

Les crises du modernisme dans l'histoire musicale Modernist crises throughout musical history

Dujka Smoje

Volume 7, Number 1, 1996

Ruptures?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902165ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902165ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Smoje, D. (1996). Les crises du modernisme dans l'histoire musicale. *Circuit*, 7(1), 83–92. <https://doi.org/10.7202/902165ar>

Article abstract

Starting with Plato and Thucydides, the author points out to the dialectic in the history of music that confronts simultaneously the resistance on the part of traditionalists with the moving forward of modernists. She cites ancient texts about Bach, Beethoven, Chopin, Berlioz, and Stravinsky where an analogy with today's criticisms about modern music is evident. Throughout the ages, she observes, this never-ending scenario always focuses upon chromaticism, broken rhythms, sonic materia and new forms, the complexity of compositions, the inaudible, virtuosity, technique and hermeticism. She insists that what really is at issue is the difference between good and bad music.

Les crises du modernisme dans l'histoire musicale⁽¹⁾

Dujka Smoje

C'est toujours la dernière qui apparaît la plus virulente, semblable à nulle autre auparavant. La plus longue aussi. Cependant, en remontant le temps, on s'aperçoit que les cycles de l'histoire musicale ont été rythmés par des crises opposant « anciens » et « modernes », annonçant les transformations de style, critiquant ou défendant la nécessité du changement. Aujourd'hui, au carrefour du postmodernisme, où en sommes-nous ? Au terme du présent dossier, comment départager les convictions, évaluer le poids des arguments, leur pertinence ? D'abord, si on essayait de comprendre ? Du point de vue d'une étoile, quelle serait la vision englobante des crises semblables qui ont jalonné le passé, portant plus ou moins explicitement le nom et les symptômes de crise du modernisme ?

Pour les détecter, les indices ne manquent pas, le premier étant la conscience aiguë des contemporains du temps de mutation dont ils sont les témoins ou les participants. Il est fascinant de confronter les textes ; de Platon au présent numéro de *Circuit*, peu importe la distance chronologique qui les sépare, arguments, vocabulaire, autant que l'esprit leur sont communs, révélant les circonstances et les causes semblables, expliquant la ressemblance des signes et la périodicité des crises. Imaginons un instant le jeu d'échanges entre les textes cités en annexe, remplaçant juste les dates et les noms : Artusi discutant *Le Sacre du printemps* ; les critiques de Varèse concernant *Arcana* comparées à celles de Chopin (*Sonate*, op. 35) par Schumann ; les reproches de Jean XXII à l'endroit de *l'Ars nova* appliqués à Schönberg ; les critiques de Beethoven (*Quatuor*, op. 130) ou de Berlioz (*Symphonie fantastique*) transposées à Boulez ou l'inverse ; Platon (*Lois, République*) prêtant sa plume aux oukases du réalisme socialiste (Zdanov, 1950), tous deux démolissant les « modernes » de la musique de leur temps... Jeu révélateur des « fauteurs de trouble » communs, des éléments destructeurs de stabilité, puis les questions qu'il suscite : qu'est-ce qui provoque les crises du modernisme dans l'histoire musicale ? Quels en sont les signes évidents ? Est-il possible d'établir une typologie de ces crises en musique ?

(1) Définition des mots clés :

CRISE : moment décisif, instant de changement soudain (du grec *crisis* : choix, décision) ; **MODERNE** : opposé au passé ; appartient au temps présent ; **MODERNISME** : négation de la tradition, implique un sens subversif, valorisation de tout ce qui est nouveau qu'on cherche à imposer ; **MODERNITÉ** : se rapporte à l'actualité au sens chronologique du terme, chaque période de l'histoire contient sa propre modernité.

À travers l'histoire de la musique, les crises du modernisme se manifestent au moment de la baisse de tonus général d'une culture, rendant évident l'épuisement de la tradition. En même temps se produit une prise de conscience de cet épuisement, suscitant un courant qui aspire au changement et éveille en même temps la crainte de tout ce qui pourrait modifier le *statu quo*. Ainsi se crée la tension dont l'intensité croissante atteint le seuil de l'affrontement et provoque la crise.

