

UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG

Lionel SCHUTZ

**Thèse pour le doctorat
de l'université Marc Bloch de Strasbourg**

Neue Musik :

Le concept de modernité en pays allemand après 1918

Sous la direction de Mme le Professeur Marielle POPIN

STRASBOURG, février 2007

UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG

Lionel SCHUTZ

**Thèse pour le doctorat
de l'université Marc Bloch de Strasbourg**

Neue Musik :

Le concept de modernité en pays allemand après 1918

Sous la direction de Mme le Professeur Marielle POPIN

Jury : M. le Professeur Christian BAECHLER

M. le Professeur Jean-Louis LELEU

M. le Professeur Nicolas MEEUS

Mme le Professeur Marielle POPIN

STRASBOURG, février 2007

Remerciements

J'aimerais remercier les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce travail et m'ont aidé au cours de mes recherches.

Je tiens tout particulièrement à exprimer ma gratitude à Madame le Professeur Marielle Popin pour ses conseils, son soutien et sa bienveillance.

À la mémoire d'Augustine

Introduction

Le renouvellement de la pensée et des modes d'expression dans le domaine des arts s'est manifesté à toute époque par un rejet de l'académisme et un changement radical avec le passé et la tradition. Le caractère inédit des formes artistiques les plus novatrices et le goût pour ce qui est inattendu, neuf et original, ont souvent été interprétés comme les signes d'une réaction contre la sclérose des catégories et des valeurs esthétiques dominantes du moment. Au cours de l'histoire, le renouveau musical s'est manifesté par des innovations dans le domaine des procédés d'écriture et des moyens d'expression. Au début du 20^e siècle, l'étrangeté du langage musical apparu en Allemagne et en Autriche dans un climat de pessimisme culturel, ainsi que le caractère irréversible de ses particularités stylistiques, ont impliqué une rupture avec un système théorique et le passage à l'exploration de nouvelles conceptions esthétiques.

Cette nouveauté, qui a entraîné une situation conflictuelle et déclenché un vaste débat esthétique et théorique, a donné matière aux spéculations les plus

désordonnées et les plus contradictoires ; comme propriété caractéristique d'une période, elle a recueilli une dimension historique déterminante. Elle a constitué l'enjeu d'un combat ouvert et âpre pour la défense et la conquête de valeurs novatrices et a contribué à établir la notion de modernité par l'impératif d'une attitude critique implacable vis à vis du passé. L'expression de « nouvelle musique » (*neue Musik*), qui s'est développée dans les pays de culture germanique après la Première Guerre mondiale, a été employée dans l'intention de distinguer une partie des compositions contemporaines du reste de la création musicale de l'époque et pour marquer le franchissement d'un point de non-retour.

Le nombre d'études de l'époque sur les particularités stylistiques, esthétiques et techniques du nouveau langage ainsi que la somme de recherches consacrées aux tendances et aux mouvements artistiques modernes ont été considérables. Pour cette raison, la période que recouvre notre champ d'investigation ne correspond qu'aux premières années de la République de Weimar. Avec l'apparition de la modernité dans le domaine artistique, cette période, qui peut être considérée comme l'une des plus riches de l'histoire culturelle de l'Allemagne au 20^e siècle, ne fait pas oublier le caractère minoritaire d'une culture d'avant-garde, ni le lourd héritage d'une puissante tradition culturelle dans l'aspect multidimensionnel de la vie artistique de l'époque.

Il n'existe à notre connaissance aucun ouvrage en langue française se rapportant précisément à la notion que recouvre le terme de « nouvelle musique », hormis une traduction du livre *Musique nouvelle* de Hans Heinz Stuckenschmidt parue en 1956, dont la teneur repose sur une description des caractéristiques des divers styles musicaux et l'enchaînement chronologique des courants d'avant-

garde. Le type d'approche événementielle que reflète ce genre d'étude témoigne d'une interprétation restrictive de la nature du bouleversement esthétique et de ses implications. L'analyse des caractéristiques de la nouvelle musique et l'imbrication des phénomènes exposés nous a semblé réductrice, car elle ne peut rendre compte du labyrinthe de difficultés et des paradoxes auxquels a mené la réflexion sur la nature de cette nouveauté.

Les études en langue allemande sur le sujet sont plus nombreuses et comportent une analyse sémantique et conceptuelle plus approfondie des principaux ouvrages de l'époque. À l'évidence, il faudrait une parfaite maîtrise de la langue pour espérer atteindre une pareille finesse d'analyse. L'un des traits communs à ces publications, dont les plus intéressantes sont celles de Martin Thrun et de Christoph von Blumröder, nous a permis de relever une tendance à vouloir intégrer une large période d'étude et à exposer un plan d'observation systématique, et non sélectif. Cette tendance aboutit au regroupement simplifié de notions générales et à une classification méthodique par genre.

Avant de présenter les limites imposées par le sujet, nous souhaitons définir l'acception que recouvre le terme de « nouvelle musique ». Cette expression fait référence à une partie de la création musicale antérieure à 1914, dont l'originalité du langage a permis de saisir le caractère révolutionnaire d'une nouvelle forme artistique et a amené le monde musical à la prise de conscience d'un bouleversement esthétique majeur. Ce langage a révélé la condamnation des modes d'organisation et d'expression du système tonal ; il a rendu possible la projection de nouvelles représentations, impliqué la nécessité de renverser des valeurs établies, de créer des éléments de substitution, de renouveler les modalités

de traitement et d'extrapoler à partir de données fragmentaires. Une telle nouveauté, que nous identifions comme une catégorie esthétique et historique, a procédé du renouvellement d'un système d'écriture et de l'expression d'une nouvelle pensée. Elle a instauré de nouvelles valeurs musicales au titre d'une modernité qui est apparue nécessaire en tant que principe d'un développement organique.

L'essentiel de la nouveauté, c'est-à-dire l'acquisition d'un contenu dépourvu de qualités formelles et de facteurs d'unité constitutifs d'un ensemble logique, a été appréhendé comme le résultat d'un procédé artificiel et arbitraire, la conséquence d'une opposition aux règles du système tonal et s'est présenté comme une quête continue et inaboutie de rapports et de réponses parfois contradictoires, de valeurs musicales absolues, une recherche d'unicité et de méthodes d'expérimentation. La volonté de renouveau, exprimée de façon radicale par certains musiciens, a nécessité une volonté de rupture. Pour entreprendre le passage à un renversement total et prendre conscience de la nécessité de se détacher des systèmes harmonique et mélodique traditionnels, la rupture s'est avérée inévitable et indispensable aussi longtemps qu'il s'est agi de consolider de nouveaux principes et de faire de la nouveauté une idée en soi.

En devenant un objet de pensée, à partir duquel s'est assemblée une série de représentations et d'idées générales, la nouveauté a été conceptualisée : l'abstraction de la pensée, la généralisation des principes et des catégories, la rigueur du raisonnement et la réduction à des propositions parfois exclusives, sont les signes de cette conceptualisation. Pour autant, leur nature n'a pas constitué une entrave à la transformation et à l'amplification du concept ; le faisceau de

propriétés captées, rassemblant des notions confuses en un concept normatif, a permis de modifier ses conditions d'application et de développer un concept ouvert. La nouvelle musique se définit comme la fusion du principe de modernité caractérisé par la radicalité, l'innovation, l'universalité, le rejet et la rupture avec le discours esthétique établi à partir d'une évaluation du contenu des nouvelles œuvres et des tendances stylistiques. En ce sens, la conceptualisation, comme moyen d'appréhension et de représentation devant favoriser la compréhension et permettre de parvenir à une stabilisation, a donné forme à une élaboration intellectualisée et artificielle de la réalité et suscité de nombreuses extrapolations.

