

COLLECTION PREUVES

Depuis sa fondation, en 1951, la revue « Preuves » s'est donné pour but de mettre en question les idéologies héritées du XIX^e siècle, en les confrontant avec les réalités de la société contemporaine.

Fin des idéologies et renaissance des idées, nature de la société industrielle et avenir du Tiers Monde, voies nouvelles de la littérature et de l'art et leurs rapports avec la culture des masses : tels sont les thèmes que « Preuves » tente d'élucider avec l'aide de collaborateurs venus de tous pays et de tous les horizons de la pensée.

Ainsi, par son ouverture aux problèmes mondiaux, aussi bien que par l'intérêt qu'elle porte aux littératures étrangères, « Preuves » s'est constamment proposé d'être, dans son exigence intellectuelle, la plus internationale des revues françaises. Elle se veut présente à l'étude de toutes les grandes questions de notre temps.

Les ouvrages qui paraissent dans la collection « Preuves » aux Éditions René Julliard, à la Librairie Plon et aux Éditions du Rocher prolongent les recherches, les enquêtes et les dialogues engagés dans la revue, avec le même souci d'explorer en profondeur les problèmes de notre génération, et de leur faire face.

VIENT DE PARAITRE DANS LA COLLECTION PREUVES :

HERBERT LUTHY
LE PASSÉ PRÉSENT

PRÉCÉDEMMENT PARU :

JULIEN CHEVERNY
LES DEUX STRATÉGIES DU COMMUNISME


collection preuves
éditions
rené julliard
librairie plon
éditions du rocher
union générale d'éditions

PREUVES

NOVEMBRE 1965

AUDIBERTI

Mon métier d'écrivain

(Entretien inédit avec K. A. Jelenski)

JEAN BLOCH-MICHEL

L'Espagne change

ANDRÉ PHILIP - ANDRÉ THIÉRY

La crise européenne

A. G. HORON

L'art rupestre au cœur du Sahara



La musique sérielle, aujourd'hui

Enquête d'ANDRÉ BOUCOURECHLIEV

Réponses de Bruno Maderna, Gilbert Amy,
Jean-Louis Barrault, Elliott Carter, Yannis
Xenakis, J. V. Asuar, René Char

L'art dramatique nous a inculqué le sens du mouvement, comparable à une succession de coups de balai.

J'avais jadis assisté au mouvement cubiste, au mouvement surréaliste. Nous en connaissons aujourd'hui l'efficacité. Le mouvement dodécaphonique ou sériel (j'en ignore la teneur profonde) était-il capable de balayer le monde de la musique? Pourquoi pas? Si ce mouvement devait se révéler faux, il ne durerait pas longtemps. En cela encore, nous sommes crédules et optimistes.

ELLIOTT CARTER

« Le produit authentique d'aujourd'hui est l'œuvre expérimentale »

DEPUIS 1945, les compositeurs se sont préoccupés de plus en plus de procédés, d'impressions immédiates, de forme ouverte, et de leurs résultats musicaux. Reprenant l'attitude néo-classique de naguère qui attaquait le « chef-d'œuvre » et se défendait du « grand style » en l'évitant ou en le parodiant, cette nouvelle tendance s'est attachée à l'expérience plutôt qu'à l'œuvre — expérience aussi bien à l'intérieur de l'événement musical lui-même que dans ses rapports avec son contexte, son milieu : salles de concerts, interprètes, public, critique, publicité. Ainsi, le dessin de composer des œuvres de caractère définitif et fixé une fois pour toutes, d'une intention conceptuelle concentrée et d'un intérêt durable se trouve, semble-t-il, éclipssé par la recherche de possibilités nouvelles. Cette tendance, reprise des années 1910-1925, est le résultat bien naturel d'une condition extrêmement traditionaliste de la profession musicale, plus rigide encore en Europe qu'en Amérique. En effet, c'est en Europe qu'une des ramifications de ce récent développement devait prendre une particulière extension, réagissant au conservatisme oppres-

sant, pour aboutir au mouvement dit « musique serielle ».