La résistance des traditionalistes et la poussée des modernistes constitue le fondement même du devenir de la musique : l'Ancien et le Nouveau ont besoin l'un de l'autre pour exister et donner à la musique ce jeu de contradictions qui assure sa vitalité. Vu à distance, il s'agit bien d'un phénomène dialectique qui revient périodiquement avec une logique imperturbable. Il coïncide en général avec une remise en question de l'ordre établi à tous les niveaux, celui de la société, de ses valeurs. Temps de troubles, entraînant aussi une crise de la sensibilité collective, dans un état de haute entropie, indispensable pour sortir de l'inertie par le désordre, se délestant des vestiges du passé, avant de pouvoir partir sur de nouvelles pistes.

Correspondant à ce schéma, quelques cas « classiques » des crises dans le passé musical : Athènes au temps de Platon (427-347), *Ars nova* (Moyen-Âge, début xiv^e siècle), le seuil de l'époque baroque (autour de 1600), Beethoven (début xix^e siècle), Wagner (milieu du xix^e siècle), les années autour de 1910, les années 1950-1970, et aujourd'hui⁽²⁾ ?

Il serait passionnant d'élaborer une étude systématique des sources, confrontant les chroniques des événements avec la musique et les documents écrits de chacune de ces étapes, observées sous l'angle de la crise du modernisme. Pour le moment, contentons-nous de mettre en relief quelques évidences premières, afin d'offrir un cadre pour comprendre l'enjeu de la dernière crise et ses conséquences actuelles.

Si l'on interroge les témoins, chaque fois ils brosent en toile de fond le portrait d'une société chancelante, de l'instabilité politique, d'une sensibilité exacerbée par les tensions et angoisses collectives ; une vague de fond vient balayer toutes les certitudes et les valeurs humanistes qui ont servi d'ancrage à l'équilibre, à la culture. Les fondements sapés, une civilisation a vécu.

Un exemple typique, loin de nous, et par le fait même permettant l'observation impartiale : Athènes au temps des guerres du Péloponnèse. Thucydide et Platon se complètent : le premier raconte la chronique de la Cité et l'histoire de la guerre civile; l'autre, philosophe lucide, lui aussi témoin de ces événements, codifie (*lois*, livres III et VII) la bonne et la mauvaise musique, en fonction des intérêts de la Cité. Thucydide, en rédigeant l'histoire de l'Athènes de son époque, dans le livre I de sa *Guerre du Péloponnèse* (cf. Papaioannou, 1990, pp. 277-309), non seulement relate les faits d'armes d'une guerre sans

(2) Pour les trois dernières, ne serait-ce qu'une seule et même crise devenue permanente ?

précédent, mais aussi l'explique par la politique impérialiste athénienne, préparée par la dégradation morale, l'écroulement des valeurs humanistes sur lesquelles étaient bâties la société athénienne et sa démocratie⁽³⁾.

Platon, en tant que critique musical avisé, oppose les anciens aux modernes pour des raisons d'ordre politique dans le sens originel de ce mot, celui de l'intérêt de la *polis* athénienne. La bonne ou la mauvaise musique sont définies par rapport à la tradition⁽⁴⁾. Toute innovation est potentiellement un danger, pour la musique et pour la société, et, par conséquent, doit être contrôlée par les magistrats de la Cité, afin que de nouveaux modèles ne viennent pas dégrader la tradition⁽⁵⁾.

Quels sont ces nouveaux modèles ? La liste est significative : mélange de genres, de formes, chromatisme, virtuosité, nouvelles techniques complexes, mélodies trop ornées et leur accompagnement trop chargé, rythme éclaté, plaisir de l'oreille, gratuit et ramollissant. Ce sont les indices d'une musique en déclin, une « déviation » de l'équilibre musical, par conséquent aussi du sens éthique de ceux qui l'écoutent. Ainsi, une nouvelle conception de la musique est en soi une trahison du Bien collectif. Associant la qualité de la musique à la stabilité de sa société et à la valeur morale de ses citoyens, on comprend que le critère politique de la musique éprouvée par la tradition demeure primordial.

