



HAL
open science

Adorno et la parole composée

François Giroux

► **To cite this version:**

| François Giroux. Adorno et la parole composée. Comparatismes en Sorbonne, 2022, 13. hal-04027376

HAL Id: hal-04027376

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04027376>

Submitted on 13 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ADORNO ET LA PAROLE COMPOSÉE

Lors de la disparition de Theodor W. Adorno en 1969, le compositeur Dieter Schnebel s'étonnait du manque de notoriété de sa musique, une situation qu'il jugeait étrange¹. Cinquante ans plus tard, la situation n'a guère évolué malgré un travail d'édition remarquable mené par Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn, faisant paraître l'intégralité de son œuvre composée entre 1920 et 1945². En dépit de ces efforts, la diffusion d'enregistrements reste confidentielle et très lacunaire.

Le premier des trois volumes de cet ensemble est consacré aux huit cycles de *Lieder*. La fidélité d'Adorno aux choix littéraires de la Seconde École de Vienne est manifeste : la poésie de George engendre deux cycles et six poèmes de Trakl, aux titres brefs et tranchants, donnent naissance à l'op. 5. D'autres *Lieder* sont inspirés par des auteurs auxquels Adorno a consacré des textes importants comme Kafka et Hölderlin, côtoyant Else Lasker-Schüler, Kokoschka et Brecht. Il est très surprenant d'y découvrir également des arrangements de chansons populaires françaises, surtout lorsqu'on se trouve confronté à l'originalité de leur composition fluide, légère, souvenir possible de l'empreinte des sortilèges de l'enfance ravéliens précieux au philosophe³, une des sources reconnues de son inspiration musicale.

Le second volume est consacré aux pièces d'ensemble et à la musique de chambre, dont les *Zwei Stücke für Streichquartett* op. 2, créés par le Quatuor Kolisch en 1926, sont les plus joués et les plus célèbres. Un dernier volume est consacré aux pièces pour piano, toutes aussi surprenantes qu'originales, ouvrant à nouveau l'écoute sur la sphère privée liée à l'enfance avec la petite suite pour enfants de 1933, *P.K.B. Eine kleine Kindersuite*.

Considérer Adorno comme compositeur, philosophe et sociologue est donc bien légitime. Il n'était pas également compositeur, mais situait la composition au cœur de son travail, lui accordant le statut de découverte de la connaissance par le moyen de la musique. Élève de Berg pour la composition, d'Eduard Steuermann pour le piano, entretenant une amitié fertile avec Rudolf Kolisch, Adorno situe clairement sa création musicale dans le sillage de la Seconde École de Vienne. Très jeune au sortir de la guerre, il utilise dans les années vingt des formes et un style que Schönberg, Berg et Webern avaient inaugurés quelques années auparavant seulement, les questionnant déjà en cherchant d'autres voies possibles.

Pourquoi interroger la présence de l'écrivain dans l'œuvre musicale de l'artiste polygraphe Adorno ? Peut-être pour tenter de mieux saisir l'expérience promise par l'injonction parcourant son œuvre critique nous invitant à penser avec les oreilles, et, également, pour mieux saisir sa personnalité.

¹ Dieter Schnebel, « Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk », *Denkbare Musik, Schriften 1952-1972*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1972, p. 466. Ce texte bénéficie d'une traduction récente grâce à la publication rassemblée sous la direction d'Héloïse Demoz et Olivier Baisez : Dieter Schnebel, *Musique visible, Essais sur la musique*, « Musique du langage – Langage de la musique dans l'œuvre d'Adorno », Genève, 2019, Contrechamps Éditions, p. 303-323.

² Theodor W. Adorno, *Kompositionen, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Musik-Konzepte Partituren, edition text + kritik*, München, 1980 : Band I, *Lieder für Singstimme und Klavier* – Band 2, *Kammermusik, Chöre, Orchestrales*, Musik-Konzepte Partituren, edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, 2001 : Band 3, *Klavierstücke*, Herausgegeben von Maria Luisa Lopez-Vito, edition text + kritik, München, 2001.

³ Theodor W. Adorno, *Moments musicaux, Musikalische Schriften IV*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, traduit en français par Martin Kaltenecker, *Moments musicaux*, Contrechamps, Genève, 2003, p. 57.