La représentation conceptuelle de la nouvelle musique née au début du 20^e siècle est issue d'une volonté de persuasion et des effets fractionnés de la réception : elle provient de l'incompréhension suscitée par la perte de repères esthétiques et l'application de critères qui n'étaient plus pertinents. Il est aisé de penser que les auditeurs ont pu se satisfaire d'une écoute naïve. Cependant la nature complexe et inhabituelle de la nouvelle musique a nécessité une écoute informée par un savoir. Il nous est apparu essentiel de ne pas considérer uniquement l'objet qui a fait naître un nouveau sentiment esthétique et rassembler un ensemble de conceptions exprimées à travers la sensibilité théorique d'une époque, mais de s'intéresser à la réception, aux jugements esthétiques, aux auditeurs qui ont éprouvé cette révolution voulue comme une réponse à une situation de crise.

La nouveauté amenée par la rupture esthétique n'a pas été un phénomène éphémère. La nouvelle musique s'est prêtée à un large débat, âpre, toujours passionné ; elle a été à la source de violentes controverses. Les musicologues, et

encore moins le public, n'ont pu être prédisposés au mode de réception leur assurant la reconnaissance de nouvelles normes. Bien qu'elle ne puisse concerner l'histoire de la musique, la théorie de la réception, appliquée par Hans Robert Jauss à l'histoire et à la fonction de la littérature, nous a permis d'adopter des repères qui ont guidé notre réflexion. Le point déterminant de la création musicale, à l'origine de la prise de conscience de la notion de modernité, réside dans le fait que ces œuvres n'ont répondu à aucune commande privée ou officielle et n'ont été dépendantes d'aucun impératif d'ordre humain ou matériel, laissant libre cours aux prises de position les plus hétérodoxes. Cependant la référence à la théorie de la réception a impliqué que, dans les documents retenus, nous limitions le nombre de paramètres à prendre en compte. La notion de réception a mis à jour le caractère dialectique du rapport entre une production artistique et son appropriation par des destinataires dont le rôle, la culture, les attentes et les facultés de perception ont obligatoirement modifié la nature de l'approche pressentie et déterminé leurs expériences esthétiques. Il va de soi que la véritable réflexion critique n'a pu être élaborée que par un cercle étroit, mais hautement qualifié, de critiques, de théoriciens et d'historiens de la musique.

Notre étude n'est pas fondée sur l'analyse d'œuvres musicales caractéristiques mais sur les écrits des musicologues qui, à travers leurs observations, leurs argumentations et leurs spéculations ont élaboré une pensée et l'ont déclinée de façon personnelle. La publication de leurs écrits n'a pas coïncidé avec l'apparition de la nouvelle musique, mais elle a rendu compte de son odyssée et confirme, au lecteur d'aujourd'hui, l'ampleur du climat théorique dans le monde artistique de l'époque. La réflexion sur la dimension, la portée et la

fonction d'une réalité alors mouvante et complexe, s'est inscrite dans une époque au cours de laquelle de nombreux artistes se sont exprimés comme théoriciens. La participation des musicologues à la reconnaissance de la nouvelle musique a abouti à la formation de concepts, dont le développement, établi sur le principe de complémentarité et de dissociation, répondait à un besoin de clarification.

L'abondance des publications a contribué à théoriser la problématique relative au nouveau répertoire. Il convenait d'interroger ces textes qui, sous forme d'interpellation ou de réponse, nous ont permis de restituer l'organisation de débats serrés et de vives polémiques. L'exégèse de la nouvelle musique a constitué l'objet de réflexion d'une nouvelle esthétique qui a été détaillée et fixée dans diverses revues ayant pour finalité de déterminer la signification de la nouveauté, d'énoncer un discours explicatif et justificatif, fondé sur la nécessité de clarifier et de faire connaître des notions inconnues, d'examiner l'application qui en a été faite, de rationaliser une pratique. Ces revues ont été l'organe théorique d'une pensée analytique forte et argumentée. Elles ont permis aux théoriciens d'établir des jugements décisifs à partir d'œuvres existantes, d'ordonner la diversité empirique qu'elles représentaient, de dégager des principes, de fixer des règles et de préciser un nouveau domaine de connaissances ouvrant la voie à de nouvelles possibilités d'expression.

Les revues sont apparues dès 1919, au moment où se sont intensifiés la volonté de déterminer des valeurs de rejet constitutives d'un art en rupture avec les règles académiques et le besoin d'esquisser des signes marquants de modernité. Malgré le nombre relativement modeste de périodiques consacrés à la défense et à la promotion de la nouvelle musique, nous avons choisi de porter

notre attention sur deux revues qui, par leur lieu de publication, la régularité de leur diffusion, leur adhésion inconditionnelle à la nouveauté, ont contribué à élever la réflexion en écartant les positions idéologiques les plus radicales : le mensuel allemand *Melos* et la revue autrichienne *Musikblätter des Anbruch*, présentée comme un « périodique mensuel consacré à la musique moderne ». Bien que le titre de la revue autrichienne (*Journal musical du renouveau*) ne laisse aucun doute sur le parti esthétique adopté et le ralliement de ses collaborateurs au mouvement novateur, nous avons constaté que le nombre d'articles de fond consacrés aux problèmes de la nouvelle musique s'est révélé être plus important dans la revue berlinoise *Melos*. Aussi avons- nous privilégié, dans la première partie de notre étude, les quatre premières années de publication de cette revue. La brièveté de la période étudiée peut surprendre, mais le périodique allemand a été bimensuel durant la première année et le foisonnement des questions abordées nous a contraint à entreprendre l'analyse de l'intégralité des articles, ce qui a eu pour avantage de mettre en avant la clairvoyance des musicologues et la justesse de leur évaluation. Nous proposons en fin d'étude la traduction de quelques articles de la revue autrichienne dont le titre renvoie à la définition du terme de « nouvelle musique ».

Alors que les articles portant sur des points d'observation spécifiques ont contribué à engager une révision complète des notions musicales admises jusque-là, les ouvrages publiés à partir de 1921, hormis l'essai de Paul Bekker, ont mis en relief les caractères typiques de la nouvelle musique, en soulignant moins les éléments de divergence que les points communs, facteurs d'unification. Nous pouvons supposer que la reconnaissance de ces points communs devait être

suffisamment implicite pour que leur soit conférée une valeur intrinsèque et que finisse par transparaitre le souhait d'une uniformisation. L'étude de ces ouvrages nous a permis de relever l'apparition d'une terminologie dont la spécificité a eu pour effet d'élargir le champ des perceptions et des connaissances rattachées au concept. L'analyse d'une partie de ce vocabulaire est exposée dans l'étude consacrée à la revue *Melos*. D'autre part, et sans doute est-ce là une des particularités essentielles, la mission historiographique que se sont assignés les auteurs, les a amenés à définir la nouvelle musique comme une catégorie historique et une période de transition devant aboutir à un bilan. La période de parution de ces ouvrages, relativement brève (de 1921 à 1928), s'est interrompue assez brusquement. Cette activité éditoriale s'est déroulée parallèlement à la publication des revues qui, elle, a perduré au-delà des années 1930. Il ne nous a pas semblé approprié d'analyser la totalité des ouvrages en raison du recoupement d'éléments d'information identiques que nous avons retrouvé dans les derniers écrits. Nous avons retenu l'année 1926 comme limite de notre investigation : cette date correspond à la parution de l'anthologie publiée à l'occasion du jubilé de la fondation de la maison d'édition de musique contemporaine Universal Edition et coïncide avec le lancement, par les éditions Marcan, d'un projet annuel de publication consacrée à la nouvelle musique dont le premier volume s'intitule *Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst (Contribution à la connaissance de l'art musical moderne)*.

