

# Adorno entre Bach et Schönberg : nature et histoire

Maxime Fortin-Archambault\*

Dans un texte de 1934, Adorno se risque à un pronostic. « After Schönberg, [avance-t-il,] history of music will no longer be fate, but will be subject to human consciousness [.] to a consciousness that changes itself along with reality, on which it knows itself to be dependent, and in which it still intervenes<sup>1</sup> ». Au regard de l'histoire de la musique – occidentale, spécifions –, les compositions du maître de la seconde école de Vienne comportent du *nouveau*. Elles seraient l'occasion d'un *progrès* : la libération de la musique du joug du destin. Après ces œuvres, produire de la musique ne signifierait plus tout-à-fait la même chose. Il ne s'agirait plus de se soumettre aveuglément aux lois qui ont toujours été celles de sa production et de son interprétation, mais d'être impliqué dans la monstration concrète qu'elles sont devenues caduc, qu'autre chose est possible pour la musique que ce qui prend l'apparence de son destin.

La structure de cet argument suit ce qu'Adorno nomme ailleurs l'histoire de la nature (*Naturgeschichte*) en souhaitant souligner le lien dialectique qui unit les concepts traditionnels d'histoire et de nature. Tel qu'il le trouve à même l'histoire de la philosophie, le concept de nature réfère à « ce qui est là depuis toujours, ce qui, en tant qu'être donné par avance et agencé à la manière d'un destin, supporte l'histoire humaine, ce qui, en elle, est substantiel<sup>2</sup> ». Plus que les plaines et les montagnes aux couleurs de l'automne, la nature fait office de transcendance stable et éternelle, de substrat pour son contraire : l'histoire. Celle-ci réfère au « mode de comportement des

---

\* L'auteur est étudiant à la maîtrise en philosophie (Université de Montréal).

<sup>1</sup> Adorno, T. W. (2002) [1934], « The Dialectical Composer », p. 207.

<sup>2</sup> Adorno, T. W. (2008), « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

hommes transmis par la tradition, qui se caractérise avant tout par le fait qu'en lui apparaît du nouveau qualitativement parlant<sup>3</sup> ». Or, nature et histoire se fondent l'une dans l'autre lorsqu'on les considère sous l'angle de leur corruption. Elles convergent dans ce qu'il nomme le « caractère périssable de toutes choses<sup>4</sup> ». D'un côté, la nature périt lorsque quelque chose de nouveau fissure la fixité et l'éternité avec laquelle le « naturel » se présente à nous ; de l'autre, l'histoire périt lorsque cette nouveauté reprend le caractère de la chose figée et éternelle.

Armés de ces trois concepts clés (histoire, nature et périssement), il est possible d'offrir une interprétation de ce pronostic adornien et du rôle que joue Schönberg autant dans sa théorie de la musique que dans l'histoire de la musique occidentale elle-même. Le geste compositionnel du viennois est une instance de nouveau, un phénomène historique qui remet en question un morceau d'histoire figé en nature. Son atonalité libre et sa technique dodécaphonique rompent avec ce qui était la règle générale de toute la musique occidentale avant lui : le système tonal. Or, suivant le modèle de l'histoire de la nature, cette nature tonale qu'a fait périr Schönberg est elle-même le périssement d'une nouveauté historique plus vieille, sa fixation en chose figée, éternelle et hors de question. Nous remonterons le cours de l'histoire musicale occidentale jusqu'à l'époque de Werkmeister<sup>5</sup> et de Bach pour retrouver les débats qui entourent la découverte des éléments technologiques sans lesquels la tonalité n'aurait su prendre l'ampleur qu'on lui connaît aujourd'hui. Lorsque la tonalité apparaît comme la découverte technique qu'elle fut, lorsque sa naturalité est ainsi contestée, la musique atonale schönbergienne perd son aura d'intellectualisme et de solipsisme<sup>6</sup>. Elle se révèle plutôt être la prise en compte de ce qui est latent et négatif dans l'histoire de la musique et du matériau sonore, ce qui est refoulé par l'exigence tonale directrice de la production musicale traditionnelle.

---

<sup>3</sup> Adorno, T. W. (2002), « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> Théoricien du tempérament musical important et organiste moins important de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Adorno, T. W. (2008), « The Dialectical Composer », p. 204-205.