Dans ses lectures publiques, le théoricien modulait soigneusement rythmes et césures et conférait une articulation musicale au débit imposé par des phrases à l'architecture complexe. Schnebel analyse la construction d'un aphorisme de *Minima Moralia*, faisant apparaître une organisation du texte manifestement héritée de la musique⁴. D'autres analogies sont proposées : les essais plus longs, comme celui consacré à Heine construit en deux parties, évoquent une forme en deux mouvements à l'exemple du *Concerto pour violon* de Berg. L'image des inventions de Bach est apposée aux différents numéros de *Minima Moralia*, et celle d'une symphonie à *Quasi una fantasia*, dont les trois « mouvements » ont pour titre *Improvisations, Remémorations* et *Finale*.

La présence du musicien chez l'écrivain est permanente. Qu'en est-il de celle de l'écrivain dans la musique ? La maîtrise et le ton personnel y sont évidents : ils se situent au niveau des modèles qu'Adorno s'est donnés. Webern, lorsque les courtes pièces pour orchestre lui sont présentées, cherche à le convaincre de privilégier la composition et d'abandonner tout autre travail⁵. Considérant les *Pièces pour orchestre* op. 4, Schnebel note qu'en dépit de leur facture apparemment traditionnelle, un ton propre apparaît. Ce ton, il le nomme la « diction parlée ».

Les analogies les plus pertinentes seraient ici : propositions, déductions, interruptions, coupures, césures, respirations qui articulent le flux musical, le hachent quasiment. En cela, ces pièces se rapprochent de la musique de Webern, lieu de composition de la particule isolée. Dans son texte *Fragment sur les rapports entre musique et langage*, le philosophe oblige l'auditeur à se situer sur une arête nécessairement périlleuse, inconfortable : il s'agit de prendre au mot des expressions comme « diction musicale », et de ne jamais oublier une chose décisive :

Comme le langage, la musique se présente comme une succession dans le temps de sons articulés qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain. Et ils le disent avec d'autant plus de force que la musique est plus élaborée. Cette succession s'apparente à la logique : elle peut être juste ou fautive. Mais ce qui est dit est inséparable de la musique. Elle n'est pas un système de signes⁶.

Pour scruter la présence de l'écrivain dans la musique, il faut accepter cette position instable et fragile, cette frontière poreuse. D'autant que nous nous trouvons face à un cas exceptionnel : celui d'un auteur faisant accéder la théorie critique au statut d'expression artistique. George Steiner nous le rappelle : le langage est inadéquat lorsqu'il parle de musique. Fort peu y parviennent, mais, chez quelques-uns, et chez Adorno en particulier, il recèle « des étincelles de révélation discursive⁷ » faisant advenir la présence réelle de l'œuvre. Cette expression, régulièrement atteinte, devient même permanente dans les derniers textes d'Adorno, surtout lorsqu'il décide de concentrer sa pensée critique sur un seul compositeur dans ses monographies : la réussite de l'ouvrage consacré à Mahler n'est pas seulement de faire apparaître en ses endroits les plus denses une physionomie musicale, mais bien de s'approcher au plus près du foyer de l'œuvre musicale. L'interprétation y côtoie la création, la véritable critique provoquant une écriture nouvelle.

⁴ Dieter Schnebel, *op. cit.*, p. 461-465.

⁵ Theodor W. Adorno – Alban Berg, *Briefwechsel 1925 – 1935*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997 ; traduit en français par Marianne Dautrey, *Correspondance 1925 – 1935*, Paris, Gallimard, p. 242.

⁶ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, « Fragment über Musik und Sprache », *Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 251 ; traduit en français par Jean-Louis Leleu, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 3.

⁷ George Steiner, *Real Presences – Is there anything in what we say ?*, Londres, Faber and Faber, 1989 ; traduit en français par Michel R. de Pauw, *Réelles présences – Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39.

Écriture et composition deviennent indissociables dans ce processus de pensée, accèdent au même statut. Adorno décèle partout dans la musique cette *certaine expression parlée* que Beethoven suggère dans telle *Bagatelle* de l'op. 33⁸, et elle fonde aussi bien son travail de compositeur que l'écoute au fondement de sa pensée critique. Se concentrer d'abord sur la composition de pièces pour orchestre originales écrites dans les années vingt, rechercher ensuite ce qui se joue dans le travail d'écoute provenant de l'orchestration d'une pièce pour piano de Schumann durant l'exil : ces confrontations peuvent apporter quelques lumières sur les desseins croisés de la composition et de la théorie critique chez un penseur cherchant à les unir en permanence.