Le choix des articles a été déterminé par les limites que nous ont imposées l'ampleur de la période et le nombre de sujets en rapport avec le terme de « nouvelle musique ». En premier lieu, les innovations techniques et formelles

accomplies par les divers courants post-impressionnistes en Europe ont suscité, autour des années 1910 et après, des tentatives de reformulation du concept d'œuvre d'art totale. Cette résurgence de l'idéal romantique d'union des arts qui s'est manifestée de manière diverse et intense au début du 20^e siècle, a participé de la recherche d'un langage artistique fondé sur la synesthésie. La recherche de parallèles expressifs entre peinture et musique, encouragée par certaines découvertes scientifiques et technologiques, a été la quête d'une systématisation de l'enchevêtrement des catégories du sonore et du visuel. La parenté des idées exprimées par les peintres et les musiciens a poussé des créateurs comme Scriabine, Kandinsky et Schönberg, à réunir tous les moyens d'expression dans une œuvre unique. Cette recherche d'une totalité organique, caractéristique d'une nouvelle élaboration de la synthèse des arts, dont s'est réclamé le *Bauhaus* par l'intégration de l'artisanat, de l'art, de la technique moderne et l'ouverture à tous les courants de l'art nouveau, a été inhérente au concept de modernité développé par les mouvements d'avant-garde. La remise en question du cloisonnement des arts n'a constitué qu'une tentative éparse et ponctuelle. Bien qu'elle ait investi tous les domaines de la création, l'union entre les arts a constitué un des thèmes de réflexion abordé de manière récurrente par les partisans de la modernité en musique. Cependant, nous n'avons pas interprété cette recherche comme l'une des finalités majeures de la nouvelle musique ; bien que la prédisposition de certains termes allemands à recouvrir un double sens nous ait souvent ramené au principe du *Gesamtkunstwerk*, en tant que « synthèse des arts », nous n'avons pas estimé que la réflexion spéculative, développée par cette poétique de l'union des arts, ait

interféré de manière déterminante dans la formation des concepts esthétiques constitutifs de la nouvelle musique.

Par la lecture d'un bimensuel composé en moyenne de six à sept articles, nous avons été rapidement confronté à la multitude de thèmes abordés au cours d'une même année, a fortiori au cours de la période déterminée. La nécessité d'établir une définition limitative de la nouvelle musique s'est avérée incontournable et complexe. Devant l'ampleur du nombre de sujets traités, nous avons procédé à un choix d'ordre terminologique et technique. À ce titre, l'étude de Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, fondée sur une investigation exhaustive de la vie musicale allemande de 1919 à 1933, nous est apparue comme un contre-exemple. La méthode suivie par cet auteur nous a obligé à limiter notre recherche aux articles dont le titre incluait expressément le terme de « nouvelle musique », ainsi qu'aux articles se rapportant à la modification des techniques d'écriture musicale, aux nouveaux principes harmoniques découlant de la rupture avec la tonalité, à l'esthétique expressionniste et, par là-même, aux interrogations qu'ont suscitées ces bouleversements. Le souhait d'aller à l'essentiel ne nous a pas décidé à analyser l'intégralité des phénomènes apparus au cours de cette période : l'émergence de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) en réaction à l'expressionnisme, les implications esthétiques et théoriques de l'émigration russe en Allemagne, l'avènement de la notion de musique utilitaire (*Gebrauchsmusik*) et de l'idéal de la musique communautaire (*Gemeinschaftsmusik*), le développement des festivals et des organisations de diffusion de musique contemporaine, les perspectives d'expérimentation entrouvertes par les innovations technologiques (la radio, le

disque et les instruments de musique mécanique), l'affirmation du mouvement néo-classique, l'essor de l'engagement social et politique des artistes et la politisation de l'art, le mouvement des organisations de jeunesse et ses enjeux idéologiques, le statut de la création lyrique et la réflexion esthétique sur le renouveau de l'opéra. L'approfondissement de ces questions ne nous a pas semblé devoir constituer un domaine d'étude prioritaire. L'analyse des textes théoriques a constitué le moyen le plus approprié pour mettre en évidence l'élaboration d'une conceptualisation.

Le contenu des documents nous a contraint à définir une terminologie rigoureuse, qui ne pouvait être probante qu'à condition d'ajuster les traductions sur le plan sémantique. Les équivalents français, que nous proposons, résultent de choix stylistiques personnels et ne permettent pas toujours de restituer les particularités syntaxiques de la langue source. Nous expliquons ce choix du fait de la complexité de la pensée développée par certains auteurs et des risques de confusion qu'aurait pu entraîner une restitution littérale, à maints égards trop restrictive.

I. Investigation des forces d'innovation

1. Le renouvellement de la pensée

A. La revue *Melos*

Chaque numéro de la revue *Melos* est composé de cinq à six articles. Le plus souvent, il s'agit d'articles de fond, de commentaires d'œuvres, de chroniques, et plus rarement, de tribunes libres. De brèves pièces musicales apparaissent régulièrement et constituent la partie dénommée supplément. Ces œuvres sont majoritairement des lieder composés par les participants de la revue. La reproduction de passages d'une correspondance ou d'une série de portraits remplace parfois ces œuvres, en particulier dans les deux numéros commémoratifs de Gustav Mahler et du chef d'orchestre, Arthur Nikisch. La rubrique répertoriant les parutions récentes clôt chaque fascicule et se présente sous la forme d'un index alphabétique de partitions, de recueils et d'articles musicaux. Cette liste comprend aussi bien des œuvres anciennes que nouvelles et indique l'ambition de la rédaction de capter un large lectorat par l'insertion d'une rubrique « utilitaire » dans un mensuel aux pistes d'investigations assez poussées. Les auteurs des articles sont pour la plupart des musicologues et des critiques avec lesquels collaborent épisodiquement quelques interprètes et compositeurs. L'article de tête du premier numéro¹ permet de resituer la ligne éditoriale et les méthodes de recherche mises en œuvre par les concepteurs de la revue. Cet écrit, rédigé par Hermann Scherchen, rédacteur en chef du périodique, s'inscrit comme le point de lancement d'un projet. Personnalité marquante par son activité musicale

particulière en faveur de l'œuvre de Schönberg et par son implication volontaire dans l'élaboration et la publication du journal, Hermann Scherchen fixe le cap poursuivi à travers quatre champs d'investigation :

- le problème suscité par la rupture avec la tonalité menant au concept d'atonalité ;
- le rapport entre texte et musique ;
- le rapport de la musique aux autres arts ;
- enfin la fonction de la musique dans la société.