## Le tempérament de Werkmeister, Bach et la nature

L'époque de Bach et de Werkmeister est marquée par un problème des plus concrets et matériels sur lequel se penchent les compositeurs et théoriciens de la musique. Plusieurs d'entre eux polémiquent à savoir comment *tempérer* les instruments musicaux. Le système tonal est fait de 12 sons espacés les uns des autres selon la mesure des tons et des demi-tons. Ces sons sont organisés en *gammes* qui les mettent en relation linéaire les uns avec les autres. Il existe plusieurs manières de structurer cette linéarité, ou d'arranger les espacements de tons et de demi-tons dans la gamme, que l'on nomme *modes*. Autrement dit, plusieurs formes de gamme peuvent être remplies par les différentes permutations des 12 différents sons. Par souci de concision et de clarté, concentrons-nous sur les deux cas les plus répandus dans la musique moderne : la forme majeure et la forme mineure. Au total, ces deux modes produisent 24 gammes qui sont l'expression mélodique la plus simple des 24 *tonalités* correspondantes. Celles-ci agissent comme une règle que les mélodies et les harmonies doivent respecter. La gamme de *la* majeur, par exemple, est l'expression mélodique linéaire de la tonalité *la* majeur qui, elle, régule les sons de la gamme de *la* en les hiérarchisant. Une tonalité attribue une priorité à sept des 12 sons en les plaçant sur une position dans la gamme qui leur fait jouer un rôle pilier dans la composition et en reléguant les cinq autres au statut de subalterne. Selon les règles strictes du système tonal, une pièce tonale doit commencer par l'une de trois de ces positions : ou bien la tonique et première note de la gamme, ou bien la médiane et troisième note de la gamme, ou encore la dominante et cinquième note de la gamme. Elle doit également se résoudre, c'est-à-dire se terminer suivant différents modèles d'enchaînement des notes, appelés *cadences*, qui se terminent (la plupart du temps) sur la tonique ou la dominante. Entre ce début et cette fin, le compositeur peut faire appel comme il le souhaite aux notes subalternes pour produire entre autres des effets de tension, ou de transition, à condition bien sûr de résoudre la pièce à la fin. S'il est cependant vrai que ces règles ont été transgressées dans l'histoire de la musique, on ne peut en parler qu'en termes d'une transgression – jusqu'à l'entrée en scène des compositions de Schönberg. Certes, des exceptions à la règle de la résolution existent,

mais celle-ci demeure une exigence. Seule une règle intacte peut être transgressée. C'est seulement l'élaboration de pièces rendant révolue l'exigence de résoudre qui abolissent la règle. Davantage à ce sujet sous peu.

Cependant, quel rapport avec le *tempérament*? Ces règles plutôt simples de la tonalité sont abstraites et théoriques. Elles servent à décrire la manière dont le son doit être travaillé par les compositeurs, du moins à l'époque des polémiques en question, mais il faut encore faire en sorte que les instruments de musique qui doivent rendre audibles les pièces puissent respecter ces règles... ce qui n'est pas gagné! Un tempérament est une tentative de solutionner ce problème des plus concrets. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, en l'absence d'outils pouvant mesurer les fréquences des sons, la manière de tempérer un piano, par exemple, consiste en une série de calculs de ratios qui concernent la longueur et la taille des cordes. Le résultat de ces calculs dicte comment espacer les sons les uns des autres *sur l'instrument* pour qu'il respecte la tonalité. Lorsque Werkmeister écrit ses traités sur le tempérament, plusieurs de ces tentatives de matérialiser les tonalités dans les instruments existent déjà, mais le problème auquel il s'attaque en est un qui est loin d'être réglé : celui de la modulation. C'est qu'il est possible pour une pièce de naviguer entre les 24 tonalités, de *moduler* de l'une vers l'autre, et l'autre, et l'autre encore, mais il faut que le tempérament des instruments le permette. Les tempéraments pré-Werkmeister (dits inégaux en vertu de leur distribution inégale de l'espace entre les sons) ne passent pas le test de la modulation. Les distances entre les notes adéquates pour qu'une tonalité soit respectée entrent en conflit avec les distances entre les notes adéquates pour qu'une autre tonalité soit respectée. Autrement dit, dans une tonalité l'instrument sonne juste et faux dans l'autre<sup>7</sup>.