« L'introduction d'un nouveau genre de musique est une chose dont il faut se garder : ce serait tout compromettre, s'il est vrai [...] qu'on ne peut changer les modes de la musique sans bouleverser les lois fondamentales de l'État. » (Platon, *République*, IV, 424c)

Selon la sagesse antique, qui avait inspiré Platon, et paraphrasant Lü Bu We dans « Printemps et automne », Hermann Hesse dira (*in Dürr*, 1957) que la musique bruyante, excitée, obsédée par des effets sonores nouveaux est celle d'un règne troublé, en danger. Lorsque la musique menace de se dégrader, c'est aussi la menace de la décomposition de sa société. On peut résumer : Si tu veux savoir quel ordre règne dans un État, écoute sa musique. Si tu veux préserver cet ordre, protège d'abord sa musique.

L'histoire a démontré le bien-fondé des inquiétudes de Platon ; la culture grecque, en étroite correspondance avec la décadence de sa civilisation, a vécu. La bonne musique aurait-elle pu prolonger sa vie ?

Le scénario semblable se répète à chaque étape, variations adaptées au temps et au lieu. Sans refaire l'histoire, relevons les constantes musicales évidentes, celles qui touchent la déconstruction du matériau sonore, puis celle des formes :

1. *Le chromatisme, premier signe de déstabilisation, annonçant les turbulences.* Altération des pivots sonores, il est le virus qui compromet la clarté du langage musical, brouille et décroïssonne l'espace sonore, les fonctions bien

(3) Correspondance dans un autre ordre d'idées : Thucydide, dans le récit des *Guerres du Péloponnèse*, présente une véritable « ontologie de la guerre absolue » ; ce texte (livres I et VII en particulier) traite des Balkans en guerre civile d'une autre région, d'une autre époque, mais d'une mentalité atrocement semblable à celle qui impose sa logique au conflit balkanique actuel. J'y ai trouvé la clé pour comprendre la guerre civile en Bosnie.

(4) *Lois* III, 700 ; VII, 817 c-d ; voir aussi *République* III, IV.

(5) « Nous affirmons donc qu'il faut user de tous les moyens imaginables pour éviter soit que nos enfants désirent imiter de nouveaux modèles dans leurs danses ou leurs mélodies, soit qu'on ne les y induise en leur offrant des plaisirs de toutes sortes. » (*Lois*, Livre VII, 798 e, *in* Moutsopoulos, 1959, p. 308, note 4.)

établies de chaque note dans le système. Ainsi, le chromatisme introduit la perte du centre de gravité de tout système sonore et, avec lui, le sentiment d'incertitude. Sentiment particulièrement intense lorsqu'il est associé à la recherche d'expression extrême ou de construction sophistiquée. Conséquence audible : la mélodie éclate, dispersée, submergée dans le tissu musical. Cas classiques : *Ars nova*, Gesualdo, Frescobaldi, dernier Beethoven, *Tristan*, Hugo Wolf, Strauss de *Salomé* et *Elektra*, *Erwartung*, *Pierrot lunaire*, sérialisme jusqu'aux conséquences extrêmes de la série intégrale, Messiaen compris. Cependant, l'expression perd de son sens lorsqu'il n'y a plus aucune référence, même tacite, à la tonalité : il n'y a plus rien à altérer.

2. *Le rythme brisé*. Déconstruction du temps qui se manifeste par le passage de la fluidité ou régularité rythmique à des rythmes fragmentés. Complexité croissante, souvent conditionnée par l'intervention du texte, imposant soit l'emphase de la parole dramatique ou la parole transformée en matière sonore. Polyrythmie ou pointillisme. Signe d'un changement important du sens du temps, musical et réel. Cas classiques : le rythme haché du hoquet, de la *caccia*, du motet isorythmique au *xiv^e* siècle ; au seuil du baroque, le récitatif de la Camerata florentine et ses dérivés, préludes non mesurés du répertoire français pour le clavecin (d'Anglebert, Louis Couperin) ; Beethoven des dernières sonates pour piano, prose musicale de Wagner, lieder de Hugo Wolf, *Sprechgesang*, traitement de la voix dans les œuvres de Boulez, Berio, Stockhausen, entre autres, *Le Marteau sans maître*, *Ommagio a Joyce* et *Chant des adolescents*.

3. *Recherche de la matière sonore nouvelle* ; élargissement du spectre des fréquences et des timbres ; pression pour traverser « le mur du son » et déplacer le seuil de l'inouï. Cela entraîne l'invention de nouveaux instruments et la transformation des anciens, ainsi que les associations nouvelles des instruments entre eux et avec la voix. La technologie sonore devient le champ d'exploration privilégié. Est-il nécessaire de citer des exemples ?