Un aphorisme musical

La mélodie principale de la quatrième des *Six pièces courtes pour orchestre* op. 4 consiste presque uniquement en motifs de deux sons, le plus souvent descendants. Pendant ses douze mesures, on y entend des voix s'élever et tomber. Chacun de ces motifs embryonnaires est orchestré différemment. Pourtant, cet échange perpétuel, conforme à la technique de mélodie de timbre, la *Klangfarbenmelodie*, ne se réalise pas au détriment de la cohérence de l'ensemble.

Au départ : un accord de six sons, tenu par les cuivres répartis dans le grave et le médium, supporte cette mélodie hachée; un pizz. de l'ensemble des cordes y met fin. Sur cette tenue alternent la petite clarinette, une flûte et un violon solo, jouant deux sons à chaque fois. La voix de la clarinette « tombe », s'affaisse sur un intervalle réduit, geste immédiatement repris par la flûte, une septième descendante élargissant la tierce initiale dans un tempo plus resserré. Le violon ralentit et clôt ce même geste en le répétant dans l'aigu. Six sons tenus, six sons égrenés, tous différents : les douze sons de la gamme chromatique sont entendus, et la pièce pourrait s'arrêter là⁹...

⁸ Theodor W. Adorno, « Fragment über Musik und Sprache », *Quasi una fantasia*, op. cit. p. 251 ; « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 3.

⁹ Theodor W. Adorno, *Kompositionen*, op. cit., volume 2, p. 47.

T.W. Adorno
Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1929)
N°4

etwas

Äußerst langsam
(durchwegs ganz leise)

drängend rit. drängend wieder äußerst langsam sehr lang

Frankfurt a. M. 17. Juli 1926

Ce qui suit est nécessairement variation : les courts motifs, éléments de cette énonciation, deviennent discours avec l'alto reprenant la septième par mouvement contraire, essayant depuis son registre grave d'arracher la musique à cette pente descendante. De ce mouvement s'échappe la petite clarinette, entraînant le cor anglais et la flûte à clore le conséquent, cette réponse à la première proposition mettant fin à la première partie (m. 6, début).

Un contrepoint serré initié par la trompette fait ensuite office de développement (fin m. 6). Une contraction dans le médium des cordes, du hautbois, de la flûte et du cor densifie l'écheveau avant que l'*Abgesang* (fin m. 8), la chute du violoncelle solo, ne mette un terme à cette partie. Une courte transition conduit vers un dernier accord tenu dans le grave et rappelle la situation initiale, permettant de nouveaux échanges de la diction entre le cor et la clarinette basse, ponctuée *in fine* par une attaque simultanée avec la harpe. Les échanges d'instrumentation entre les accords évoquent l'op. 16 de Schönberg, et la conclusion de la dernière des cinq pièces, *Das obligate Rezitativ*.

Chaque intervention est isolée, fortement individualisée, les instruments étant sitôt réduits au silence. Les gestes, très sobres, quittent à peine le triple pianissimo. Davantage encore que la filiation établie avec Berg, c'est l'influence de Webern qui semble ici déterminante, surtout celui des 5 pièces pour orchestre op. 10 et peut-être la troisième en

particulier, évocation d'une nature d'autant plus belle qu'elle cherche obstinément son souvenir ancré dans l'enfance. Dans le texte consacré à Webern, écrit pour la radio en 1959, Adorno sait rejoindre cette région inouïe :

Si l'on aborde sa musique sans prévention, comme n'importe quelle autre, pour l'étudier ou la jouer, elle se rétracte devant l'oreille et la main : elle se refuse à l'exécution immédiate, elle veut être jouée nimbée de ce silence qui l'environne¹⁰ [...].

La grande difficulté de cette musique est liée à la distance qu'elle impose à l'interprète comme à l'auditeur, due à l'unicité absolue de ses figures. Adorno décèle chez Webern une qualité toute particulière, la préservant d'atteintes répétées et dont sa musique se révèle bien proche :

[...] la rugosité de cette musique pourrait aussi bien interdire que l'on écoute immédiatement ses œuvres à la suite l'une de l'autre, ce qu'autorisent presque tous les autres compositeurs ; chaque pièce se veut pour ainsi dire seule au monde, dans son intensité close sur elle-même, incompatible avec l'existence de la suivante¹¹.

Au terme de ce développement, une image saisissante résume cette idée : « Un programme entier consacré à Webern serait comme un congrès d'ermites¹² » et l'adjonction des pièces de l'op. 4 d'Adorno à une telle rencontre imaginaire ne ferait que renforcer ce cauchemar.