Ces quatre domaines d'étude ne découlent pas de choix arbitraires ; des recoupements sont volontairement établis et doivent permettre de restituer un aperçu général de la situation musicale contemporaine. Dès l'introduction, Hermann Scherchen précise que les participants de la revue ne constituent pas une association à visée lucrative, mais une assemblée de « connaisseurs éclairés », ce que confirme le niveau de connaissance et d'exigence relevé dans ces écrits.

Au cours de la première année de publication, le musicologue Hans Mersmann, qui devient rédacteur en chef en 1924 après deux années d'interruption de la parution, reformule avec rigueur les procédés permettant de parvenir à une connaissance plus juste de la nouveauté². Le journal doit limiter la sphère d'investigation aux œuvres musicales du présent, sans exclure celles d'un passé récent. Étudier implique, selon lui, de poser la question de la finalité de la recherche et de la méthode, ce qui revient à établir l'essentiel d'une œuvre au moyen de concepts, à distinguer les caractéristiques individuelles des références

¹ Hermann Scherchen, « Melos » dans *Melos* (n° 1, 1920), sans numérotation de page. Traduction en annexe.

² Hans Mersmann, « Die Untersuchung neuerer musikalischer Kunstwerke » dans *Melos* (n° 14, 1920), pp. 310-313.

plus générales et à reconnaître les éléments propres que sont la forme, le contenu, le style, le rapport à l'être humain, au monde et à l'univers. L'intention est de susciter la contradiction chez le musicien et l'intérêt chez le profane.

Un des buts recherchés par les musicologues est de définir les « questions artistiques » essentielles³ et de cerner les problèmes qu'elles soulèvent : la position de l'artiste dans la société et l'ensemble des phénomènes culturels qui la caractérisent, la direction vers laquelle s'oriente la vie musicale, les nécessités de sa transformation, la qualité de l'enseignement délivré aux amateurs et aux professionnels, l'éducation musicale du public non spécialisé et le problème de la culture de masse. Ces questions ne sont pas nouvelles, mais l'approche envisagée consiste « ... à les poser avec un esprit nouveau... »⁴. Nous proposons un aperçu des interrogations et des recherches impliquées par la prise de conscience du renouveau et exposons ce que les musicologues ont ressenti et défini comme tel.

B. Analyse de la situation

Avant d'aborder les facteurs de nouveauté qui sont les effets d'une opposition, nous voudrions porter l'attention sur l'analyse de la vie musicale détaillée par certains auteurs. Il est difficile de déterminer s'il faut considérer ce constat comme le point de départ d'une réaction ou comme une nécessité résultant d'une volonté de changement. Le doute envahit les esprits et amène à reconnaître le problème du déclin de l'art : « ...sommes-nous parvenus à la fin d'une

³ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 5 : « Welche künstlerischen Fragen beschäftigen heute die Musikwelt ? »

⁴ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « ... sondern nur alle diese Fragen in neuem Geiste zu stellen. »

évolution ? »⁵. Précisons que la musique n'est pas le seul domaine artistique qui, aux yeux des musicologues, semble être parvenu au terme d'une évolution. Pour mettre fin à cette décadence, le culte de la personnalité et l'attachement démesuré à la technique instrumentale doivent être combattus avec intransigeance⁶.

L'exigence de recherche constitue, sans doute, une condition d'analyse fondamentale de la situation. Elle s'impose en raison du grand nombre de phénomènes qui apparaissent et de la confusion qui en résulte⁷. Le besoin d'exploration s'explique par « ... l'instabilité des concepts qui permettent d'établir la valeur d'une œuvre et par la nécessité de prendre part consciemment à l'évolution »⁸. La recherche qu'entreprennent les musicologues concerne davantage la connaissance des méthodes et des éléments qui déterminent le changement que la collecte de renseignements biographiques. Elle n'est pas un principe de base spécifique, mais constitue le bien-fondé du travail du compositeur et semble s'appliquer à l'ensemble des activités musicales. Selon Giulio Bas, le compositeur recherche avant tout de nouvelles possibilités d'expression ; l'auditeur doit reconnaître les limites de compréhension et d'apprentissage auxquelles l'obligent l'insuffisance de ses connaissances et la

⁵ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 382 : « Es bleibt aber noch die Frage offen, ob wir wirklich am Ende des Weges stehen. »

⁶ Adolf Aber, *ibid.*, p. 382 : « Le rejet du culte excessif de l'artiste et du dogme de la technique doit être considéré comme la seule issue possible avant que la musique et la culture occidentale ne soient sacrifiées et ne tombent en décadence. ». (Die Abkehr von dem übertriebenen Persönlichkeitskult und von dem Götzendienst vor dem Baal der Technik würde dann höchstens eine Galgenfrist bedeuten, die der Musik noch gewährt würde, ehe sie mit der gesamten abendländischen Kultur zugleich dem Untergang geweiht wäre.)

⁷ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 113 : « Les essais pour discerner et expliquer les changements de style à partir des multiples événements qui se produisent dans la nouvelle musique, sont de plus en plus nombreux. ». (Es mehren sich die Versuche, die Stilwandlungen in der neuen Musik aus dem großen Flusse der Erscheinungen abzulösen und zu erklären.)

⁸ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 112 : « Seit langem waren die Wertbegriffe des Kunstwerks nicht so schwankend wie jetzt. Und es gibt für den denkenden Menschen nur die eine Möglichkeit: die Entwicklung bewußt und suchend mitzuerleben. »

résistance de ses habitudes d'écoute au regard des nouveaux phénomènes sonores⁹. La « passion de la recherche »¹⁰ exclut l'esprit doctrinaire et les jugements de valeur et ramène le lecteur à l'intention principale exposée dans l'introduction de la revue : comprendre et analyser.

La durabilité de la crise intellectuelle et la nécessité de suivre les forces positives dans une période de bouleversements s'avèrent primordiales. Hermann Scherchen confirme cette obligation dans la préface du troisième numéro de la seconde année au cours de laquelle s'amorce une réaction. La crise transforme tout en son contraire, ne fait qu'accentuer un sentiment prégnant de confusion et annonce un recul en politique comme en art. Hermann Scherchen réitère la finalité principale de la revue : être « le centre d'un courant de forces dans lequel fourmillent, dévient puis se répandent d'innombrables motivations. »¹¹. S'il ne peut être question de susciter une communion d'idées, il est recommandé d'éviter toute velléité d'adhésion inconditionnelle et partisane. Le lecteur est invité à coopérer afin d'élargir, par la controverse, son champ de pensée et d'atténuer le risque de jugement passionné et arbitraire que condamne l'ensemble des participants de la revue.

⁹ Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 291 : « Das Ziel von Untersuchungen ist es, zu erkennen was an Morschem und Veraltetem in unseren Kenntnissen und unseren Gewohnheiten vorhanden ist, aber nicht die Wahrheit zu verkennen. »

¹⁰ Hermann Scherchen, « Melos » dans *Melos* (n° 1, 1920), sans numérotation de page : « ...demutsvoll suchende Forscherliebe... ».

