemplaires. D'invisibles lois sur ce qui est permis ou interdites les régissent, et le « contrôle vigilant » qui certes est très nécessaire lorsque l'on compose est ici devenu la seule chose qui compte ; en conséquence, cette musique sonne comme si elle n'était habitée que d'une seule impulsion humaine : la peur du compositeur qu'un jeune confrère y puisse découvrir la moindre note critique pour n'être pas tout à fait épargné. La « logique musicale » notion qui toujours prêtait le flanc à la satire est ici devenue caricaturale et ankylosée et dessèche tout. Dès la première mesure, l'auditeur se résigne : une machine infernale a été mise en marche qui ne lui laissera nul répit jusqu'à ce que son destin se soit accompli.

Il est d'ailleurs à peine exagéré de dire qu'aujourd'hui un des premiers signes du déclin d'un compositeur, c'est d'apercevoir et de craindre cette impasse. Toutefois, en Allemagne, un Henze et, dans la génération précédente, un Fortner. Et Pierre Boulez lui-même s'est expliqué sans ambages sur le fond et la vraie difficulté de la question : notamment ses remarques dans la N. R. F. (2) ont l'apparence d'une exacte perception subjective du phénomène sonore sur laquelle, en dernier ressort, repose la musique et son destin et l'exactitude mathématiquement objective de la notation, il n'y a pas nécessairement toujours correspondance complète et parallélisme parfait. Et il semble bien que Boulez entend faire sortir l'esthétique ultra-constructiviste de

(2) *Revue musicale*, novembre 1951.

la mortelle rigidité qui la menace, sans pour cela faire aucune concession sur l'exigence de rigueur.

Cependant, chez beaucoup de jeunes compositeurs d'obédience dodécaphoniste, les choses ne se passent pas à ce niveau d'intransigeance et d'esprit critique.

On se contente d'appliquer les règles — au fond plutôt apocryphes — de l'écriture sérielle, et, très en marge de ce que cette technique signifie, chez Schoenberg et chez ses premiers disciples, on jongle avec des séries considérées comme un insatiable de tonalité. Ecole, en effet, paradoxale, et qui n'existerait pas si la musique moderne ne commençait à oublier ses propres traditions.

C'est que les novateurs — les Schoenberg, Bartók, Stravinsky, Webern, ou encore un Hindemith — devaient tous leur formation à la musique traditionnelle. Leur esprit créatif, leur esprit de contradiction était aiguillonné par ce qui, en musique, et c'est en se mesurant avec elle qu'ils trouvaient leur propre style. Ceux qui, après avoir essayé de vouloir suivre dans le mouvement l'exercice de vouloir suivre dans un art qui n'est que principes critiques. On ne peut donc leur faire grand reproche de ce qu'ils ont pu apprendre dans les conservatoires et académies est, sauf rares exceptions, tout conventionnel et peu fait pour leur permettre de jouer, même techniquement, de ce que veulent et valent les partitions modernes. En conséquence, lorsqu'ils se tournent de ce côté, ils acceptent l'autorité de telle ou telle œuvre « impressionnante » ; et ils lui attribuent le plus sans avoir l'expérience qu'il faudrait pour se rendre compte s', ainsi, ils satisfont la vraie signification de leur modèle ou s'ils se contentent d'en copier la façade et d'en admettre trop précocement la technique laquelle, efficace dans l'œuvre originale, risque d'être beaucoup moins efficace dans l'œuvre de seconde main.

Parmi ceux que l'on appelle musiciens de métier, beaucoup n'essaient même pas de suivre le mouvement. Ils ne peuvent donc rien

enseigner sur ce qui leur est resté étranger. Cependant, la vieille tradition tonale est ébranlée et éliminée au point de n'avoir plus guère prise sur les écoliers. Il y a des raisons de suspecter ceux qui n'arrivent pas à s'assimiler valablement les nouvelles techniques de n'être guère plus forts dans l'ancienne, au point d'être incapables d'écrire un bon *douze-dix* ou d'harmoniser correctement un chant. Si bien que les vertus pédagogiques de l'académisme ont été perdues sans que la liberté ait été trouvée.

De même, pas grand-chose à attendre de la critique musicale. Critiques et compositeurs opèrent rarement sur le même plan. Plus encore que la plupart des musiciens de métier, la plupart des critiques sont incapables de voir si une nouvelle partition quelque peu « poussée » se tient, et d'en évaluer la force, la forme, le niveau. Ce que communément la critique nous offre, c'est un reportage plus ou moins complet sur le plaisir ou déplaisir d'écouter l'œuvre en question, sur sa genèse, sur les tendances de son style, sur la personnalité de son auteur. Cela fait, le « critique », le plus souvent, se dispense de porter un jugement motivé, fût-il contestable. Certains érigent les limites de leur compréhension personnelle en loi esthétique, dénouant tout ce qui les dépasse comme : musique abstraite, expérimentation intellectuelle et exercice d'écriture. D'autres sont, par leur formation, plus enclins à juger en historiens qu'en musiciens. D'autres encore nous offrent des clichés sur le devoir de la musique d'être à la portée d'une collectivité — alors que dans le monde actuel on chercherait en vain des collectivités authentiques au point de mériter une musique qui s'adresse à elles. Mais enfin, chez certains critiques, il y a quelque chose qui surcomprend le défaut de compréhension : la crainte de l'apparition d'un nouveau génie. Ainsi, ils louent à tout bras tout ce qui pourrait bien — sait-on jamais ? — « être quelque chose ». Avec tout cela, on fait un beau bouillon de culture musicale. Et un affreux idéal, celui d'une « modernité modérée », gagne du terrain : on recommande tous les compromis, bilatéralement boiteux, entre nouveauté et tra-