Tout commentaire au sujet de mouvements artistiques, et en particulier au sujet de celui-là, conduit aisément à la confusion entre un style général et les œuvres individuelles qui le mettent en œuvre et lui donnent une importance artistique dans le sens classique du terme (pas nécessairement dans le sens « expérimental »). Aujourd'hui de telles œuvres semblent paradoxaux dans la mesure où elles répondent plus ou moins aux anciens critères du « chef-d'œuvre » ; au sein du développement musical actuel elles sont a-typiques, car le produit authentique d'aujourd'hui est l'œuvre expérimentale, qui n'exige pas d'être entendue plus d'une fois puisque ses intentions expérimentales doivent être évidentes et que là est sa seule raison d'être. Sa répétition n'a d'intérêt que face à de nouveaux auditeurs ou dans de nouvelles conditions de l'interprétation, permettant à l'expérience de révéler de nouveaux résultats. Que l'œuvre dépende ou non de procédés aléatoires, l'intention expérimentale reste la même. Une telle démarche présuppose, bien entendu, des rapports conventionnels entre public, interprètes et compositeurs : un auditoire plus activement disposé à l'expérimental que d'ordinaire pourrait faire surgir des résultats tout à fait inattendus par les musiciens eux-mêmes.

A vrai dire le développement de la « musique serielle » ne semble pas du tout, quoi qu'on prétende, procéder des techniques de Webern ou des autres compositeurs dodécaphoniques viennois, mais plutôt d'un aspect restreint de celles-ci, vu à travers les préoccupations esthétiques et techniques issues de Messiaen. Les compositeurs viennois ont toujours été préoccupés par l'aspect reconnu, expressif, artistiquement ordonné de la musique. La mise en œuvre de mécanismes abstraits, considérés comme remarquables en eux-mêmes (plus fréquent chez Berg que chez Webern), imprégnaient la musique soviétique prétalinienne, notamment celle de quelques « scriabinistes » : l'un d'eux, Joseph Schillinger, apporta ces conceptions aux Etats-Unis en 1928 (il travaillait alors avec

Theremin à des expériences musicales électro-acoustiques diverses). Ives, Cowell, Varèse et Crawford aux Etats-Unis avaient déjà témoigné de l'intérêt à de semblables systèmes de schématisation abstraite.

Cette tendance dans son ensemble présente des analogies évidentes avec la peinture contemporaine, avec une différence essentielle cependant. La peinture moderne fait appel à l'instinct du collectionneur, au contraire de la musique, puisque l'œuvre musicale ne peut être possédée ni physiquement ni d'ailleurs la plupart du temps intellectuellement, car elle ne peut être facilement mémorisée par le profane. Néanmoins, les musiciens eux-mêmes transmettent ces instincts, et beaucoup d'entre eux ont fait de leurs œuvres des collections prodigieuses de sons et de trouvailles musicales, s'en délectant un peu à la manière d'avisés collectionneurs de timbres arrangeant les pages de leurs albums.

Comme dans les autres arts, beaucoup d'œuvres musicales se donnent comme l'un de leurs objectifs la critique soit d'autres œuvres, soit du monde musical traditionnel. Par exemple, quel plus ironique (encore que souvent involontaire) à l'égard de la soif de « premières auditions » des impresarios de concerts, que ces œuvres aléatoires dont chaque exécution est une « première » puisqu'elles ne sont jamais jouées de la même manière? Et quelle économie de travail pour le compositeur!