¹¹ Hermann Scherchen, « Geleitwort » dans *Melos* (n° 3, 1921), sans numérotation de page : « Wir sehen den Rückschlag in allem: in Politik und völkischem Empfinden ebenso, wie in Kunst... Wir präntendiren nicht darauf, endgültige Ziele zu weisen; wir lieben alle Kraft, deren Echtheit wir erkennen. Deshalb sind wir keine « Richtung », keine Clique der Kunst: dazu ist das Leben wie die Musik zu heilig, daß wir nicht immer nur trachteten, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen. ».

C. Les raisons du changement

Pour suppléer à l'absence d'explications satisfaisantes et d'appréciation juste, les musicologues expriment la conviction d'une justification du contenu et de la forme des œuvres modernes en raison d'une obligation qui comporte sa propre logique. Pour Hans Mersmann, trois principes majeurs établissent l'exigence de nouveauté : par rapport au passé, la reconnaissance des œuvres contemporaines apparaît comme la conséquence d'une nécessité¹² ; par rapport au présent, la modification totale de l'écoute¹³ et l'accomplissement d'une nouvelle orientation de la culture musicale deviennent nécessaires, « ...même si, pour l'instant, aucune réponse satisfaisante n'a été apportée... »¹⁴ ; enfin, le présent se comprend comme une nécessité historique, étant donné son rapport implicite au passé et l'évolution parallèle des modalités de l'organisation artistique.

Certains auteurs font valoir la simultanéité de l'émergence d'une nouvelle musique et d'une nouvelle époque, la possibilité d'établir un rapprochement entre la musique et les autres domaines d'expression artistique¹⁵, entre l'expression musicale contemporaine et l'agitation sociale et intellectuelle du moment.

« Il s'agit de savoir si le sentiment artistique du musicien est en mesure de représenter l'effervescence de la vie actuelle... Notre monde bouillonnant ne

¹² Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « Es handelt sich darum, das Kunstwerk unserer Gegenwart als eine Notwendigkeit verstehen zu lernen. »

¹³ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « Das bedingt eine völlige Umstellung des Ohrs... ».

¹⁴ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 42.

¹⁵ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « Neben der ästhetischen Begründung des modernen Kunstwerks als formale und inhaltliche Notwendigkeit sehen diese Blätter ihre Aufgabe auch in der Begründung unserer heutigen Musik aus ihrer Zeit und aus der Gemeinsamkeit und Berührung aller Künste. ».

repose plus sur une culture et une vision du monde uniforme et solidement enracinée... »¹⁶.

La compréhension de la complexité de la situation musicale n'est possible que par la découverte des aspirations spirituelles du moment. L'absence de compréhension du nouveau langage constitue l'obstacle¹⁷ à sa reconnaissance. Seule la prise de conscience des modalités auxquelles est soumis le sentiment musical peut apporter une réponse satisfaisante. Ludwig Riemann indique cinq propriétés techniques caractéristiques du sentiment musical : la délimitation du système musical européen aux tons et aux demi-tons, la prédominance des facultés intellectuelles sur les facultés purement auditives, l'intégration comme bruits de sons échappant à toute explication propre au concept de musique, le rôle de l'éducation et de la culture dans la formation du sentiment musical, l'importance des lois de tension et de détente qui déterminent la composition de chaque accord et de chaque ligne mélodique.¹⁸ L'objectif poursuivi consiste à ramener les caractéristiques de la nouvelle musique à leurs principes internes.¹⁹ Il ne s'agit pas de comparer les œuvres nouvelles aux œuvres classiques, ni de les

¹⁶ Udo Rukser, « Die Situation der heutigen Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), pp. 188 et 189 : « Allein darum handelt es sich, ob der Musiker sein Empfinden, unser erregtes Dasein von heute künstlerisch darstellen könne... Unser erregtes Dasein beruht nicht mehr auf einer festgegründeten einheitlichen Kultur und Weltanschauung... ». Voir également Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 292 :

« ...; maintenant, notre vie est devenue plus intense et plus compliquée, ce qui explique que notre musique tend vers des oppositions et des rapports plus éloignés entre les tonalités. » (... ; jetzt ist unser Leben intensiven und schwerer geworden, und wir machen Musik unter Benutzung von Widerständen und Beziehungen entfernter Tonarten.)

¹⁷ Hans Mersmann, « Die Untersuchung neuerer musikalischer Kunstwerke » dans *Melos* (n° 14, 1920), p. 311 : « Gegenüber einer neuen Sprache aber steigert sich die Verstandnislosigkeit zur Hilflosigkeit. ».

¹⁸ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), pp. 269 et 270.

¹⁹ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 113 : « Mais cet article ... ne vise qu'à poser les fondements caractéristiques de la musique actuelle par lesquels on sera à même de l'apprécier. » (Aber die folgenden Zeilen,..., sondern wollen versuchen, die wichtigsten

apprécier en fonction de valeurs absolues, mais de considérer les perspectives qu'elles annoncent²⁰. Selon Ludwig Riemann, il est nécessaire de déterminer si les caractéristiques introduites de cette manière ont une signification absolue ou individuelle²¹.

La perception du changement, que l'on peut considérer, dans ses effets, comme identique à la réception de la nouveauté, est interprétée comme une révolution, une rupture, la suppression des fondements rationnels du langage, un bouleversement des références centrales par le *melos* et certaines visions²². La notion de nouveauté véhicule une somme d'idées qui en obscurcissent la perception et la conceptualisation. Le passage de la tonalité vers une atonalité autonome, le rapprochement entre les nouvelles formations d'accords et les formes polyphoniques anciennes illustrent, selon Fritz Fridolin Windisch, une perception qui s'apparente à une réaction. Cette dernière a une double signification : à la fois historique, par la manifestation de similitudes avec des stades d'évolution antérieurs, et concrète, par l'association caractéristique et nouvelle du principe linéaire et vertical.²³ Fritz Fridolin Windisch présente la

Merkmale der gegenwärtigen Musik auf ihre innre Wurzel zurückzuführen, unter der sie verstanden werden können.)

²⁰ Udo Rukser, *ibid.*, p. 189 et Hans Mersmann, *ibid.*, p. 112 : « Il ne s'agit pas d'œuvres ayant une valeur absolue, mais d'œuvres qui renferment des possibilités d'évolution. ». (Es handelt sich in er

*+-

ster Linie garnicht um absolute Kunstwerke, sondern um Entwicklungswerte.)

²¹ Hans Mersmann, « Die Untersuchung neuerer musikalischer Kunstwerke » dans *Melos* (n° 14, 1920), p. 312 : « ...: die Frage, wie weit die gefundenen Merkmale von typischer oder individueller Bedeutung sind. ».

²² Jürgen von der Wense, « Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch » dans *Melos* (n° 3, 1920), p. 66 : « Revolution der Musik ? Abbruch aller Realien ? Störung jedes zentrischen Bezugs in Melos, in Vision ? »

²³ Fritz Fridolin Windisch, « Reger's Verhältnis zur Tonalität » dans *Melos* (n° 4, 1920), p. 83 : « Und zwar ist der Begriff « Reaktion » geschichtlich und naturwissenschaftlich zu fassen. Geschichtlich als spiralkreisende Berührung mit früheren Entwicklungsepochen; naturwissenschaftlich als Aufeinanderwirkung (Reagens) zweier Klangelemente (des linearen und der vertikalen), deren Verbindung erst zu dem dritten Neuen führt: der emanzipierenden Loslösung von der Schematik der harmonisch-tonalen Akkordfolge. ».

transformation du déroulement du discours musical et « la profusion des possibilités de combinaisons » que l'auditeur n'est pas préparé à assimiler lors d'une première écoute, comme deux difficultés majeures. Plusieurs auteurs soulignent, de la même façon, que la perception de la nouveauté laisse entrevoir des perspectives « audacieuses et effrayantes »²⁴ à une époque où « ...la complexité des moyens d'expression s'accroît toujours plus ... »²⁵.

