

## Préface

---

### I

*La musique ne se développe pas en vase clos ou dans quelque espace interstellaire : de même que les autres arts, elle évolue en relation étroite et constante avec la vie économique, politique, religieuse ; elle est toujours la musique d'un milieu, d'une époque ; son histoire prend place dans l'histoire générale de l'humanité. Cependant, à l'exemple des arts plastiques, de la poésie, de toutes les formes de l'activité culturelle, qu'il s'agisse de la science, des institutions politiques, juridiques et autres, tout en étant conditionnée du dehors, la musique possède une certaine autonomie : si en un sens que nous chercherons à préciser, elle « reflète », « exprime » ce monde où elle se situe, néanmoins elle obéit aussi à sa logique propre, immanente. En d'autres termes, son développement à chacune de ses étapes dépend de facteurs externes (d'ordre social, intellectuel, psychologique) et internes, spécifiquement musicaux. La liberté du musicien est donc limitée par sa situation historique, ses initiatives se déploient sous la pression toujours variable de forces multiples qui se conjuguent ou s'opposent. Et ne faudrait-il pas encore tenir compte du hasard, des contingences ? La surdité de Beethoven, la mort de Mozart à trente-six ans, celle à trente et un ans de Schubert, ont certainement marqué le destin de la musique. Au long des siècles elle s'est vue à maintes reprises à la croisée des chemins, et peut-être s'en est-il fallu de peu parfois qu'elle s'engageât dans une direction très différente de celle qu'elle finit par suivre, qu'elle devait nécessairement suivre, nous semble-t-il.*

*Tout paraît indiquer que la musique est parvenue aujourd'hui à l'un de ces carrefours où dans la confusion, dans la lutte des courants divergents se joue son avenir, autrement dit qu'elle traverse ce qu'on nomme une crise. Essayer de comprendre cette crise, d'en découvrir donc la signification, de dégager les problèmes qu'elle pose, les perspectives sur lesquelles elle débouche, tel est le but que se propose notre ouvrage.*

*Mais pareil dessein ne déborde-t-il pas le domaine de la musique ? Dans les pages qui vont suivre, nous nous maintiendrons sur le terrain musical et ne ferons état que*

*des facteurs internes, spécifiques, de l'évolution de l'art sonore. Nous espérons montrer qu'une méthode qui fait sciemment abstraction des facteurs extra-musicaux peut se justifier en l'occurrence.*

## II

*Quand nous disons « musique contemporaine », tout le monde sait de quoi il est question : de la musique de notre temps. Mais que voulons-nous dire par « musique moderne » ? Souvent d'ailleurs on prend ces termes pour équivalents. Ils ne le sont pas. Nos musiciens contemporains ne sont pas tous pour autant modernes, loin de là. Au XIV<sup>e</sup> siècle, n'opposait-on pas déjà les tenants de l'Ars Nova, les moderni, aux compositeurs restés fidèles à l'Ars Antiqua ?*

*L'esprit « moderne » s'est manifesté au cours de l'histoire sous des formes très différentes ; néanmoins elles présentent toutes un trait commun : le moderne est en opposition avec l'art de ses contemporains. Parfois délibérément, systématiquement, parfois sans le vouloir, sans le savoir lui-même et à l'insu de son entourage, en suivant tout simplement sa voie, ainsi Haydn, le moderne introduit dans le langage que l'on parle autour de lui quelque ferment qui finira par le transformer, et peut-être tout autrement qu'on aurait pu s'y attendre.*

*D'ordinaire on commence par faire de la musique à l'image de ses maîtres, on ne devient moderne qu'avec les années. Il arrive aussi que moderne à vingt ans, on rentre dans le rang ensuite, comme cela s'est produit pour certains compositeurs de l'entre-deux-guerres. Moderne presque dès le début, Beethoven, lui, le demeure sa vie durant et finit par se trouver seul. Est-il nécessaire d'ajouter qu'il peut y avoir aussi de faux modernes, non conformistes par conformisme, qui dans la confusion des périodes critiques réussissent parfois à donner le change sur le moment ?*