Fort différente de ces courants-là est la tendance, dans la musique récente, vers une plus forte organisation interne, inspirée peut-être d'œuvres littéraires comme celles de Joyce, Proust, Butor, Robbe-Grillet et Burroughs. De tels écrivains ont incité les musiciens à découvrir des voies nouvelles et plus vigoureuses pour aborder la perception, l'identification, la compréhension, l'expérience et la mémoire. Certains aspects seulement du système dodécaphonique et d'autres systèmes y ont contribué — ceux notamment qui ont trait au développement des micro-structures musicales et à leur mise en relations nouvelles et plus parlantes, dans le but d'atteindre à une grande variété de pensée musicale et de processus expressifs. Mais l'apport de ces

systèmes demeure essentiellement inutile : en développant le dodécaphonisme, les Viennois faisaient un pas en arrière par rapport à leurs œuvres « atomiques » antérieures qui sont beaucoup plus riches de pensée, tandis que les routines mécaniques et arbitraires de la musique serielle, comme les opérations de la musique aléatoire, son anti-thèse, sont en fait conservatrices, et souvent trop simplistes quant à la pensée et à l'expression musicales. Ce sont celles-ci qui, pour nous, restent les plus importantes.

YANNIS XENAKIS

La voie de la recherche et de la question

(*Formalisation et axiomatisation de la musique*)

L'AME EST un dieu déchu. Seule l'ek-stasis (sortie de Soi) peut révéler sa nature vraie. Il faut échapper à la Route de la Naissance (réincarnations) par des purifications (katharmoi) et des sacremens (orgia), instruments de l'ekstasis. Les katharmoi se font par la musique et la médecine.

Le démon de la Recherche des Ioniens conduisit Pythagore aux lois des cordes vibrantes et, partant, à la Philosophie des Nombres. Ainsi sortit-il du Soi orphique.

Les choses sont des nombres, toutes les choses sont dotées de nombres, les choses sont à la manière des nombres !

Le démon conduisit Parménide aux découvertes du principe du tiers exclu et de la tautologie logiques, instruments coupants de la Recherche. Il arrêta le Temps en dévoilant l'Etant. La Recherche, la Question, furent nommées (dizesis).

Ainsi fut fixé le champ mental pythagogo-

I. Perhaps the oddest thing about modern science is its return to Pythagoreanism, BERTRAND RUSSELL, "The Nation," 27-3-1923.
« Dieu a créé les nombres naturels, tout le reste est création de l'homme », LÉOPOLD KRONECKER (1823-1891).

parménien. Issu des Religions il leur survécut en dépit d'elles (y compris du Christianisme) et est le seul qui donna effectivement à l'Homme la maîtrise de Soi et de la Nature, partout sur le Globe. Il a dominé la pensée musicale à travers Platon, Aristoxène, Boëce, Huchald, Rameau, etc.

Ne sont pas géniaux quelques-uns. Le Don est universel, de nature. Il nous fait plonger dans la participation et créer. Le pouvoir créateur nous est donné à tous. A l'esclave, au fonctionnaire, au chercheur, à l'artiste. Créez nous déplace parfois vers l'accomplissement unique et privilégié, qui n'est pas un bien d'aristocrate, mais il est à tous.

La création musicale conduit à lui mieux que la science ou les arts. C'est pourquoi il faut qu'elle soit mise entre les mains de tous, dès l'enfance. Il faut donc pénétrer dans l'architecte de son noyau et officialiser son universalité à l'aide du champ mental susdit pour la transformer en outil de création, efficace en toutes mains.

Il est nécessaire de se considérer comme amusique et de laisser à l'entrée, ici, les charges émotionnelles et qualitatives que nous léguent les traditions musicales. Il ne faut considérer que les relations abstraites à l'intérieur d'un événement ou entre plusieurs événements sonores et les opérations logiques que l'on pourra leur infliger. A ce titre l'émission d'un événement sonore est une sorte d'énoncé, d'écriture, une sorte de symbole.