D. Le concept de nouveauté

La lecture des premiers numéros de la revue révèle que tout jugement de valeur est écarté, en même temps que l'idée de perfectionnement technique. Ces catégories n'entrent pas en ligne de compte dans la définition de la nouveauté²⁶. En revanche, cette dernière soulève une série d'interrogations : où passe la frontière entre tradition et transformation, entre ce qui est conventionnel et ce qui relève de l'expérimentation, entre manifestation académique et caractéristique plus personnelle, entre ce qui doit être considéré comme une évolution et ce qui représente une révolution ? La nouveauté ne consiste-t-elle pas en la variation de quelques vérités immuables ? Siegmund Pisling évoque l'accomplissement idéal d'un contenu « libéré de toute forme »²⁷, ce qui signifie une opposition à toute forme accomplie. Le concept de « jeune classicisme », que défend Ferruccio

²⁴ Cf. Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), p. 158 et 159 : « Wen die Kühnheit der Perspektive erschreckt, ... »

²⁵ Hermann Stephani, « Partituren » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 387 : « Und dies im Zeitalter einer immer größeren Komplizierung der musikalischen Ausdrucksmittel, ... ».

²⁶ Hugo Leichtentritt, « Die Quellen des Neuen in der Musik » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 33 : « Man hüte sich jedoch vor dem Fehlschluß, daß « neu » auch « besser » oder sogar nur « gut » bedeuten müsse. »

²⁷ Siegmund Pisling, *ibid.*, p. 159 : « ...das Ideal « formentbundener » Inhalte...wobei uns « formentbundenen » nicht als gleichbedeutend mit « chaotisch », sondern als Streitruf gilt, mit dem wir, ..., gegen die tektonischen Formen zu Felde ziehen. ».

Busoni, représente un art dont les particularités sont d'une part, le renoncement à la volupté sonore et à la subjectivité, d'autre part, la prédominance du concept de musique absolue, libérée des éléments et des idées empruntées à d'autres domaines. Hermann Scherchen inscrit le désir de nouveauté dans l'appel à « ... une nouvelle création, simplement monumentale, qui provient d'un sentiment collectif enraciné dans le chant populaire... » où « ... l'homme détermine à nouveau la mesure de toute chose... »²⁸. À l'opposé du raffinement et de l'intellectualité des œuvres de Schönberg et de Bartok, Adolf Aber discerne dans l'attente de Scherchen « un mot qui délivre, trouvé par quelqu'un qui défend en parole et par des actes, l'art le plus récent. »²⁹

Un « contenu visionnaire », l'expression d'un univers particulier, l'intensité rare des sentiments, la justesse de l'intuition, la liberté de la mélodie, la nature esquissée de la forme, l'absence de limite et d'implication constituent les particularités qu'Eduard Erdmann relève dans la deuxième des *Trois Pièces pour piano* op.11 de Schönberg. Nous observons que ces caractéristiques se situent principalement dans le domaine de l'expression, de l'irrationnel, de l'irrégularité et de l'irréalité.

E. Le concept d'évolution

Pour se soustraire au sentiment de chaos provoqué par l'idée de rupture et pour ordonner la représentation de la nouveauté, les musicologues reconnaissent

²⁸ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß II » dans *Melos* (n° 11, 1920), p. 243 : « ...; ein neues, einfach-monumentales Schaffen aus tiefstem Gemeinschaftsgefühl erwachsen, im Volksgesang verankert, wird die Zukunft der Musik sein...; wiederum einmal hat der Mensch sich auf sich besonnen, bestimmt er die Maße aller Dinge;... ».

le caractère logique et imparable d'un processus d'évolution organique, d'une croissance organique du langage musical. La pensée à laquelle ils adhèrent, permet d'établir une continuité entre ce qui est ancien et les explorations de la nouvelle musique. « Tout ce qui est nouveau est indissociablement lié à des valeurs anciennes »³⁰. Le principe d'évolution, tel que le présente Hans Mersmann, rejoint la notion de nouveauté comme nécessité historique développée précédemment. Nous constatons que l'idée d'unité organique dans l'évolution permet aux partisans de la nouvelle musique d'établir une ligne de défense tendant à esquiver les attaques contre la nouveauté³¹. Egon Wellesz soutient que l'évolution est un concept admis dans toutes les formes d'expression artistique, permettant de comprendre l'art et d'ordonner le chaos apparent qui résulte des phénomènes nouveaux³². Selon lui, ce concept, que justifie la transformation du matériau musical, implique une puissante capacité d'écoute, aussi longtemps que les nouvelles combinaisons sonores sont constituées à partir des demi-tons de la gamme chromatique.³³ Pour Hans Mersmann, l'évolution demeure un concept relatif, car elle est déterminée par les particularités individuelles de l'œuvre, par les caractéristiques générales d'un courant ou d'une école, mais aussi par la

²⁹ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 378 : « Erlösende Worte; gefunden von einem, der wie kaum ein zweiter sich mit Wort und Tat für die Jüngsten in der Kunst einsetzt. »

³⁰ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 115 : « Und so ist alles was hier als neu bezeichnet wurde, unauflöslich mit älteren Entwicklungswerten verbunden. »

³¹ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 115 : « Beides läßt die unverständigen Angriffe, denen alles Neue von jeher ausgesetzt war, um so leichter, abweisen und erhöht das Gefühl für die organische von innen heraus wachsende Natur der Entwicklung. »

³² Egon Wellesz, « Die letzten Werke Claude Debussys » dans *Melos* (n° 7, 1920), p. 166 : « ...sucht man vor allem das sublimierteste Geschehen, die Kunst, zu erfassen und Ordnung in das Chaos der Erscheinungen zu bringen. »

³³ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), p. 275 : « Wense's (Schönberg's) neuer Grundsatz stützt sich auf die wunderbare Fähigkeit unseres Tonsinnes, sich mit Hülfe der Gewohnheit auf neue Verhältnisse einzustellen, sofern diese im Bereiche der 12 Halbstufen sich bewegen bez. entwickeln. »

position que l'œuvre occupe au sein d'un complexe de compositions approchantes. L'évolution légitime la nouveauté alors même qu'elle met en avant le caractère défavorable de l'expérimentation. L'opposition entre ces deux notions s'explique par la nature aléatoire de l'expérimentation qui exclut l'idée de continuité dans le passage de l'ancien au nouveau³⁴. L'opposition entre le principe d'évolution et l'expérimentation suscite une réaction véhémante, semblable à celle qu'implique la radicalité d'écriture et d'expression des nouvelles œuvres. Cependant, l'opposition entre évolution et expérimentation n'empêche pas d'établir un rapprochement entre évolution et radicalité.