Mais le nouvel objectivisme s'enorgueillit de sa modestie au point de donner une faim à l'insuffisance de ses représentants. Selon sa séduisante idéologie, il suffirait, pour avoir accès à un royaume essentiel et cosmique garanti sur facture, de capituler devant l'invincible sottise absurde de l'existence. On reconnaît à ses traits la valour de cette ascèse peu ardue grâce à laquelle on a stérilisé un moi intensif.

Les symphonies du vieillissement de la musique moderne sont, sociologiquement, le rassemblement de la liberté et la désintégration en fête individuel, acceptés, contrainçants, répétés dans le privé, par les personnes désorientées et désindividualisées. A cet égard, les musiciens de l'avant-garde, qui s'abandonnent au « jeu matériel » et, lorsqu'ils composent, soigneusement avec enthousiasme tout ce qui rappelle la présence d'un compositeur, sont loyés à la même enseigne que ceux qui cherchent abri dans les décombres des traditions ou s'accrochent à l'illusion, si agréable à des individualités affaiblies ou apeurées, de la présence actuelle d'un impérialisme classique. Personnellement, nous ne sommes pas capables d'être ou de risquer : nous ne nous en faisons rien. Les mesures habituelles des régimes totalitaires, où la musique est prise en laisse et toute déviation jugée décadente et subversive, et renouée de pratiques — ces mesures religieuses, grossièrement et qui, de façon larvée et plus subtile, se passe également dans les autres pays ; et ce qui se passe même à l'intérieur de l'art et dans l'attitude devant l'art qui est devenue celle de la plupart des hommes.

Il en est désastreusement ainsi, et ce serait sottise que de chercher quelque espoir dans le morigéné. Mais il n'y a pas à s'enorgueillir du fait que l'abnégation entre musique et public est aujourd'hui si profonde que l'existence matérielle des artistes pressantis est fort menacée. Tout concourt à les contraindre à des concessions que proutent la nature du médium encore inefficaces. Un Berg, un Webern, déjà, eurent la vie difficile. S'ils purent en vain se ce ne fut que parce que l'Autriche d'alors était retardataire et à certains égards presque précapitaliste, grâce à quoi on pouvait et la s'en tirer avec des valeurs appa-

Il ne peut pas ne pas y avoir corrélation exacte, entre les tendances de la musique actuelle et l'état actuel de la société. Car, outre qu'elle exerce sur les musiciens un bon effet de pression et de contrôle, la société suscite les individualités et les formes d'art qui correspondent à son esprit ou à son autoprécipitation. L'individualisme romantique, act-on dit et répété, a d'abord pu éroser les valeurs collectives. En conséquence, on croit qu'il suffit de supprimer le subjectif pour récupérer le collectif, lequel devient ainsi une sorte de négatif obtenu par soustraction après division. On oublie que en art l'objectivité valable ne peut être obtenue que lorsqu'il s'est trouvé le sujet capable de donner forme à l'objectif mesuré.

coisés sur le marché. D'ailleurs, la mort prématurée d'Alban Berg fut un scandale autant qu'une calamité, car elle eût probablement été évitée si Berg avait eu les moyens de se faire soigner.

Si l'on n'accepte pas d'envisager confortablement, comme une vue de l'esprit, le vieillissement de la musique moderne, il faut en envisager les symptômes comme de réelles souffrances humaines — souffrances dont la moindre n'est pas le fait que, désormais, comme dit Theodor Haecker, il n'est même plus loisible aux écrivains d'exprimer eux-mêmes leur condition. Aujourd'hui, on ne voit plus du tout compter un Berg ou un Webern s'y permettant pour hiverner dans quelque coin. Si les musiciens de leur sorte vivaient à présent, il leur faudrait soit se jouer le jeu et s'accorder de quelque manière avec le principe régnant, soit, au moins, se mettre à la tête de quelque hallucinatoire ligue ou secte — c'est-à-dire qu'ils seraient, de toute façon, la proie de quelque probatoire que collectivité.