Il faut distinguer deux natures : en-temps et hors-temps. Ce qui se laisse penser sans changer par l'avant ou l'après est hors-temps. Les modes traditionnels sont partiellement hors-temps, les relations ou les opérations logiques infligées à des classes de sons, d'intervalle, de caractères... sont aussi hors-temps. Dès que le discours contient l'avant ou l'après on est en-temps. L'ordre sériel est en-temps, une mélodie traditionnelle aussi. Toute musique, dans sa nature hors-temps, peut être livrée instantanément, plaquée. Sa nature en-temps est la relation de sa nature hors-temps avec le temps. En tant que réalité sonore il n'y a pas de musique hors-temps pure; il existe de la musique en-temps pure, c'est le rythme à l'état pur.

I.

LA RECHERCHE dans la nature hors-temps de la musique conduit aux architectures logiques et au calcul, à la Musique Symbolique. La formalisation et l'axiomatisation sont des lignes de force à suivre.

Exemple fondamental : le XVII^e siècle voit la consécration de la gamme chromatique tempérée. Il est hors de mon propos d'en faire l'historique, mais cette création a une portée beaucoup plus grande qu'on ne le pense en général et je m'efforcerai de le montrer.

Elle correspond en musique à l'invention des nombres naturels des mathématiques et c'est elle qui permet la généralisation et l'abstraction les plus fécondes. Sans être conscient de sa valeur théorique universelle, J.-S. Bach avec son « Clavecin bien tempéré » montre déjà la neutralité de cette gamme puisqu'elle servait de support aux modulations des constructions tonales et polyphoniques.

Mais ce n'est que deux siècles plus tard, par un cheminement dévié, que la musique dans l'ensemble et dans sa chair rompt définitivement avec les fonctions tonales. Elle se trouve alors devant le vide de la neutralité de la gamme chromatique tempérée et, en la personne de A. Schönberg par exemple, elle recule et se replie sur des positions plus archaïques. Elle ne prend pas encore une conscience épistémologique de la structure d'ordre total que cette gamme privilégiée renferme. Aujourd'hui on peut affirmer qu'avec les vingt-cinq siècles d'évolution musicale, on aboutit à une formulation universelle en ce qui concerne la perception des hauteurs qui est la suivante :

*L'ensemble des intervalles mélodiques est minù d'une structure de groupe avec comme loi de composition l'addition. (Cf. Musiques formelles, ch. V.)*².

Cette structure est indépendante, bien sûr, de l'unité intervallique qui peut être un demi-ton (douzième racine de 2), le comma (81/80), ou tout autre intervalle unitaire. Elle est universelle car la structure d'ordre total est

2. Cf. *Musiques formelles*, mon livre, chez Richard-Masse, 7, place Saint-Sulpice, Paris-6^e.

valide dans les musiques traditionnelles du Japon, des Indes, d'Afrique, etc. Or, cette structure n'est pas spécifique aux hauteurs mais également aux durées, aux intensités, aux densités et à d'autres caractères des sons ou de la musique comme par exemple le degré d'ordre ou de désordre. Ce qui donc est intéressant, c'est la profonde identité de structure de nombreux caractères du son.

Nous pouvons maintenant, pour renforcer cette constatation historico-expérimentale, essayer abstrairement et à titre d'exemple de donner deux axiomatiques de la gamme chromatique tempérée prise au sens large de sa structure.

Elles sont inspirées de l'axiomatique des nombres de Peano :

Termes premiers : l'origine, une note, le successeur de ; cinq propositions premières : 1) l'origine est une note; 2) le successeur d'une note est une note; 3) plusieurs notes quelconques ne peuvent avoir le même successeur; 4) l'origine n'est le successeur d'aucune note; 5) si une propriété appartient à l'origine et si, lorsqu'elle appartient à une note quelconque, elle appartient aussi à son successeur, alors elle appartient à toutes les notes (principe d'induction).