4. *Éclatement des formes* découlant de la pression du matériau sonore, qui ne s'adapte pas aux tiroirs anciens. Cela correspond au changement de la sensibilité par rapport au temps musical, et aussi à une nouvelle organisation de l'espace sonore, d'où une autre dynamique interne des formes. Brisure de l'équilibre, de la symétrie des structures précédentes ; répétition, variation, contrastes, comme facteurs d'unité, remis en question. Solution qui passe par les extrêmes : des formes amples, souvent démesurées, passage aux miniatures ; des œuvres fixes, ouverture à l'improvisation, au hasard, à l'indétermination, en attendant la cristallisation des nouvelles techniques de construction. Quelques exemples : toutes les formes profanes de l'*Ars nova*, au seuil du baroque : madrigal et *dramma per musica*, sonate, symphonie, dont les noms traversent les siècles et les styles, changeant de sens et de contenu, sans modifier d'étiquette qui sert d'unique réminiscence de la tradition, comme la *Sinfonia* de Berio et tous les avatars de la musique aléatoire.

5. *Complexité des compositions*, aussi bien dans la conception que dans la structure et dans l'écriture musicale. Associé aux jeux de *com-position*, dans le sens premier du mot : mettre ensemble ; devient la construction d'un jeu de sons comme défi à l'imagination et à l'intelligence. Les nombres proposent les règles du jeu, intervenant dans les rapports mathématiques et de leurs symboles, sans tenir compte du seuil de perception. Des exemples : la polyphonie sophistiquée de l'*Ars nova, ars subtilior*, française et encore plus italienne, *ricercare* pour orgue de Frescobaldi, fugues de Buxtehude annonçant celles de Bach ; série et série intégrale, musique depuis 1950 à 1970, exploitant les ressources technologiques de pointe, aussi bien stochastiques, électroacoustiques que celle assistées par l'ordinateur.

6. *Inaudible construction sonore*. Le mur du son franchi à l'inverse ; ces jeux ne s'entendent pas. Ils sont avant tout éléments d'une architecture musicale, un édifice de l'esprit. Sans partition, leur cohérence est globale ou bien se perd dans la grisaille indifférenciée d'un tissu trop complexe. Juste quelques exemples : Guillaume de Machaut, l'énigmatique rondeau *Ma fin est mon commencement* (milieu du XIV^e siècle) ; Webern, *Variations pour orchestre*, op. 30 (1940) ; Messiaen, *Modes de valeur et d'intensité* (1949) ; Boulez, *Structures pour deux pianos* (1952).

7. *La virtuosité et la technique, devenant un but en soi*.

8. *L'hermétisme*, découlant de tout ce qui précède. La musique n'est accessible qu'aux seuls professionnels de haut calibre, tenant à distance, excluant même les profanes, les amateurs, les interprètes comme auditeurs.

D'où un élitisme qui entraîne la rupture. Et comme basse obstinée, toujours la question : est-ce encore de la musique ?

Au terme de ce rapide tour d'horizon tentant de mettre en relief les points communs des crises dans l'histoire musicale pour éclairer le débat auquel ce numéro est consacré, quelle est la pierre d'achoppement du dialogue entre les « anciens » et les « modernes » d'aujourd'hui ?

D'abord, la polémique est celle de l'exclusion : « ...ou bien...ou bien... ». Comme si donner raison à un camp signifiait donner tout à l'autre. Les deux positions expriment des besoins différents, partent de conceptions opposées de la musique. Le grand public a décroché, prenant parti clairement pour la tradition, rendant ainsi évident le constat de rupture. Rien de nouveau, sauf qu'on a oublié à quel point les ruptures semblables étaient le lot des innovateurs⁽⁶⁾. Comment ont-ils traversé le fossé ?

Le temps a travaillé en leur faveur, répondant chaque fois à la question : est-ce encore de la musique ? Le temps, en sélectionnant les authentiques créateurs parmi les explorateurs, a imposé son verdict au public ; celui-ci a suivi,

| (6) Voir les textes en annexe.

même si c'était à distance. Dans un autre ordre d'idées, un paradoxe sous forme d'interrogation dont la réponse pourrait contenir la clé de l'impasse : et si la musique ne cherchait pas à communiquer ? Si, malgré l'opinion générale, malgré les apparences et malgré le culte de la communication, sa mission était ailleurs⁽⁷⁾ ?