*En distinguant les modernes de leurs contemporains, en opposant les premiers aux seconds, il va de soi que nous ne faisons pas état de la qualité des œuvres. Le musicien de génie que fut Hændel ne cessa jamais de parler le langage de tout le monde. Fauré, Ravel n'étaient pas des modernes (alors que Debussy l'était) : leurs innovations, leurs audaces s'inscrivaient en effet dans la syntaxe de l'École, et loin de mettre cette syntaxe en péril, elles ont renforcé en réalité son prestige en témoignant de sa vitalité.*

*Nous n'aurons donc pas à nous occuper ici de la musique contemporaine en son ensemble, mais uniquement de la musique moderne, celle dont l'action subversive ouvre l'avenir, un avenir cependant nullement garanti, toujours aléatoire.*

## III

*Nous ne parlerons ici que de la musique occidentale, européenne, l'art des autres régions étant évoqué seulement en relation avec le nôtre et pour autant qu'il permet d'en mieux éclairer certains aspects et d'en souligner certains manques.*

*Non que nous méconnaissions l'importance, la valeur des musiques exotiques, de celles mêmes qu'on appelle archaïques; trop longtemps négligées, ignorées, maintes d'entre elles ont certainement atteint un niveau très élevé, en particulier dans les domaines du timbre et du rythme, domaines justement où leur leçon peut nous être précieuse. Cependant, après une période de développement dont nous ne savons à peu près rien, elles se sont figées, et il est à craindre qu'elles ne puissent longtemps résister à la pression toujours croissante de la civilisation occidentale. L'avenir paraît donc leur être fermé; à moins qu'elles ne parviennent à revivre dans ou à travers l'art sonore européen qui n'a cessé d'évoluer depuis la fin du monde antique et témoigne toujours d'une puissance de renouvellement inépuisable, semble-t-il, d'un esprit d'aventure qu'aucun échec ne rebute, que ne satisfait aucune conquête.*

## IV

*Comme il s'agit d'une situation des plus confuses et mouvantes, vis-à-vis de laquelle nous manquons de recul, il ne pouvait être question de dresser un inventaire des œuvres, pour ensuite les confronter et les classer. Eût-elle été exhaustive, apparemment objective, pareille enquête impliquait en réalité des jugements de valeur qui portent nécessairement la marque des goûts, du tempérament de l'observateur. Et cependant il fallait prendre position, se placer à un point de vue particulier – comment s'orienter autrement? –, mais qui ouvrit « le plus d'horizons<sup>1</sup> » (Baudelaire). Nous sommes donc partis d'une hypothèse de travail qui se dégage de l'évolution de la musique européenne au cours de ces derniers siècles. Suffisamment large, elle nous donnait la possibilité de mettre en perspective l'activité musicale de notre temps, et cela en nous maintenant strictement sur le terrain du langage.*

*Dès le début cependant, cette étude se heurtait à des difficultés dues pour une grande part à un outillage intellectuel insuffisant, à un vocabulaire musical périmé. Aux prises avec les problèmes nouveaux que pose la pratique actuelle, on ne peut en effet recourir à des notions qui, élaborées dans des situations très différentes de la nôtre, parvenaient plus ou moins à y satisfaire, mais se révèlent aujourd'hui inopérantes et pour autant trompeuses.*

---

• 1 – [« Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons » (BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, I, « À quoi bon la critique », *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 418.)]

*D'autre part, si les jeunes compositeurs ne cessent de réfléchir sur les questions techniques et témoignent sur ce plan d'un esprit ingénieux et subtil, sont-ils amenés à se référer à une esthétique musicale, ils se montrent singulièrement timides et se contentent de lieux communs. Or le renouvellement des moyens, des procédés ne mène-t-il pas à la révision des concepts esthétiques?*

*Nous avons donc jugé indispensable de consacrer la première partie de cet ouvrage à des questions d'ordre général, connexes à l'esthétique et à la théorie musicales. On y retrouvera, mais revues, en partie corrigées, certaines considérations qui avaient déjà été exposées dans un ouvrage paru précédemment<sup>2</sup>.*

*Paris, Décembre 1957.*

---

• 2 – B. DE SCHLÖEZER, *Introduction à J.-S. Bach* (Gallimard, 1947) [désormais Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2009].