L'écrivain rompu à la dialectique, exposant la tension d'une pensée au temps long des contradictions, se réfugie dans sa musique dans cette zone toute proche du silence. Les trois notes du basson introduisant la dernière partie (fin m. 9) doivent être jouées de façon quasi inaudible, *kaum hörbar*, une indication à rapprocher de la conclusion de la dernière des pièces op. 19 de Schönberg, deux notes chutant dans le grave accompagnées de l'indication *wie ein Hauch* – comme un souffle –, reprise par Webern pour clore avec le violon solo la plus courte de ses pièces pour orchestre, la quatrième de l'op. 10, tout comme la dernière des pièces pour violon et piano op. 7.

C'est un souvenir d'un très jeune homme qui donne tout son poids à cette frontière du silence : adolescent pendant le premier conflit mondial, Adorno relie cette proximité de la musique de Webern avec le silence à son contraire absolu, nous assurant qu'il ne faut pas se méprendre sur sa signification :

Ce pianissimo, il ne faut pas le prendre tel qu'on l'entend, comme la simple réflexion du plus subtil mouvement de l'âme, ce qu'il est aussi. Souvent, [...], ce triple pianissimo, le plus impalpable des sons, c'est l'ombre menaçante d'un vacarme infiniment lointain et infiniment violent ; c'est ainsi que, en 1916, sur un chemin forestier non loin de Francfort, on pouvait entendre le fracas des canons de Verdun, qui portait jusque là. Sur ce point, Webern rencontre des poètes lyriques comme Heym et Trakl, les prophètes de la guerre de 1914 : la chute d'une feuille devient la messagère de catastrophes prochaines¹³.

Un ton précoce

Un ton propre, très personnel, est peut-être plus aisé à percevoir dans la dernière des six pièces de l'op. 4. Commencée en 1920 par un jeune compositeur de 17 ans, elle est intégrée

¹⁰ T.W. Adorno, « Anton von Webern », *Klangfiguren, Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959; traduit en français par Marianne Rocher-Jacquín, « Anton von Webern », *Figures sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006, p. 95.

¹¹ *Ibid.* p. 95.

¹² *Ibid.* p. 95.

¹³ *Ibid.* p. 96.

au cycle qu'elle clôt en 1928. Elle tient visiblement une place importante, et reste fidèle à la libre atonalité. Cette constance n'est pas exempte d'une nostalgie envers ce matériau, certainement trop vite abandonné par ses propres inventeurs lorsqu'on prend en compte les découvertes qu'Adorno y puise.

Cet attachement donne tout son prix à cette pièce. Ses douze mesures peuvent être conçues comme une succession de variations autour de deux éléments : un enchaînement de deux accords, étonnamment simples et sonnante néanmoins de façon toute nouvelle, répondant par leur sixte plongeante à un premier geste de chute, une quarte descendante jouée par la flûte solo. Deux syllabes, un mot, deux tout au plus : la certitude que cela ne peut être dit autrement trahit l'aspiration de la musique à « un langage dans lequel la teneur même se trouverait révélée¹⁴ ». Il faut oser une telle clarté, une sorte d'évidence, davantage éloignée de ses modèles que la quatrième pièce de l'opus. Adorno crée ici un ton nouveau, riche de potentialités compositionnelles.

Alors que le musicien aurait tout à craindre de l'écoute critique du philosophe, le compositeur ne recule pas devant des accords parfaits issus de superpositions de tierces appartenant au passé mais présentées ici de manière inouïe, en dehors de tout contexte habituel. Ainsi, de multiples souvenirs de la tonalité se fondent sans difficulté dans un contexte non-tonal, sans qu'il soit possible de leur attribuer un quelconque « retour à ». Et ceci bien avant que les compositeurs de la *Seconde École de Vienne* ne recourent eux-mêmes à des compositions ouvertement tonales, ou tout du moins dans lesquelles la tonalité constitue un souvenir prégnant intégré dans la composition.

Le motif initial agit comme un reste, un débris sauvé des décombres, expression musicale de la « disparition du sujet¹⁵ ». Lui répond cette confirmation de la chute par les accords curieusement parfaits, tonaux, joués par les violons et les cors. La flûte solo répète et varie son geste avant qu'un tuilage digne de l'orchestration mahlérienne des *Kindertotenlieder* ne transforme imperceptiblement son timbre en celui de la clarinette, la disparition progressive du premier instrument ne se laissant pas distinguer de l'arrivée d'abord imperceptible du second.

La dissonance produite par la rencontre de ce tuilage avec la répétition des accords justifie à elle seule la pièce : on peut y percevoir une plainte éloignée, presque heureuse, inaccessible, soulignée par la nouvelle distanciation apportée par la trompette sourdine.