Cependant, revenons à l'histoire ; le passé témoigne de la cohabitation, non seulement possible, mais fertile, des tendances antagonistes. La leçon dit qu'il n'y a pas une vérité, mais de multiples facettes de la vérité esthétique. Le seul critère de sélection, commun aux deux bords : la valeur pure des œuvres musicales, détachée de toutes les contingences expérimentales, fonctionnelles, sociales, utilitaires. Autrement dit, la « bonne » musique⁽⁸⁾. *Pierrot lunaire* et *Pelléas* ; Machaut et Dunstable ; Gesualdo et Palestrina ; Wagner et Verdi ; Varèse et R. Strauss ; Cage et Messiaen ; Boulez et Ligeti ; Stockhausen et Pärt.

L'*Ars nova* a forgé les outils de Guillaume de Machaut, et sa musique, âpre, complexe, subtile, a préparé en même temps la « contenance angloise » et celle de l'École bourguignonne du xv^e siècle, ces postmodernes de l'*Ars nova*. Le Beethoven de ses derniers quatuors est au-delà de ce que l'ouïe des contemporains pouvait entendre. Même la nôtre... Le Stravinski du *Sacre* était « barbarescent » pour les critiques. Aujourd'hui, la lignée de Boulez coexiste avec Ligeti, avec les minimalistes et les autres postmodernes...

Lorsque l'antagonisme tradition-innovation devient exacerbé et, de plus, coïncide avec un climat culturel et économique tendu, il provoque périodiquement des crises du modernisme pour sortir de l'impasse. Hors du contexte de crise, les tendances ne s'excluent pas. Même si les deux pôles se repoussent, par ce jeu dialectique, ils sont à l'origine du courant qui alimente leurs aspirations et leur permet de sortir du vase clos. Ainsi, les avant-gardistes d'hier deviennent des classiques d'aujourd'hui ; les modernes du présent seront la tradition de demain. C'est pourquoi le débat entre les anciens et les modernes, entre la tradition et l'innovation, ne sera jamais clos et reviendra encore nourrir les discussions enflammées, insuffler de l'énergie aux uns et aux autres.

L'esprit créateur ne cessera pas d'explorer l'inconnu. Créer signifie dire NON à ce qui est, pour inventer ce qui n'existe pas encore : un monde imaginaire, un rêve, un projet « autre », même s'il est une utopie. Dire non, provoquer des ruptures, c'est faire jaillir l'énergie qui autrement resterait bloquée, contre les lois de la nature. Voilà pourquoi toutes les crises du modernisme sont d'indispensables crises de la créativité.

Étonnement. Défi et risque pour y arriver. C'est sans doute le *leitmotiv* constant auquel répondent les artistes lorsqu'ils suivent l'appel de l'inconnu. S'il n'y avait pas de tradition, havre de nostalgie ou de sérénité, contre quoi pourraient-ils se rebeller ? Au nom d'un projet autre, à qui, à quoi dire NON ? Le

(7) Ce serait le sujet d'un autre débat qui s'appuierait sur Adorno et Gould. Selon Gould, la musique, pour l'auditeur comme pour l'interprète, doit mener à la contemplation. Et pour Adorno : « [La musique] ne devrait-elle pas être accomplie en elle-même, plutôt qu'accommodante dans son commerce avec les hommes ? » (1982, p. 285.). Cf. aussi Nattiez (1993), ch. vii.

(8) Ce point mériterait d'être traité dans un autre numéro spécial de *Circuit*.

temps ratifie les explorations réussies, oublie les autres et préserve la jeunesse des grandes œuvres. Pour cela, nul besoin de discuter ; la valeur authentique impose son évidence d'elle-même. Ainsi le cycle continue. Sans le jour, la nuit n'existerait pas, sans le silence, pas de musique, et sans les anciens, pas de modernes...