Au cœur des débats entourant le tempérament musical, Werkmeister est intéressant pour au moins deux raisons. La première est qu'il produit un tempérament *inégal* qui a néanmoins la vertu de permettre de moduler à partir d'une tonalité dans chacune des autres<sup>8</sup>. Il est donc le premier à offrir une solution crédible et

---

<sup>7</sup> Murray Marbour, J. (1947), « Bach and "The Art of Temperament" », p. 72-73.

<sup>8</sup> Rasch, R. (1983) [1691], « Preface & Introduction », p. 7 et 27.

fonctionnelle au problème de la modulation : le tempérament aujourd'hui nommé Werkmeister III. C'est d'ailleurs précisément ce tempérament que Bach utilisera pour la composition de son *Clavier bien tempéré*<sup>9</sup>, pièce décisive pour la suite de l'histoire de la musique occidentale en tant qu'elle est la « condition pour toute modulation harmonique moderne<sup>10</sup> ». En effet, elle est non seulement la première œuvre à couvrir l'entièreté des 24 tonalités majeures et mineures, mais elle sera étudiée en profondeur par des personnages importants de l'histoire de la musique comme Haydn ou encore Mozart<sup>11</sup>. La pièce de Bach pose en quelque sorte les bases du discours musical occidental. L'histoire de cette musique est, d'une certaine manière, une longue série de tentatives de répondre aux questions que pose cet ouvrage, à titre d'expression sérieuse et cohérente du système tonal. Le « bien tempéré » du titre réfère à son caractère « playable in all keys<sup>12</sup> » assuré par le tempérament de Werkmeister. Sans celui-ci, la pièce n'aurait simplement pas pu être reproduite.

Le second point d'intérêt de Werkmeister est qu'il se fait l'un des premiers et plus fervents défenseurs d'un tempérament qui est encore hors d'atteinte des capacités technologiques de son époque : le tempérament égal<sup>13</sup>, que nous utilisons d'ailleurs aujourd'hui. Comme son nom l'indique, ce tempérament espace les 12 sons également les uns des autres, assurant ainsi lui aussi une réponse au problème de la modulation. Or, lorsque vient le temps pour Werkmeister de défendre ces deux différents tempéraments, apparaissent des considérations qui vont au-delà de la théorie musicale. Si la tonalité et le tempérament sont directement fonction du stade technologique d'une époque – comme le problème de la modulation le montre –, Werkmeister tente pourtant de fonder son tempérament et le tempérament égal dans une *nature*. Il a défendu, par exemple, que : « Musical composition consists of harmonious

---

<sup>9</sup> Kellner, H. A. et Meyer, C. (1994), « Le tempérament inégal de Werkmeister/Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben », p. 283.

<sup>10</sup> Mann, T. (2014) [1947], *Le Docteur Faustus*, p. 100.

<sup>11</sup> Massin, J et Massin, B. (1959), *Wolfgang Amadeus Mozart*, p. 383, 890 et sqq.

<sup>12</sup> Murray Marbour, J. (1947), « Bach and "The Art of Temperament" », p. 68.

<sup>13</sup> Rasch, R. (1983), « Preface & Introduction », p. 34.

variances.’ And it is according to nature and pleasant to progress from one good alteration to another, ‘for art imitates nature’<sup>14</sup> ». C’est qu’une conception théologico-naturelle de l’organisation du monde sous-tend ce type d’affirmation. Elle défend :

that God created the universe according to number, ratio and weight, that music, embodying these ratios in the musical intervals, is an audible reflection of the fundamental proportions and therefore also the mind of god, that humans are microcosms of the macrocosmic universe, and that by hearing these divinely ordered intervals the universal harmonies become internalized and therefore result in the ‘hearing’ of the mind of god, etc<sup>15</sup> .

La tâche donnée au tempérament n’est pas mince : il doit matérialiser la tonalité, c’est-à-dire qu’il doit rendre possible l’expression de l’esprit de Dieu, créateur de la nature. L’auditeur de cette musique – à titre de créature, de partie de cette nature – pourra ainsi s’y retrouver, l’apprécier et y entendre l’esprit de Dieu. Échouer à cette tâche ne s’avère-t-il pas dramatique ? Le non-respect des ratios et des nombres fondamentaux est synonyme d’aller contre la nature. Faillir à la tâche tonale relève du blasphème, de rien de moins qu’un affront commis à l’égard de l’esprit divin.