Voici la seconde définition axiomatique :

Termes premiers : *O* arrêt-originé, *n* un arrêt, *n'* l'arrêt issu du déplacement élémentaire de *n*, *D* l'ensemble des valeurs de la caractéristique sonore envisagée (hauteur, densité, intensité, durée, vitesse, ordre...). Les valeurs seront identifiées aux arrêts des déplacements. Propositions premières (axiomes) : 1) l'arrêt *O* est élément de *D*; 2) si l'arrêt *n* est élément de *D* alors le nouvel arrêt *n'* est élément de *D*; 3) si les arrêts *n* et *m* sont des éléments de *D*, alors les nouveaux arrêts *n'* et *m'* seront identiques si et seulement si les arrêts *n* et *m* sont identiques; 4) si l'arrêt *n* est élément de *D*, il sera différent de l'arrêt originé *O*; 5) si les éléments appartenant à *D* ont une propriété spéciale *P* telle que l'arrêt *O* l'aît aussi, et si, pour tout élément *n* de *D* ayant cette propriété, l'élément *n'* l'a aussi, les éléments de *D* ont tous la propriété *P*.

Cette seconde définition conduit à une Théorie des Cribles qui à l'aide des congruen-

LA MUSIQUE SÉRIELLE

ces modulo *s* construit des structures particulières telles que la gamme majeure, mineure, etc. Un crible *r_s* est défini par l'ensemble des *x* tels qu'ils soient congrus à *r* modulo *s* (*r* et *s* étant des entiers naturels donnés). On peut écrire $\{x\} = \text{crible } r_s = r_s$ et la gamme majeure par exemple s'écrit :

$$\overline{2}_3 \cdot 0_4 + \overline{7}_3 \cdot 1_4 + 2_3 \cdot 2_4 + \overline{\bar{0}}_3 \cdot 3_4;$$

la gamme par tons, *O*; le quatrième mode à transpositions limitées d'Olivier Messiaen,

$$\overline{\bar{0}}_3 \cdot (I_4 + 3_4) + \overline{I_3} \cdot (I_4 + \bar{3}_4);$$

etc, les signes $,$, $+$, $-$, \cdot , $/$, représentant les opérations logiques de la conjonction (intersection), de la disjonction (réunion) et de la négation (complémentarité) respectivement. Nous arrêtons ici le développement². Dans ces directions, le musicien devra se faire aider par les ordinateurs et les machines à servocommandes. Je pense qu'ayant montré la structure de groupe de la gamme chromatique tempérée au sens large, l'emploi de machines digitales n'a plus besoin d'être légitimé. Il ne constitue donc pas un mystère. Le mystère, s'il y en a un, réside en fait dans les structures mentales de la musique et non pas dans les ordinateurs qui ne sont que des outils, des prolongements de la main et de la règle à calcul.

II.

LA RECHERCHE de l'en-temps conduit aux architectures logiques et au calcul, mais aussi à la causalité, c'est-à-dire au déterminisme et à l'indéterminisme. La Recherche a fourché tôt, au V^e siècle avant notre ère, en suivant presque exclusivement le déterminisme, conséquence de la logistique. L'interdépendance cosmique est pourtant plus complexe. Epicure fut le premier, dans sa lutte pour la liberté, contre toutes les écoles réunies, à circonvenir le non-déterminisme par l'ekklisis (clinamen). Pascal, Fermat, Bernoulli et leurs successeurs lui donneront un statut logistique (déterministe), mais la dent du hasard n'a pas été complètement dégagée. Que serait l'humanité si la Recherche avait d'abord fourché sur le hasard?

La pensée musicale fut et est très en retard

3. Ibid.

sur les pensées physiques et mathématiques, avant gardes coupées de la philosophie ainsi châtrée. Il est nécessaire qu'elle rattrape ce retard pour les guider à nouveau, comme au temps de sa naissance pythagorienne, avions-nous décidé. Par conséquent les formes dites « mobiles, ouvertes, aléatoires, graphiques, etc. », étiquettes parfois vantageuses mais abusives, sont à négliger. Elles expriment le désarroi devant ce retard. Il a été seulement senti par les plus inquiets des compositeurs. Ces formes sont des mouvements tourbillonnaires dans les marges de notre champ mental pythagoro-parménien. Parfois des survivances de magie.