Quelques extraits de textes du passé

À propos de Monteverdi, Artusi écrit en 1600 au sujet de madrigaux nouveaux (Monteverdi n'est pas mentionné explicitement) dans *Delle imperfezioni della moderna musica* : « [...] pièces rudes à l'oreille qu'elles offensaient [...], la confusion [...], l'imperfection violente les bonnes règles fondées sur l'expérience, [...] le style pur s'est transformé en style barbare ». (Strunk, 1950, p. 394, traduction D. Smoje)

Adolphe Bochot (in *L'Écho de Paris*, 30 mai 1913) à propos du *Sacre du printemps* de Stravinski : « La musique de M. Stravinsky est déconcertante et désagréable. Sans doute s'est-elle proposé de ressembler à la chorégraphie barbarescente. On peut regretter que le compositeur de l'Oiseau de Feu se soit laissé aller à de telles erreurs.[...] Dans le désir de faire primitif, préhistorique, il a travaillé à rapprocher la musique du bruit. Pour cela, il s'est appliqué à détruire toute impression de tonalité. [...] Travail éminemment amusical [...] Et cette musique sauvage, durant une demi-heure, accompagne les danses des Caraïbes. Le public, qui est le juge suprême, s'en serait-il aperçu ? Aura-t-il compris qu'il avait le droit de rire ? Se sera-t-il fâché ?... Ou aura-t-il trouvé cela prodigieusement admirable ? » (Lesure, éd., 1982, p. 16)

Schumann au sujet du dernier mouvement de la *Sonate*, op. 35 de Chopin (1841) : « [...] ce qu'on nous donne sous le titre de « finale » ressemble plutôt à une raillerie qu'à une musique quelconque. Et pourtant [...] dans cette partie aussi, sans mélodie, sans joie, un certain génie impitoyable nous souffle au visage [...] et fait que nous écoutons jusqu'au bout... [mais] ce n'est pas de la musique. » (Schumann, 1979, p. 228)

À propos de Berlioz et de sa *Symphonie fantastique*, Schumann mentionne : « quelqu'un qui a même laissé échapper [...] cette parole remarquable : "Que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique" » (Schumann, 1979, p. 123)

Pitts Sanborn critique dans le *New York Telegram* la première de *Arcana* de Varèse à New York en avril 1927 : « Sa composition *Arcana* a mieux atteint ce degré d'atrocité sonore [...] Cette musique possède quelque force ; elle est tumultueuse et horrible. M. Varèse l'appelle de la musique absolue. Nous la qualifierions [...] de dramatique, si elle possédait vraiment quelque qualité, ce dont nous doutons. » (in Ouellette, 1966, p. 103)

Les propos des contemporains de Bach étonnent également. Ainsi, on retrouve dans les textes tirés de *Bach en son temps*, sous la plume de Reichardt (Berlin, octobre 1782) : « Si Bach avait eu le profond sens de la vérité et le sentiment expressif qui animaient

Haendel, il eût été beaucoup plus grand que Haendel ; tel qu'il est il n'est qu'un grand savant, un grand travailleur. » (Cantagrel, 1982, pp. 285-286)

Scheibe (*Der Kritische Musicus*, 14 mai 1737) écrira : « *Ce grand homme serait l'admiration de nations entières s'il avait plus d'agrément, s'il ne retirait pas à ses œuvres le naturel par leur emphase et leur confusion, s'il n'assombrissait pas leur beauté par un art trop grand. [...] Toutes les voix doivent chanter les unes avec les autres et avec la même difficulté, et l'on n'y reconnaît plus la voix principale. [...] [cela] rend le chant parfaitement inaudible.* » (Cantagrel, 1982, p. 165)