Les effets de tels arguments sur ce qui fut en fait un moment de nouveauté dans l’histoire de la musique occidentale – l’invention d’un tempérament qui répond au problème de la modulation – méritent notre attention. De manière surprenante, Werkmeister admet lui-même le travail d’un processus historique : « Much can change, for many things which were a revulsion to musicians a hundred years ago are nowadays the most pleasant<sup>16</sup> ». Il s’empresse cependant d’ajouter que ce processus n’est possible que lorsqu’il ne contredit pas la nature, qu’en tant que processus *naturel*. Cette nature, en dehors de laquelle le changement est impensable, substance que la musique doit réaliser, œuvre de Dieu, est en tout

---

<sup>14</sup> Bartel, D. (2015), « Andreas Werkmeister’s final tuning : the path to equal temperament », p. 506.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 506.

point semblable au concept de nature compris comme « ce qui est là depuis toujours, ce qui, en tant qu'être donné par avance et agencé à la manière d'un destin, supporte l'histoire humaine, apparaît en elle, ce qui, en elle, est substantiel<sup>17</sup> ». Il n'y a besoin d'ailleurs que de quelques modifications pour que ce qui semble archaïque dans ces arguments de Werkmeister devienne criant d'actualité. La nature (physique plutôt que divine) aurait par exemple forgé l'oreille humaine d'une certaine manière à travers son évolution par sélection naturelle. Cette manière fait en sorte que certains intervalles de sons nous plaisent et d'autres non : l'harmonie tonale fait résonner nos oreilles dans leur naturalité, ou encore l'harmonie musicale tonale est harmonie au sens large : belle, bonne, ronde... La dissonance blesserait cette nature et serait donc de mauvais goût. Ce type de thèse sur la musique et ce qu'elle devrait être, nous semble-t-il, doit être relié à ce que Werkmeister fait de la tonalité tempérée, qu'il convient de nommer une *naturalisation*. La seconde n'est que la prolongation adaptative de la première.

### L'atonalité, Schönberg et l'histoire

Dans les termes d'Adorno dans son texte « L'idée d'histoire de la nature », la naturalisation de la nouveauté historique qu'est le tempérament Werkmeister III éclaire l'un des deux versants du « caractère périssable de toute chose<sup>18</sup> ». Ce moment d'histoire, de nouveauté qualitative périt, c'est-à-dire est hypostasié, réifié, ou encore érigé en une norme qui transcende l'histoire (de la musique occidentale) et sur laquelle il faut maintenant s'orienter comme sur un critère de vérité, ou encore sur un critère esthétique. L'histoire s'est renversée en nature, mais une nature d'un type bien spécifique. C'est que, dit Adorno en citant Lukàcs dans le même texte, l'histoire a la fâcheuse tendance à se figer. Lorsqu'elle se fige, le nouveau qu'elle a auparavant vu naître prend la forme d'un donné à l'avance et agencé à la manière d'un destin. La tonalité se transforme en son de l'esprit de Dieu. Le nouveau produit dans

---

<sup>17</sup> Adorno, T. W. (2002), « L'idée d'histoire de la nature », p. 32.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 45.

l'histoire périclit et se présente comme une nature, que la tradition philosophique qualifiera de *seconde*.