F. Le concept de validité

Pour affirmer les valeurs positives de la nouvelle musique, les auteurs se sont imposés de faire reconnaître sa validité interne. Selon H.R. Fleischmann, le bien-fondé de la musique moderne s'explique par l'opposition entre ce qui dépend de lois³⁵ et ce qui relève de l'arbitraire, ainsi qu'entre les spécificités respectives de ces deux catégories³⁶. Pour démontrer la validité de cette évolution, il propose le regroupement de points communs établis à partir de comparaisons entre les différentes cultures musicales européennes. Le premier point concerne la logique des principes qui se manifeste dans l'ensemble des réalisations :

³⁴ Le rapport indissociable qu'établit Hans Mersmann entre des valeurs nouvelles et d'autres plus anciennes, l'autorise à affirmer : « Tout ce qui contredit ce principe n'est que simple expérimentation. ». Cf. Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 115. (Was diese leugnet, bleibt Experiment.)

³⁵ H. R. Fleischmann, « Gesetz und Willkür in der modernen Musikentwicklung » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p. 92 : « Dans le cas présent, le terme de loi fait référence à un ordre dans lequel s'accomplit la réalisation du plus grand nombre de possibilités. » (Gesetz ist hierbei als Ordnung aufgefaßt, in der sich die Verwirklichung des Möglichen vollzieht.)

³⁶ H. R. Fleischmann, *ibid.*, p. 90 : « Wir aber wollen in den folgenden Erörterungen den Versuch unternehmen, den verwirrenden Widerspruch Gesetz-Willkür an seinen Wurzeln zu fassen, um

« Chez nos musiciens modernes, les voies de la création sont parcourues par une logique irréfutable, définie presque mathématiquement »³⁷.

Les particularités soumises à cette logique sont l'atonalité, la suppression des structures par période, la création de combinaisons sonores inhabituelles. La logique à laquelle H.R. Fleischmann fait référence ne doit pas être comprise comme un enchaînement de propositions rationnelles, mais comme la conclusion d'une déduction. Le second point commun se rapporte au caractère incontournable de la mission dont les compositeurs de la nouvelle musique se sentent investis.

H.R. Fleischmann établit une distinction entre le concept de validité individuel lorsque le cheminement artistique du compositeur s'inscrit dans l'avancée d'un langage et d'un style, et le concept de validité collectif lorsque l'évolution personnelle d'un artiste se confond avec celle de l'histoire de la musique. Le bien-fondé de l'évolution de la musique repose sur ces deux principes. Bien qu'il corresponde aux exigences de cette évolution³⁸, le concept de validité ne suffit pas à affirmer la légitimité de la modernité et à préconiser l'orientation à poursuivre³⁹. Tout au plus, renforce-t-il le caractère décisif de la nouveauté, l'obligation d'instruire le public et de redonner vie à des institutions

unter beherrzter Aufrollung der wichtigsten Komplexe aller hier rüttelnden Fragen und Zweifel zur klaren Erkenntnis des Begriffes der Gesetzmäßigkeit in der modernen Musik zu gelangen. ».

³⁷ H. R. Fleischmann, « Gesetz und Willkür in der modernen Musikentwicklung » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p. 92 : « Die zu beschreibende Situation ist die, daß die Schaffensbahn unserer modernen Musiker nach einer strengen, fast mathematisch genau umgrenzten Logik, bald rasch, bald weniger rasch, durchmessen wird. ».

³⁸ H. R. Fleischmann, *ibid.*, p. 93 : « ..., ob unsere heutige Musikentwicklung auch die richtige, die zwingend notwendige, ist, ... ».

³⁹ H. R. Fleischmann, *ibid.*, pp. 93 et 94 : « ..., ne faudrait-il pas mieux emprunter une autre voie, tel un « retour » à nos prédécesseurs, comme l'ont tenté récemment de nombreux compositeurs ... ne sommes-nous pas parvenus à un point de non-retour ? ». (... , ob es nicht vielmehr angezeigt wäre, andere Bahnen zu gehen, insbesondere aber eine « Rückentwicklung » zu unseren musikalischen Vorgängern anzutreten, wie es tatsächlich in letzter Zeit mehrfach namhafte Komponisten versucht haben, ...; ferner, ob wir nicht überhaupt schon am unwiderruflichen Ende angelangt sind).

musicales que l'on dit si souvent être en crise et « à bout de souffle »⁴⁰. Le concept de validité ne constitue pas une réponse à l'incertitude et à l'instabilité qui caractérisent une période où aucune valeur définitive ne peut être établie⁴¹.

2. Nouvelle conception du langage musical

A. La nouvelle musique

La définition la plus appropriée de ce terme pourrait être celle d'une « nouvelle expression musicale »⁴². Après avoir démontré la dimension historique inhérente au concept d'évolution, l'appréciation de la nouveauté, qu'ont formulée les musicologues, repose davantage sur la qualité de force d'une expression que sur une technique de composition organisée à partir d'une perception intellectuelle, théorique et réductrice. Nous notons que la méfiance, voire le rejet, qu'inspire la nouvelle musique, s'explique autant par les sensations et les impressions que par de l'absence d'explications. Telle est la raison de l'interrogation soulevée par Heinz Tiessen à propos du programme d'un concert donné au cours du cinquantième festival de l'*Allgemeine Deutsche Musikverein* :

« Quelle peut être la cause du sarcasme provoqué par les *Cinq Pièces pour orchestre* au festival de l'*Allgemeine Musik Verein* ? Est-ce le contenu d'un

⁴⁰ H. R. Fleischmann, *ibid.*, p. 93 : « ...unserer Musikkultur geleuchtet werden, das man so häufig - und so unrichtig - als « Krisis » bezeichnet und wo man unsere abendländliche Musik sich bereits in letzte Todeszuckungen windend, wähnt. ».

⁴¹ Hans Joachim Moser, « Formanregungen » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p. 74 : « Aber das sind noch nicht die Werte selbst, es sind nur erst Vorstufen, Versprechen, Blankowechsel auf künftige Werte! ». (Il n'y a pas encore de valeurs réelles, mais des prémices, des promesses, des traites en blanc sur des valeurs à venir !)

⁴² Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « ...: der neue Ausdruck in der Musik dieser Zeit ... ».

nouveau langage musical inquiétant et provocant ou bien la pensée qui en émane ? »⁴³.

La nouvelle expression musicale est interprétée comme l'aboutissement de la volonté « d'une infime minorité »⁴⁴. Avant de reconstituer cette « minorité », nous souhaitons formuler deux observations à propos du terme de « nouvelle musique ». En premier lieu, le vocable rassemble les caractéristiques d'un concept musical élaboré à partir d'œuvres inédites, mais se rapporte également à la dénomination d'un mouvement artistique et d'un courant d'idées ; la différenciation entre ces deux acceptions est rarement établie avec précision. D'autre part, la principale interrogation des musicologues concerne le choix à adopter entre une restriction nationale des diverses composantes et un élargissement au niveau international. La tendance qu'observe Hugo Leichtentritt⁴⁵ s'oriente, de façon sensible dans les arts plastiques, vers un rapprochement étroit entre les différentes expressions nationales. Il limite la nouvelle musique à un mouvement issu d'un courant radical né en Allemagne, dont le principe tend à infiltrer nombre de pays européens. Toutefois l'amplification internationale de ce courant suscite peu d'enthousiasme en raison de l'allure impérialiste que revêt un tel développement.