¹⁴ Theodor W. Adorno, « Fragment über Musik und Sprache », *Quasi una fantasia*, op. cit. p. 253 ; « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 5.

¹⁵ Dieter Schnebel, op. cit. p. 468.

T.W. Adorno
Sechs kurze Orchesterstücke op. 4
n°6

Sehr langsam Poco rit. - - -

Flüte solo Clar. Trp. + s. Cor + s.

Violon + s. Basson

Altos + s. Altos + s. Vlk. + s.

Cors + s. Basson CLB. Cb.

Etwas fließender zögernd - - - - - fließender wieder sehr langsam rit. - - -

Hh. Hh. Vl. solo Flüte

VI Cl. Vl. Vl.

Trp. Basson Cor anglais Cl. mib. Trp. Cor

Célesta Altos Hh. Vl.

Vk. Altos Cl. Vl.

Altos Vlk. Cors

Cl. Basson Vlk. Cors

Vlk. Cl. b. Altos Vlk. Cors

Basson Harpe Cors

Cor

Dezember 1920 / 13. November 1928

Le seul mouvement ascendant de cette longue phrase est apporté par le basson, réponse se voulant aussi résistance, mais cette tentative aboutit sur un accord plus grave encore, synthèse des deux précédents. La coda du cor referme la proposition, et l'ensemble pourrait déjà tenir en lui-même.

Toutefois, la poursuite dans le grave par les violoncelles amorce l'énergie contraire confirmée par deux mesures réagissant à l'expression d'ensemble en tentant de la secouer. Ce moment correspond davantage à des sonorités expressives habituelles, pourtant aussitôt abandonnées au profit du retour de césures permanentes, accords et motifs initiaux acceptant enfin de se diriger vers une tessiture aiguë débarrassée de toute affirmation, dans une individuation de plus en plus morcelée. Le retour de la flûte solo apporte une conclusion formelle convaincante à laquelle répond l'accord attendu, dans une tessiture aiguë encore inexplorée.

Ein Kinderstück

Ancrée dans la jeunesse d'Adorno, la pièce anticipe pourtant ses textes tardifs et en particulier les derniers moments de sa monographie consacrée à Mahler. Les lignes relatives au premier mouvement de la *IX^e symphonie* n'auraient pu être écrites sans l'incarnation de l'écrivain dans la musique, sans la parole composée qui apparaît clairement dans la dernière pièce de l'op. 4. Pour l'avoir expérimenté dans sa propre musique, Adorno peut approcher ce qu'il appelle le *chef-d'œuvre* de Mahler en nous faisant percevoir cet ensemble de 450 mesures comme étant formé d'une seule et unique mélodie, bien qu'elle soit construite à partir de restes elle aussi, de bribes apparemment insignifiantes. La tension inhérente à une

grande forme provenant d'éléments résiduels provoque une situation musicale entièrement neuve :

L'ensemble du mouvement est traité mélodiquement. Toutes les démarcations entre les périodes s'estompent : le langage musical fait entièrement place au langage parlé. [...] Les débuts de phrase n'excédant pas la durée d'une mesure se multiplient dans tout le mouvement ; le discours s'y ralentit légèrement, accompagné par la respiration lourde du narrateur¹⁶.

L'évocation de la prédilection de Mahler pour l'intervalle de seconde descendante est elle aussi éclairante: « Elle imite la voix qui s'infléchit, mélancolique comme celui qui, en parlant, laisse tomber sa voix à la fin des mots¹⁷ ». Cette remarque est troublante tant elle semble s'appliquer à la musique composée par Adorno. À sa justesse s'ajoute, quelques phrases plus loin, une idée faisant percevoir un lien entre cette tendance et la forme même de la dernière symphonie de Mahler dont le mouvement ultime, l'*Adagio*, « abaisse » l'ensemble du *ré* initial au *ré bémol*, un geste que le dernier mouvement de la *Quatrième* laissait prévoir. Adorno se montre très sensible à cette particularité qu'il partage dès sa jeunesse : « La musique de Mahler a une tendance générale à descendre. Elle s'abandonne docilement à la pente naturelle du langage musical ».