L'histoire de la philosophie pullule de différentes déterminations de ce concept. Pour Hegel, par exemple, « seconde nature » nomme le monde des conventions et des coutumes qui s'imposent par le biais d'une nécessité bien précise : celle de l'habitude. La seconde nature est, pour l'être humain, l'habitude de son monde éthique, des manières de faire, de penser et d'être qui caractérisent ledit monde<sup>19</sup>. Qui plus est, affirme Hegel, ces éléments éthiques du monde ont, devant le sujet, « une autorité et une puissance absolues, infiniment plus stables que l'être de la nature<sup>20</sup> ». Pour sa part, Lukács définit dans sa *Théorie du roman* ces étranges éléments du monde comme des « nécessités connues qui restent étrangères aux sens<sup>21</sup> ». Ce n'est donc pas la nécessité qui pousse à manger lorsque l'on a le sentiment de la faim, par exemple, mais celle qui a trait à la manière dont on qualifiera les options à notre disposition comme adéquates ou non pour combler ce besoin, en fonction de l'ensemble d'habitudes desquelles on hérite. Or, pour Lukács, ces habitudes portent les stigmates d'une organisation sociale problématique à maints égards, mais à titre d'habitudes, elles la font paraître naturelle. C'est en cette nature que s'est transformé le moment historique qu'est la nouvelle possibilité d'un discours tonal cohérent (comme le *Clavier* de Bach) rendue concrète par le tempérament de Werkmeister. La nature de laquelle parle ce dernier n'est, véritablement, rien d'autre que de l'histoire qu'il contribue lui-même à figer. Dans les mots de Adorno, « l'histoire figée est nature, ou encore ce qu'il y a de vivant dans la nature [c'est-à-dire ce qui naît et se développe, ce qui est nouveau], et qui s'est figé [, qui a péri,] n'est que le simple résultat d'un devenir historique<sup>22</sup> ».

C'est par rapport à cette naturalisation du processus historique de la musique que l'on peut comprendre le geste que pose Schönberg : il révèle cette naturalisation comme telle. Il montre que ce qui fut un jour nouveau s'est érigé en critère nécessaire et transcendant l'histoire de la musique. Ce geste, c'est son atonalité

---

<sup>19</sup> Hegel, G. W. F. (2003), *Principes de la philosophie du droit*, p. 257.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>21</sup> Lukács, G. (1989), *La théorie du roman*, p. 56.

<sup>22</sup> Adorno, T. W. (2002), « L'idée d'histoire de la nature », p. 44.



libre, et sa technique dodécaphonique. Une pièce atonale libre évacue la priorisation de sept des 12 sons. Elle travaille avec les 12 sons qui n'ont plus de rôle défini, mais qui prennent plutôt leur sens dans leurs interrelations : les intervalles. Une pièce dodécaphonique, pour sa part, se construit sur la base de la même prémisse égalisatrice des sons et y ajoute une exigence des plus strictes. Elle doit éviter systématiquement la répétition. Cette exigence est double : d'une part, aucune note ne peut être rejouée avant que les 12 n'y soit passées – c'est ce que nomme les concepts de série et de sérialisme. D'autre part, cette série ne peut être répétée telle quelle non plus. Les règles qui régissent le commencement et la fin d'une pièce sont par-là abolies, puisqu'elles ne reposaient que sur l'organisation tonale des sons. Il n'y a plus besoin de commencer une œuvre sur la tonique, la médiane ou la dominante, ou de la terminer par une cadence, puisque ces rôles et modèles ont cessé de revêtir le sens que la gamme leur attribuait. Dans la perspective adornienne, il faut considérer le dodécaphonisme comme étant la continuité davantage rigoureuse de l'atonalité libre ; déjà parce que celui-ci est impensable historiquement sans celle-là, mais surtout parce que le dodécaphonisme complète, en quelque sorte, l'atonalité libre.

Ce que Adorno affirme que son dodécaphonisme, Schönberg le trouve à même le matériau musical : « Les nouveaux procédés étaient déjà disposés dans la matière elle-même, ils en avaient été extraits et non pas imposés de force<sup>23</sup> ». La technique des 12 sons n'est ainsi pas une règle transcendante à la manière d'une nature comme l'était devenue la tonalité. Ce matériau, c'est-à-dire ce avec quoi l'artiste travaille, c'est « de l'histoire qui s'est sédimentée<sup>24</sup> ». Il se compose des 12 sons et l'histoire de leur agencement. C'est ce qui fait dire à Adorno que l'on ne compose pas avec des sons, mais avec des relations entre les sons, relations dont les gammes tonales et les techniques atonales sont des exemples.

On peut comprendre de deux manières différentes cette « découverte » par Schönberg du dodécaphonisme à même le matériau musical, c'est-à-dire l'histoire de la musique occidentale.

---

<sup>23</sup> Adorno, T. W. (2006), « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 55.

<sup>24</sup> Adorno, T. W. (2002), « Sans paradigme », p. 38.