À propos de la *Deuxième Symphonie* de Beethoven, on peut lire dans le *Zeitung für die elegante Welt* (Leipzig, 1828) : « [...] *une monstruosité, un dragon agonisant, se tordant interminablement, n'en finissant pas de mourir et même, perdant son sang (Finale) donne encore de furieux coups de queue autour de lui.* » (In Schmidt-Görg, et Schmidt, éd., 1969, p. 36) Fétis écrira, à propos de la *Neuvième*, en 1825 : « [...] *quelques éclairs d'un rare et beau talent [...]* ». (Op. cit., p. 47) Toujours sur la *Neuvième*, un critique anonyme de Francfort, dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung*, en 1825 : « *Il nous semble que [...] sa conception ne correspond pas au génie du grand maître et que cette œuvre, dans une aspiration purement formelle, s'égare hors du droit chemin.* » (Op. cit., p. 47) Un autre critique, resté anonyme, commente la *Grande Fugue* de l'op. 130 dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n° 182 : « *Aussi incompréhensible que du chinois [...]* » puis plus loin : « *Lorsque les instruments doivent lutter dans les régions du pôle nord et du pôle sud contre les difficultés énormes [...] parmi une infinité de dissonances, lorsque les exécutants, se méfiant d'eux-mêmes, ne touchent pas toujours juste, c'est bien entendu le chaos babylonien [...] Peut-être un jour viendra où ce qui nous apparut confus et obscur au premier abord deviendra clair et prendra des formes agréables.* » (Op. cit. pp. 104-105) Et enfin, un de ses amis et élèves très proches, Ludwig Rellstab, écrira, au sujet du *Quatuor*, op. 127 : « *Comment lui faire comprendre ce que je pensais de l'œuvre ? Aujourd'hui encore j'hésite à m'avouer ma conviction que dans cette dernière œuvre énigmatique [...] il n'y a rien à découvrir si ce n'est les ruines de cette beauté juvénile, de cette grandeur virile de son génie, souvent profondément ensevelies sous un désordre de gravats [...] Aujourd'hui encore je doute de moi-même et je me demande si cette impression ne provient pas d'un manque de compréhension.* » (Op. cit., p. 105)

Et enfin, tout près de nous, Boulez dira : « *Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile. Car toute son œuvre se place en-deçà des nécessités de son époque. [...] L'idée fondamentale de mon projet était la suivante : éliminer de mon vocabulaire, absolument, toute trace d'héritage, que ce soit dans les figures, les phrases, les développements, la forme, reconquérir, peu à peu, élément par élément, les divers stades de l'écriture, de manière à en faire une synthèse nouvelle, qui ne soit pas viciée au départ par des corps allogènes, telle, en particulier, la réminiscence stylistique.* » (In Bosseur, 1986, p. 22)

En complément, quelques suggestions de lecture

Pour tous les clans dans ce débat, un livre lumineux qui, malgré ses trente ans passés, n'a pas pris une ride : ONIMUS, J. (1964), *Réflexions sur l'art actuel*, Paris, Desclée de Brouwer. Et les « classiques », soit ADORNO, Th. W. (1982), *Quasi una fantasia*, Paris, NRF/Gallimard (en particulier deux essais : « Musique et nouvelle musique » et « Vers une musique informelle ») ; BOSSEUR, D. et J.-Y. (1986), *Révolutions musicales. La Musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve ; ECO, U., 1965 : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil ; KOESTLER, A. (1965), *Le Cri d'Archimède*, Paris, Calmann-Lévy ; KUHN, Th. S. (1970), *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, et enfin « Musique et Modernité », *Les Cahiers du CIREM*, 1994, n^{os} 30-31, Publications de l'Université de Tours.

ADORNO, Th. (1982), *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard.

BOSSEUR, D. et J.-Y. (1986), *Révolutions musicales. La Musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve.

BOULEZ, P. (1995), *Points de repère. Imaginer*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

CANTAGREL, G. (1982), *Bach en son temps*, Paris, Hachette.

DÜRR, W. (1957), *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung*, Silberburg Stuttgart.

LESURE, F. (éd.), (1982), *Le Sacre du printemps. Dossier de Presse*, Genève, Minkoff.

MOUTSOPOULOS, N. (1959), *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, P.U.F.

NATTIEZ, J.-J. (1993), *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

OUELLETTE, F. (1966), *Edgard Varèse*, Paris, Seghers. Réédition, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989.

PAPAIOANNOU, K. (1990), *La Civilisation et l'art de la Grèce ancienne*, Athènes, Mazenod.

PLATON, (1950), *La République*, Paris, Gallimard.

SCHUMANN, R. (1979), *Sur les musiciens*, Paris, Stock.

STRUNK, I. (1950), *Source Readings in Music History*, Londres, Norton.

ZDANOV, A. (1950), *Essays on Philosophy, Literature and Music*, New York, International Publishing.

SCHMIDT-GÖRG, J. et SCHMIDT, H. (éd.) (1969), *L. Van Beethoven*, Hambourg, Archives Beethoven.