De cette proximité avec la voix chutant vers le silence, de l'absence d'une réelle différence entre les thèmes de la *Neuvième* symphonie provenant de rebuts d'un idiome en voie d'épuisement, Adorno établit une relation à la parole qu'il situe au plus près du point de départ de la musique, fidèle à son origine qu'il reconnaît dans les paraboles tronquées de Kafka¹⁸, qualités qu'il retrouve au plus haut point dans le mouvement initial de l'œuvre :

Le contenu du mouvement apparaît dans sa disposition dialogique. Les voix s'interrompent mutuellement, comme si elles voulaient se couvrir et se surpasser les unes les autres : de là cette expression d'insatiabilité et le caractère verbal du mouvement, pure symphonie-roman. Les thèmes ne sont ni posés de façon active ni non plus passivement, le fruit d'une inspiration subite ; ils jaillissent à mesure, comme si la musique ne trouvait qu'en parlant l'impulsion de continuer¹⁹.

Cette nécessité de parler une véritable langue maternelle, Adorno l'a endurée à son paroxysme lorsque les circonstances de son exil l'ont dramatiquement éprouvé. Seul ce parler non-humain²⁰ était capable de panser les plaies continuellement ouvertes par une humanité qui, refusant de « s'engager dans des conditions vraiment humaines, sombrait dans une nouvelle forme de barbarie²¹ ».

Alors sur la côte est des États-Unis, le compositeur Adorno ressent un besoin impérieux, vital en 1941, de réaliser par les moyens de l'orchestre une écoute rendant justice au potentiel musical de six pièces de *L'album pour la jeunesse* de Schumann. L'une d'entre elles, la seconde portant le titre *Winterzeit*, (*L'hiver*, le moment de l'hiver), est susceptible d'éveiller quelques réticences chez un professeur de piano soucieux de ne pas effaroucher ses élèves, tant elle réserve de surprises, d'étonnements et de réelles difficultés d'exécution. Sa forme n'est pas davantage aisée à rassembler pour les interprètes auxquels le recueil s'adresse car

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Mahler, eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969 ; traduit en français par Jean-Louis Leleu, *Mahler, une physiognomie musicale*, Paris, Minuit, p. 226

¹⁷ *Ibid.*, p.78.

¹⁸ Theodor W. Adorno, « Fragment über Musik und Sprache », *Quasi una fantasia*, *op. cit.* p. 253 ; « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler, une physiognomie musicale*, *op. cit.*, p. 230.

²⁰ Cf. note 35.

²¹ Max Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1969, traduit en français par Éliane Kaufholz, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 13.

elle implique une rétroaction permanente. Et même si son propre souvenir est judicieusement intégré dans la composition, nos capacités de prédiction sont régulièrement mises à mal.

Comment telle partie a-t-elle pu s'enchaîner à la précédente ? Dans quelle direction l'ensemble évolue-t-il ? Le calme et le froid de l'hiver sont plusieurs fois interrompus, parfois par de véritables feux follets issus d'une imagination hoffmannienne. Considérant cette dernière, il est difficile d'en trouver une meilleure description que celle donnée par Walter Benjamin, contraint pendant son enfance de lire Hoffmann en cachette, ce qui en multipliait le plaisir. Dans ses émouvantes émissions radiophoniques réalisées à l'intention de la jeunesse, le conteur Benjamin se souvient d'une belle lecture de Hoffmann, pleine d'inquiétante étrangeté, faite par August Halm, le professeur de musique de son pensionnat resté célèbre pour son *Traité d'harmonie*²².

La liberté formelle de Schumann, celle de ses dernières pièces *Märchenerzählungen*, celle des recueils célèbres de pièces courtes, est tout aussi présente dans *L'album pour la jeunesse* dont on travaille trop souvent les seules œuvres choisies pour figurer dans des anthologies pédagogiques. D'après Schumann, « elles se distinguent tout à fait des *Kinderszenen*, des *Scènes d'enfants* qu'il voyait plutôt comme des rétrospectives d'un homme d'un certain âge pour des personnes d'un certain âge, alors que l'*Album de Noël* renferme davantage de visions prospectives, d'intuitions, d'états futurs à l'intention des plus jeunes. [...] de toutes mes compositions, je crois que ce seront les plus populaires²³ ».