La première est redevable du fait que l'on retrouve, à même les différentes compositions de l'histoire de la musique, différentes occurrences de structures ou moments atonaux de compositions, d'usages de tensions, de transgressions de la règle de la résolution, bref de différents traits qui deviendront caractéristiques du dodécaphonisme. L'usage du thème est un exemple parlant de cette présence latente de l'atonalité dodécaphoniste dans l'histoire. Avec Beethoven et Schubert se développe la technique de la variation sur le thème. Celle-ci consiste à faire varier rythmiquement, mélodiquement ou encore harmoniquement une mélodie (le thème). Plus tard, avec Berlioz et Wagner, ces thèmes prennent un rôle narratif dans la composition. Ils seront alors le signal de l'entrée en scène d'un personnage, par exemple. Finalement, ces techniques se retrouveront dans le dodécaphonisme dans les différentes manipulations entourant la série<sup>25</sup>. Les outils de composition qui permettent à une pièce dodécaphonique d'être créée existent ainsi déjà dans le matériau et on peut suivre leur trace en remontant l'histoire des compositions occidentales.

La seconde manière de comprendre la découverte schönbergienne, c'est à titre de présence négative dans l'histoire musicale. Les règles qu'impose la tonalité à la composition sont une certaine manière de circonscrire ce qu'il est possible de faire musicalement parlant. Plus généralement encore, elles sont une manière de tracer la frontière entre ce qui relève de la musique, et ce qui relève du n'importe quoi. Autrement dit, la tonalité est une manière de répondre à la question de la définition de la musique. À force de sa naturalisation, ces frontières apparaissent comme nécessaires, destinales, substantielles, etc. La tonalité pose ainsi une série de questions à la musique que l'on peut résumer ainsi : qu'est-il possible de faire compte tenu de ces règles ? Or, elle s'empresse bien de noter, dans les petites lignes au bas du contrat, qu'il ne faut pas s'en extirper. Après tout, opérer en dehors de ces règles reviendrait à faire autre chose que de la musique... Dans cette mesure, l'atonalité apparaît comme la réponse par excellence à ces questions, lorsque du moins on arrive à considérer la nature comme de l'histoire figée, c'est-à-dire comme une nécessité que l'on peut

---

<sup>25</sup> Adorno, T. W. (2006), « Antécédents historiques de la composition sérielle », p. 57-60.

remettre en question à l'aune du processus historique qui l'a produite. Ainsi, selon Adorno, produire du nouveau en art « ne signifie rien d'autre que saisir à chaque fois le matériau dans l'état le plus avancé de sa dialectique historique<sup>26</sup> ». L'atonalité est celle qui, à la fois offre une réponse à ce qu'il est possible de faire avec le matériau musical à partir des règles tonales, et pose des nouvelles bases permettant de nouvelles questions. Elle répond à la question de ce qu'il est possible de faire en musique en accusant cette question de restreindre injustement la musique à la tonalité et en montrant du même coup que ce qui se situe hors de cette frontière n'est pas nécessairement du n'importe quoi. Le dodécaphonisme est donc la négation déterminée de la tonalité et partant de l'histoire de la musique occidentale jusqu'à elle. L'affirmation selon laquelle :

le meilleur du nouveau en art correspond toujours à un besoin ancien est [ainsi] d'une portée incommensurable ; elle dit d'abord clairement que dans ses manifestations les plus notoires – qu'on discrédite en les qualifiant d'expérimentales – le nouveau est la réponse obligée à des questions irrésolues, mais elle détruit du même coup l'apparence idéologique de la clôture bienheureuse<sup>27</sup>.

La clôture de la tonalité assurée par l'exigence de la résolution, par exemple.

Dans les mots d'Adorno, « toutes les fois que quelque chose d'historique entre en scène, l'historique renvoie au naturel qui périt en lui<sup>28</sup> ». Ce qui périt sous la lame aiguisée de Schönberg, c'est l'apparence idéologique de nécessité de la tonalité, sa soi-disant naturalité. Non : aucun régime de normes naturel, ou transcendant l'histoire humaine, ne nous restreint à la manière tonale de faire. Inversement, « toutes les fois que la seconde nature apparaît, cette nature se déchiffre par le fait que c'est justement son caractère périssable qui s'impose comme sa signification<sup>29</sup> ». Ce que veut dire « périssement de la nature », c'est que son caractère permanent ne

---

<sup>26</sup> Adorno, T. W. (2003), « Réaction et progrès », p. 121-122.