La dent du hasard (indéterminisme) en musique conduit à la Théorie des Probabilités, à la Musique Stochastique. La Stochastique absorbe (cas particulier) le déterminisme. La pensée serielle, dans sa nature en-temps, serait donc un cas particulier de la pensée stochastique. La pensée stochastique est un outil puissant car elle gouverne l'asymétrie, la symétrie, l'individu, la masse, comme nulle autre méthode.

Exemple : les musiciens auraient pu pour le compte de la Physique du xix^e siècle créer la structure abstraite de la Théorie Cinétique des Gaz, uniquement pour les besoins de et par la musique; hypothèses d'homogénéité : 1) la densité des sons animés de vitesse est constante, c'est-à-dire que deux régions d'égale étendue du spectre des fréquences contiennent le même nombre de sons mobiles (glissandi); 2) la valeur absolue des vitesses (glissandi ascendantes ou descendantes) est répartie uniformément, c'est-à-dire que la vitesse quadratique moyenne des sons mobiles est la même dans les différents registres; 3) il y a isotropie, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune direction privilégiée des mouvements des sons mobiles dans quelque registre que ce soit. Les ascendantes et descendantes sont en nombre égaux en moyenne. A partir de ces trois hypothèses de symétrie, nous pouvons définir la fonction $f(v)$ de la probabilité de la vitesse absolue v , $f(v) = (2/(a\sqrt{\pi})) \exp(-v^2/a^2)$, qui est une distribution gaussienne. Nous arrêtons ici cet exemple⁴.

A. Ibid.

Divers

ON PEUT DIVISER la musicologie en : a) Musicologie transversale, celle qui étudie le passé d'une culture musicale; b) Musicologie comparée, celle qui compare les cultures musicales. En raison de l'universalité de la structure de groupe des caractères des sons, les deux branches de la musicologie devront tôt ou tard adopter des méthodes modernes d'investigation telles que la statistique ou les processus en chaîne, des méthodes de logique symbolique, etc. Déjà certains chercheurs se sont orientés vers des processus stochastiques. Cela signifie que les thèses soutenues ci-devant doivent nécessairement jeter le pont royal entre le passé et le présent, le lointain et le proche et unifier en une pensée de la plus vitale fécondité universelle les expressions musicales de tous les temps et de tous les pays.

Il faut proposer en architecture un nouveau réceptacle pour toucher à volonté le son. Une architecture gauche, labyrinthienne, permutable et dans l'espace, pour le libre mouvement et le conditionnement spatial du son et du psychisme (comme il m'a été donné de le tenir sur le toit de l'Unité Le Corbusier de Marseille en 1953 et au Pavillon Philips de Bruxelles en 1958). Opposée radicalement à toute solution classique de caisse à savon ou symétrique.

La tâche des générations immédiates est de poursuivre l'intégration de la musique à ce champ à peine entamé, par la formalisation et l'axiomatisation. D'autres branches de la pensée, la logique combinatoire, les topologies, les géométries doivent y être inscrites.

Grâce à l'axiomatique précédente et aux conséquences qui en découlent, la musique est en pensée unifiée aux sciences. Ainsi, pas de rupture entre elles et les arts. Car les arts de la vision pourraient aussi se formaliser à nouveau et conquérir de nouveaux domaines parallèles à ceux de leur fille aînée la géométrie. L'ère des Arts Scientifiques et Philosophiques est commencée. Désormais, le musicien devra être un fabricant de thèses philosophiques et d'architectures globales, de combinaisons de structures (formes) et de matière sonore.