L'ancienne paralysie des forces musicales reflète la paralysie de toute libre initiative dans un monde *administratif* qui ne tolère rien et qui refuse d'y entrer, rien de ce qui ne s'y laisse au moins intégrer comme figurant dans le système oppositif au monde. Il est nécessaire de se rendre compte de tout cela, sans ménagements, en vue de donner une chance à un état de choses meilleur. Changer, cependant, bien douteux, car le fond de tout cela, musical ou autre, est ébranlé. Il n'est pas certain que l'on puisse encore prendre tout à fait au sérieux les choses du domaine esthétique. Depuis la catastrophe européenne, la culture végétale comme si elle était, dans une

ville bombardée, un de ces immeubles par hasard restés debout ou recollés à la diable. Personne n'y croit plus vraiment, l'esprit s'est cassé les vertèbres, et ne pas prendre note de cela et se comporter comme si de rien n'était, c'est accepter de ramper en prétendant marcher. Quelles œuvres seraient aujourd'hui authentiques, sauf celles dont la complexité interne serait en rapport avec l'expérience extrême de l'effroi ? Et qui, s'il ne s'appelle Schoenberg ou Picasso, se sent à bon droit assez fort pour entreprendre de telles œuvres ?

Et pourtant, il faut se demander si les artistes qui, par esprit de responsabilité, choisiraient donc le renoncement et le silence, ne céderaient pas, là encore, à une insidieuse tentation de conformisme : en ce sens que cesser de faire œuvre serait se conformer à la tendance, aujourd'hui générale, d'accepter ce qui est et de ne pas tenter de passer outre. Tout art aujourd'hui, même s'il feint l'innocence, a la conscience mauvaise, et il ne peut pas en être autrement. Mais cela ne justifierait pas la démission de l'art. Car il y a toujours en notre monde ce à quoi il faut *l'art* en manière de correctif : il y a la contradiction entre *ce qui est* et *ce qui est vrai*, entre l'arrangement de la vie et l'humanité. Ne retrouvera la force de résister par son œuvre d'artiste que celui qui osera accepter que l'art exigé par l'esprit (et même, en fin de compte, exigé par la société) doive être actuellement la besogne d'une solitude sans recours. Et il faudrait que cette besogne soit accomplie spontanément, sans l'illusion d'une quelconque nécessité ou légitimité — et ainsi il pourrait peut-être en sortir mieux qu'un simple miroir tendu à l'essoufflement et au désarroi.

TH. W. ADORNO

Mozart et le Temps

P. A. R. F. R. E. D. G. O. L. D. B. E. C. K.

Pour une année Mozart, nous sommes assez mal préparés, modernes catholiques que nous sommes. Même en admettant l'harmonie mozartienne, nous pouvons difficilement prétendre à y participer de très près pendant toute une suite de saisons. Mais il est assez rassurant de penser que Mozart lui-même n'est pas beaucoup mieux préparé pour fêter son deux centième anniversaire. Mozart ne pensait guère en périodes de deux siècles, étant trop occupé à penser en périodes de quatre, huit et seize mesures. Et, si le Temps est l'instrument de travail des musiciens, il est surprenant à quel point Mozart en avait peu souci. Lorsqu'on le connaît bien, on finit par remarquer qu'il ne composa jamais ni œuvre courte ni œuvre longue, — qu'il y a dans l'équilibre instantané de chacune quelque chose qui rend indifférent à leur poids en pas humains ou en minutes, et qui fait oublier de tenir compte des battements de cœur et des villemens d'yeux qui passent entre leur début et leur fin. C'est là un des aspects de leur immédiate perfection.

Au lieu que le Temps est le père de toutes les imperfections. C'est même son occupation la plus habituelle que d'en engendrer. Il est vrai que, lorsqu'il rencontre la volonté ou la patience, ou les deux, il peut aussi engendrer la perfection ; pensez, par exemple, à Beethoven. Mais Mozart ne semble pas avoir été très volontaire ; et il était très impatient à l'im-

mediat perfection. Mais revenons encore un instant à son *allegro* et son *agitato*. Lesquels peuvent faire voir son indifférence au Temps même en matière de *tempo*. C'est que Mozart n'a que faire de lenteur ou de rapidité, mais seulement de calme ou d'inquiétude. Rapidité et lenteur sont questions de démarche. Chez Mozart, il n'est question que de coup d'aile : coup d'aile d'un ange ou coup d'aile d'un oiseau. Et, si une démarche mesure et divise le temps, le frein ou le pousse, et, pour légère qu'elle soit, doit souffrir une chausserie ou se meurtrir le pied. le Temps d'autre rapport que d'être immortel ou mortel ; autre et assez énigmatique aspect de la perfection de Mozart.

Il y a aussi le Temps de l'histoire de la musique. Juste avant Mozart, toutes les symétries de la musique occidentale semblaient avoir été mises en place. Symétries de la fugue et de la sonate, symétries des mélodies populaires, des thèmes savants, des harmonies et des contrepoints, symétries du goût musical et du métier musical. On ne naissait plus métricien, on devenait compositeur, avec de soli-