La richesse et la rigueur de l'écriture polyphonique de Schumann ont été bien établies dans l'analyse écrite de Berg consacrée à la *Rêverie des Scènes d'enfants* dans sa réplique infligée aux écrits du compositeur Hans Pfitzner²⁴. Les modèles musicaux sont les lectures orchestrales de Bach et Brahms par Schönberg, ou encore l'écoute de Webern appliquée au *Ricercar* de l'*Offrande musicale* de Bach datant de 1935 tout comme son orchestration des *Danses allemandes* de Schubert de 1824. La potentialité de fragmentation de la pièce nécessite la transformation par l'orchestre pour en déployer toutes les dimensions. Adorno effectue une décomposition extrême du matériau musical allant jusqu'à l'individuation du son isolé. La recomposition de l'ensemble renouvelle sa compréhension et il s'agit bel et bien d'une analyse rigoureuse de la pièce de Schumann. Au cœur de l'audible et du sonore, l'interprétation répond à une « présence réelle », devient une « critique en action²⁵ » et prend l'une des meilleures formes possibles en créant une œuvre nouvelle et en faisant « du texte passé une présence actuelle²⁶ » :

Il s'agit bien d'analyse, selon son concept adornien : une procédure dialectique qui d'un côté décompose l'objet d'investigation jusqu'en ses derniers éléments, jusqu'en ses infinitésimales continuités et, de l'autre côté, parvient en définitive à faire émerger sa cohérence en rassemblant les entités dans un nouveau concept. Et ainsi procède Adorno avec chacune des pièces de Schumann qu'il a choisies : il y accentue l'élément, la particularité extrême, l'événement, le détail non interchangeable et ses caractéristiques propres, comme si toute cohérence de l'ensemble était absente ; cependant, par la disposition du tout, l'analyse s'opère par les différenciations les plus pénétrantes jusqu'à ce qu'à chaque fois les éléments accédant à une

²² Walter Benjamin, « Das dämonische Berlin », *Aufklärung für Kinder*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp, 1985 ; traduit en français par Sylvie Müller, « Le Berlin démoniaque », *Lumières pour enfants*, Paris, Bourgois, 1988, p. 39-46.

²³ Lettre de Schumann à Carl Reinecke du 6 octobre 1848, citée en préface de la partition Urtext, G. Henle Verlag, p. XI.

²⁴ Alban Berg, *Die musikalische Impotenz der « neuen Ästhetik » Hans Pfitzners*, Musikblätter des Anbruchs, 1920, traduit en français par Henri Pousseur, « L'impuissance musicale de la "nouvelle esthétique" de Hans Pfitzner », *écrits*, Paris, Bourgois, 1985, p. 79-92.

²⁵ George Steiner, *Réelles présences – Les arts du sens*, op. cit., p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

autonomie maximale prennent sens au sein de l'ensemble du fait qu'ils assument une fonction uniquement perceptible sur le plan le plus « élevé²⁷ ».

Une telle différenciation est impossible à obtenir par les seuls moyens du piano dont chaque note se verrait alors surdéterminée, rendant la tâche déjà difficile impraticable.

Cela apparaît clairement dès les premières mesures où altos et contrebasses avec sourdines, « sans vibrato et sans expression » laissent émerger un timbre étrange, d'abord composé de deux instruments, une clarinette basse et un basson qui, en s'écartant, en quittant leur unisson, révèlent une richesse polyphonique. Nous sommes ainsi préparés à l'irruption du registre grave du basson lors de la conclusion de la phrase, début d'une atomisation généralisée. Le magnifique accompagnement de la phrase de la seconde partie est individualisé note par note, la ligne des seconds violons étant dotée d'une unité seulement apparente, sans cesse soulignée par des interventions isolées des premiers violons. La cohérence de surface se déchire davantage encore à la fin de cette partie intermédiaire, notamment au cours de l'irruption de l'alto préparant celle du cor.

Jusqu'au retour de la situation initiale, la logique de la pièce se maintient. Schumann poursuit cependant, ouvre une surprenante fenêtre, dans un autre mode, majeur, un pays nouveau, raison possible du choix de la pièce par Adorno pour son orchestration. Un instrument inattendu nous y invite, le contrebasson, pour qui l'insouciance apparente de la mélodie devient périlleuse. Nous voici à nouveau plongés dans le monde mahlérien, celui de la contrebasse solo du thème transformé de *Frère Jacques*, tellement plus simple à interpréter pour tout autre instrument. Le contrebasson n'y agit pas comme une figure paternelle et tous les coloris deviennent intimistes, deux expressions par lesquelles Adorno définit chez Mahler la symphonie caractéristique par excellence, la *Quatrième*.

L'orchestration de la partie majeure annonce d'autant plus l'individuation que le contrebasson y entre avec une figure d'une simplicité proche de la comptine, rappelant ces matériaux aisément qualifiés de « banals » chez Mahler, jusqu'en la petite fioriture qui clôt le motif. De telles significations partagent la qualité d'être « toujours plus qu'elles ne seraient d'après leurs seuls paramètres²⁸ ». Après cet égarement onirique, un accord diminué ramène la musique à la raison en reprenant le moment initial. Mais une complexité contrapunctique apparaît comme si une végétation plus dense interdisait soudain toute progression aisée dans la forêt.