<sup>27</sup> Adorno, T. W. (2002), « Sans paradigme », p. 31.

<sup>28</sup> Adorno, T. W. (2002), « L'idée d'histoire de la nature », p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 46-57.

tient plus : « La nature elle-même se présente en tant que nature périssable, en tant qu'histoire<sup>30</sup> ». La signification de cette nature est celle de son abolition par l'apparition dans l'histoire de quelque chose qui la contredise, quelque chose de nouveau. Dans les termes de l'histoire musicale, donc, ce à quoi est vouée la tonalité, c'est à être révolue.

Or, réitérons que ceci ne signifie pas que la composition musicale tombe dans le puits du n'importe quoi. Le matériau offre davantage de complexité que les simples règles tonales maintenant révolues. Celles-ci ont, au contraire, permis l'élaboration de maintes techniques de compositions qui, si les règles sur lesquelles elles se fondaient se voient attaquées, ne perdent néanmoins pas leur importance. « On ne peut pas comprendre les œuvres dodécaphoniques simplement comme une somme d'événements dodécaphoniques uniquement en relation dodécaphonique<sup>31</sup> ». Un exemple parlant de ceci est *l'Opus 26* de Schönberg. « Le quintette à vents est une sonate<sup>32</sup> », dit Adorno, auquel on a amputé la composante harmonique tonale. Or, la forme sonate, elle date. Elle est utilisée par maints compositeurs à travers l'histoire musicale occidentale et, comme la tonalité, elle agit comme une règle formelle de composition qui transcende la pratique musicale. Toutefois, dans son court texte du même nom, Adorno démontre que la sonate de Schönberg, pour sa part, est le résultat du développement et de l'exposition des thèmes de la pièce<sup>33</sup>, plutôt que d'être la forme qu'elle doit respecter. Schönberg offre une réponse à la question posée *par l'œuvre*, et non par une règle transcendante. La structure naturelle-historique s'étend donc jusque dans les formes de composition : le dodécaphonisme dissout la tonalité à partir d'elle-même comme le quintette dissout la naturalité de l'harmonie tonale de la forme sonate à partir d'une sonate<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> Adorno, T. W. (2003), « Le quintette à vents de Schönberg », p. 128.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 131.

## Conclusion

À la double question du rôle que joue Schönberg dans la pensée adornienne et dans l'histoire musicale occidentale, la réponse est à trouver dans cette intrication de la nature, de l'histoire et de leur périmentement respectif. Schönberg répond à la tendance à « refouler le possible<sup>35</sup> » présente dans l'histoire naturalisée de la musique en offrant une nouvelle voie au matériau et à ses manipulations par les compositeurs. On ne *doit* pas s'en tenir aux choses telles qu'elles sont, « it does not have to be this way, it could be otherwise<sup>36</sup> ». Autrement dit, le compositeur dodécaphonique montre clairement que la naturalité de la tonalité n'est qu'une apparence, idéologique qui plus est. Si la signification de la nature est à trouver dans son périmentement, l'atonalité est précisément ce périmentement de la tonalité comme nature. Elle est ce qui rend révolue la tonalité et ouvre le possible pour la production musicale future. C'est ce qui fait dire à Adorno dans l'introduction à sa *Philosophie de la nouvelle musique* que « ce qui était valable avant la rupture, à savoir la construction d'une cohérence musicale au moyen de la tonalité, est irrémédiablement perdu<sup>37</sup> ».

Or, si elle est ce qui fait périr la nature, l'histoire a elle aussi la fâcheuse tendance à périr, à se figer en seconde nature. En d'autres termes, rien – pas même l'atonalité dodécaphonique, et malgré la teneur qualitative de sa nouveauté – n'est à l'abri d'une naturalisation. L'histoire de la musique suivant Schönberg le montre bien, s'attirant d'ailleurs la célèbre sévérité de Adorno. Le dodécaphonisme a fait école, au sens péjoratif du terme. Une série de compositeurs se sont mis à recréer immédiatement, à la manière du nouveau destin de la musique, les techniques sérielles et dodécaphoniques de composition plutôt que de prendre réellement la mesure du « matériau dans l'état de sa dialectique historique<sup>38</sup> ». Mais, encore une fois, si le dodécaphonisme répond aux besoins et aux questions de la musique tonale, il en pose de nouvelles. Comme « nouvelle seconde nature », il appelle à son propre périmentement –

<sup>35</sup> Adorno, T. W. (1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 219.