JOSE VICENTE ASUAR

«... Vers des états d'introversion »

JE CONSIDÈRE que la musique, comme bien d'autres aspects de la pensée et de la société humaines, est un processus dynamique et irréversible. Selon ce processus, la musique contemporaine ne peut être considérée comme la rupture d'une continuité, mais comme le résultat de la renonciation aux fondements structurels d'un système musical qui n'exprime plus la pensée de notre époque. Cette renonciation est générale, mais les conquêtes sont parfois différentes dans leur essence; lorsqu'elles seront filtrées et cimentées, on pourra avoir une perspective reliant notre époque d'une façon continue et organique à la tradition musicale de l'Occident.

Le sérialisme est une technique, un jeu tactique, un moyen, en somme, d'atteindre une fin. On pourrait l'associer à ce que le contre-point signifie dans la pensée polyphonique — ou bien à ce que le système tonal signifie dans la pensée harmonique. Nous ne pouvons, pour autant, considérer le sérialisme en soi comme l'expression stylistique d'une époque, car d'autres facteurs, parfois bien plus décisifs, peuvent contribuer à la définir. Un exemple : les techniques « sérielles » qui existent dans la polyphonie des XIV^e et XV^e siècles ne correspondent évidemment pas à notre époque; d'autre part, une œuvre non causale — non serielle — telle qu'une œuvre probabiliste est, sans aucun doute, une expression stylistique de notre époque dans la mesure où une nouvelle problématique du temps et de la matière-espace sonore, caractéristique de la pensée moderne, se projette en elle.

Ni l'amateur qui suit avec intérêt et fidélité la trajectoire de la musique d'avant-garde, ni le récalcitrant qui s'oppose à toute évolution de ce qu'il considère comme la vérité absolue, ni le snob qui exige des extravagances à tout prix ne peuvent coïncider avec le développement musical actuel. La musique d'aujourd'hui

est en train de former l'exécutant, le critique, le public de demain, et le véritable créateur composera pour eux sans s'occuper de l'acceptation ou du refus de son œuvre. N'oublions pas que la fascination exercée sur nous par la musique est très relative. Elle peut vite se changer en dégoût si l'œuvre musicale tombe dans les griffes de la vulgarisation ou s'abaisse jusqu'à n'être plus qu'une mode. Tout ce qui survivra à ces dangers sera probablement le meilleur legs de notre époque.

Bien que je ne dispose pas d'antécédents me permettant de citer des chiffres, je me risque à dire qu'aujourd'hui 90 % de la musique est écoute hors de la présence de l'exécutant. La communication musicale actuelle a supprimé les barrières de l'espace et du temps entre le lieu et le moment de l'exécution, d'une part, et le lieu et le moment de sa réception d'autre part. J'estime, par conséquent, superflu de demander si la présence de l'interprète est une exigence inéchable de la communication musicale. De plus, la forme et la pratique des concerts telles qu'elles sont aujourd'hui ne seront pas éternelles. Je n'ai pas le don de prophétie, mais il me semble que la tendance de la musique cultivée s'oriente vers des états d'introversion dans la communication musicale — vers une communication au niveau psychique plutôt qu'au niveau sensoriel et épidermique — quelque chose comme une musique confidentielle rendue accessible aux grandes masses par le programme ou le spectacle standard. Si l'en est ainsi, l'architecture de l'enceinte où se déroule la liturgie musicale sera plus décisive que la présence de l'interprète. De même que la musique qui nous vient du cœur d'une église n'a besoin d'être ni vue ni « sentie » à travers la présence d'un interprète, la salle d'audition, son éclairage, sa sécheresse ou son humidité acoustique pourront, autant et plus que l'interprète, influer sur la communication entre le créateur et l'auditeur. Je désire ajouter que j'ai exclusivement abordé ici le domaine de la musique pure. Dans quelle mesure la communication musicale sera-t-elle modifiée par le spectacle audio-visuel et les supports extra-musicaux? Voilà une question que j'aimerais poser à mon tour.