C'est le moment que choisit Adorno pour faire accéder la pièce au caractère séraphique qu'il loue dans la *Quatrième symphonie*, représentative pour lui des souvenirs d'enfance « dont il semble qu'il vaudrait la peine de vivre rien que pour eux²⁹ ». Dans son texte évoquant Amorbach, resté pour lui le modèle de toutes les petites villes – son Combray en quelque sorte –, Adorno évoque le saisissement provoqué par un lieu bien particulier sur le trajet pour se rendre à Miltenberg :

[...] on pouvait emprunter depuis Amorbach un long chemin de montagne [...] il serpente dans la forêt allant s'épaississant. Celle-ci abrite dans ses profondeurs toutes sortes de murets, et enfin un portique que l'on nomme Schnatterloch à cause du froid qui règne en ce lieu – littéralement « le trou où l'on grelotte » –. Il suffit de franchir ce portique pour se retrouver,

²⁷ Heinz-Klaus Metzger, « Zu Adornos Schumann-Instrumentation Kinderjahr », *Theodor W. Adorno Der Komponist*, München, Musik-Konzepte 63/64, 1989, p. 122-123 (traduction personnelle).

²⁸T.W. Adorno, *Mahler, une physiologie musicale*, op. cit., p. 94.

²⁹ *Ibid.*, p 211.

d'un seul coup et sans transition, comme dans les rêves, sur la plus belle des places de marché médiévales³⁰.

L'intrication des motifs ouvre sur la coda ornant de toutes part un *Do majeur* rafraîchi, image de ce moment de bonheur qu'Adorno a pour sa part placé dans la *Quatrième symphonie*, au moment où un silence met fin à la cacophonie du développement pour faire recommencer le thème du premier mouvement qui en oublie ses premières mesures³¹.

Avec *Kinderjahr*, titre du cycle des six orchestrations de Schumann, Adorno désigne le mystère de l'enfance comme origine de la création. Mahler comme Proust y ont puisé « la force de nommer le passé oublié qui se cache dans l'expérience acquise³² ». Instruit par leur exemple, Adorno possède une conscience non moins vive du fait que le bonheur de l'enfance est perdu, et que « cela seul en fait le bonheur qu'il n'a jamais été³³ ». Il est d'autant plus urgent pour l'exilé de retrouver tout en le dévoilant le bonheur des premières découvertes sonores, moment où ses infinies richesses ont été réellement entendues. Comme jamais ensuite avec une force équivalente, l'invisible affleure avec évidence, réalise cette promesse dont l'âpre quête doit ensuite toujours être reprise par fidélité à l'enfance, L'artiste doit ensuite péniblement rebrousser chemin et tenter de retrouver cette intensité, ce moment apparu avec une clarté aussitôt disparue. Sa fragilité restait heureusement ignorée à cet âge où langages naturels et formes artistiques résonnaient librement, ce lien que l'artiste désespère ensuite de recréer tant « l'art aimerait par des moyens humains réaliser le parler du non-humain³⁴ ».

Le livre consacré à Mahler devait être suivi d'une autre monographie projetée sa vie durant, dédiée à Beethoven. Cependant, la tâche lui semblait impossible car, de l'aveu même d'Adorno, il s'agissait de « Reconstruire comment j'ai écouté Beethoven enfant³⁵ ». Cette quête, peut-être aurions-nous pu la découvrir dans le travail de composition qu'Adorno projetait de reprendre après une longue interruption en prenant, à la fin des années soixante, des distances avec une vie universitaire dont il souhaitait s'éloigner tant elle lui devenait difficile.

François GIROUX
Sorbonne Université
INSPE de Paris

³⁰ Theodor W. Adorno, „Amorbach“, *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967 ; traduit en français par Marion Maurin et Antonin Wiser, *Amorbach et autres fragments autobiographiques*, Paris, Allia, 2016, p. 16-17.

³¹ T.W. Adorno, *Mahler, une physionomie musicale*, *op. cit.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p 212.

³³ *Ibid.*, p 211.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, traduit en français par marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, p. 117.

³⁵ Theodor W. Adorno, *Beethoven, Philosophie der Musik, Fragmente und Texte, herausgegeben von Rolf Tiedemann*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 21.