<sup>36</sup> Young, I. M. (1990), *Justice and the Politics of Difference*, p. 6.

<sup>37</sup> Adorno, T. W. (1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 16.

<sup>38</sup> Adorno, T. W. (2003), « Réaction et progrès », p. 121-122.

duquel il est aussi possible de relever les traces à même l'histoire de la musique contemporaine. Le geste électroacoustique à l'égard du matériau – fortement redevable du dodécaphonisme et de son abolition de la hiérarchie tonale qui organisait auparavant les 12 sons – offre un exemple patent de cette prise de la musique par la conscience humaine qu'Adorno valorise. Grâce à de technologies nouvelles tels les haut-parleurs desquels les électroacousticiens jouent, ce qu'il est possible de faire du son s'est transformé. La réalité du son n'est plus un ensemble de moments discrets les uns des autres qui entrent en relation dans un espace musical donné, mais plutôt un continu et constant processus. Le son est devenu *relationalité* sans pôles qui soient fixes, sans notes : un continuum de fréquences. Dans cette mesure, être à l'écoute de ces modifications du son signifierait produire une musique qui rende révolue la division du son en 12 notes, et tous ces autres éléments contenus dans tout art « dont il semble, au moment où l'artiste produit, qu'ils sont naturels, qu'ils vont de soi<sup>39</sup> ». Le pronostic qu'énonçait Adorno s'avère vrai ainsi au moins dans la mesure où, après Schönberg et son geste compositionnel, « toutes les dimensions de la composition [ont fait] l'objet d'une exploration méthodique<sup>40</sup> » qui a « empreint le matériau au même degré que les conquêtes techniques antérieures<sup>41</sup> ».

### Bibliographie

- Adorno, T. W. (2006) [1958] « Antécédents historiques de la composition sérielle », *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, p. 55-68.
- Adorno, T. W. (2008) [1932], « L'idée d'histoire de la nature », *L'actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, p. 31-55.
- Adorno, T. W. (2003) [1928] « Le quintette à vents de Schönberg », *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, p. 127-131.
- Adorno, T. W. (1962) [1958] *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrad et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 220 p.

---

<sup>39</sup> Adorno, T. W. (1982) [1963], « Vers une musique informelle », p. 297.

<sup>40</sup> Adorno, T. W. (1982), « Vers une musique informelle », p. 297.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 297.

- Adorno, T. W. (2003) [1930], « Réaction et progrès », *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, p. 121-126.
- Adorno, T. W. (2002) [1960], « Sans paradigme », *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, p. 25-41.
- Adorno, T. W. (2002) [1934], « The Dialectical Composer », *Essays on Music*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, p. 203-209.
- Adorno, T. W. (1982) [1963], « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, p. 291-340.
- Bartel, D. (2015), « Andreas Werkmeister's final tuning : the path to equal temperament », *Early Music*, vol. XLIII, n° 3, p. 503-512.
- Hegel, G. W. F.. (2003), *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Quadrige/PUF, 816 p.
- Kellner, H. A. et C. Meyer. (1994), « Le tempérament inégal de Werkmeister/Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben », *Revue de Musicologie*, vol. 80, n° 2, p. 283-298.
- Lukács, G. (1989), *La théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, 210 p.
- Mann, T. (2014) [1947], *Le Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 602 p.
- Massin, J. et B.Massin. (1959), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Le Club Français du Livre, 1202 p.
- Murray Marbour, J. (1947), « Bach and "The Art of Temperament" », *The Musical Quarterly*, vol. 33, n° 1, p. 64-89.
- Rasch, R. (1983) [1691], « Preface & Introduction », dans Rasch, R. et al.(dir.), *Musikallische Temperatur*, Houten, Diapason Press, p. 7-35.
- Werkmeister, A. (1983) [1691], dans Rasch, R. et al. (dir.) *Musikallische Temperatur*, Houten, Diapason Press. 96 p.
- Young, I. M. (1990), *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 275 p.