⁴³ Heinz Tiessen, « Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Weimarer Ergebnisse » dans *Melos* (n° 10, 1920), p. 218 : « Ist es, rein musikalisch, die neue Tonsprache, die beunruhigend und herausfordernd wirkt, oder ist es, mehr im menschlichen Sinne, der daraus sprechende Geist ? »

⁴⁴ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 42 : « ...:der neue Ausdruck in der Musik dieser Zeit ist Besitztum und Wille einer verschwindend kleinen Minderheit. »

⁴⁵ Hugo Leichtentritt, « Buchbesprechung » dans *Melos* (n° 15, 1920), p. 349 : « ...die Auseinandersetzung über das Nationale und Internationale in der neuen Musik... daß die große Kunst einem mächtigen Strome gleicht, der zwar nur in einem Lande seinen Ursprung hat, aber viele Länder durchfließt,erfruchtet,... Das Streben nach Internationalismus scheint mir vergebliche Mühe, wenn es sich nicht um wahrhaft große, weitspannende Kraft handelt, die allerdings von Natur aus imperialistisch ist... ».

B. Les facteurs de nouveauté

a. La rupture avec la tonalité

Les premiers numéros de la revue *Melos* font apparaître la rupture avec la tonalité comme le principal élément de prise de conscience de la nouveauté. Ce phénomène constitue le premier des quatre domaines d'investigation que Hermann Scherchen énonce dans l'introduction et fixe comme objet d'étude fondamental à l'explication des changements perçus dans la création musicale récente. « Le problème déclenché par la rupture avec la tonalité » indique le rôle essentiel de ce phénomène dans l'évolution musicale. Il s'agit d'un problème qui se révèle « incontournable » car, selon l'auteur, tout musicien est y confronté tôt ou tard. Ce problème remet en question le bien-fondé de l'usage des formes qu'implique la musique tonale, et sans lesquelles le chaos semble inévitable. Hermann Scherchen modifie la problématique de la rupture en y percevant non pas l'abandon d'un principe, mais un « ...événement créateur plein d'énergie... » (*schöpferisch kraftvolle Erscheinung*) dans lequel la reconnaissance de forces positives permet « ...d'éviter un risque de chaos... »⁴⁶. Pourtant l'étude des numéros des deux premières années révèle que les articles traitant de la rupture avec la tonalité ne sont pas aussi nombreux que l'attention accordée au sujet le laisserait supposer. C'est le développement des articles qui nous indique son importance et la façon dont il a été considéré.

Dans l'article d'ouverture du premier numéro paru en février 1920, Heinz Tiessen reconnaît que les éléments sonores auxquels est associé le terme de cacophonie sont ceux qui rencontrent chez l'auditeur « ...l'opposition la plus

totale... »⁴⁷. Ces nouveaux éléments sont caractérisés par l'emploi exclusif de dissonances et par l'abandon du processus traditionnel d'opposition entre consonances et dissonances au profit d'un « ... sentiment de gradation... », d'un « ... échelonnement progressif et continu... », par lequel un accord dissonant et compliqué ne peut aboutir à un simple accord parfait. Le concept de tonalité comme principe de rapports entre les sons est maintenu⁴⁸. Heinz Tiessen adopte l'expression de « tonalité du futur » (*Tonalität der Zukunft*), genre radical qu'il applique à un univers sonore global renfermant, par un système de rapports gradués, toute sorte d'intervalles au sein d'une polyphonie. Dans cet univers sonore, tous les moyens d'expression, du plus simple au plus complexe, ont la même valeur : plus rien ne justifie une lutte pour ou contre la tonalité. Le principe de rupture ne doit pas être rapporté uniquement à la tonalité, mais s'étendre au système de la gamme, ainsi qu'aux éléments créateurs de forme.

b. L'abandon de l'harmonie fonctionnelle

Si la rupture avec la tonalité est considérée comme l'un des principaux facteurs de nouveauté, le problème du maintien de la tonalité fait apparaître les différents sens que les musicologues attribuent à ce vocable pour définir le nouveau langage musical. Sans vouloir aborder la radicalité du renouvellement et

⁴⁶ Hermann Scherchen, « Melos » dans *Melos* (n° 1, 1920), sans numérotation de page : « Ihre positiven Kräfte erkennen, würde heißen, Chaasmöglichkeiten verhindert zu haben. »

⁴⁷ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 1, 1920), pp. 5-8 : « Les accords en eux-mêmes sont le reflet évident de l'effervescence qu'annonce le monde sonore de la jeune génération. » (Die Klänge als solche sind das unmittelbar Erregende in der Tonwelt der jungen Generation.)

⁴⁸ Hugo Leichtentritt, « Die Quellen des Neuen in der Musik » dans *Melos* (n° 2, 1920), pp. 28-33 : « Je reste convaincu... que la tonalité ne peut être séparée du concept de musique, mais qu'en revanche, un nouveau concept de tonalité peut prendre forme à partir de nouvelles échelles et de nouveaux intervalles. » (Meine Erwartung ..., daß die Tonalität nicht von der Musik zu trennen ist,

de l'investigation, Hermann Scherchen constate que le maintien du concept de tonalité soulève la délicate question de l'abandon des possibilités induites par la tonalité ?⁴⁹ Seuls le renoncement au rapport tonique-dominante, aux cadences, au rôle harmonique de la basse et l'affaiblissement de la prédominance de la tonique, permettent d'éradiquer les principes fondamentaux de l'harmonie fonctionnelle. C'est dans ce sens que Hans Mersmann présente le combat pour le nouveau musical. Le nouveau langage ne peut se constituer que par une victoire sur les lois tonales et les structures formelles qu'elles autorisent. Pour Hans Mersmann, le terme de tonalité équivaut à ceux d'harmonie tonale et de logique harmonique :

« Ce qui déconcerte l'auditeur, c'est la modification des rapports entre les éléments. Cet effet est particulièrement sensible dans l'harmonie. Il n'y a plus de logique dans l'enchaînement des accords selon les lois connues d'attraction et d'opposition... ».⁵⁰

Le maintien du terme de tonalité, même dans le cas d'abandon des fonctions tonales, implique la prééminence de la notion d'accord puisque la nouveauté survient par « ...la dissolution libératrice des schémas de succession harmonique et tonale des accords... »⁵¹. Le renoncement à la tonalité provient d'une « ... hypertrophie du principe tonal... »⁵² et d'une « ... vénération excessive pour

daß man aber erwarten darf, neue Skalen und Intervalle werden auch ein neues Tonalitätsbewußtsein erzeugen.)

⁴⁹ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen- Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 198-204.

⁵⁰ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), pp. 42-43 et « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 111-116 : « Was den Hörenden zunächst stutzen läßt, ist die veränderte Auswirkung der Elemente. Sie ist im Harmonischen am stärksten spürbar. Hier fehlt zweierlei: die logische Bildung der Einzelklänge aneinander nach den bekannten Gesetzen der Anziehung und Abstoßung... ».

⁵¹ Fritz Fridolin Windisch, « Reger's Verhältnis zur Tonalität » dans *Melos* (n° 4, 1920), pp. 83-86. (...der emanzipierenden Loslösung von der Schematik der harmonisch-tonalen Akkordfolge...)

⁵² Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen- Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 198. (Unsere Epoche ist die der Überreife des Tonalitätsprinzipes.)

l'harmonie... » au cours des cent dernières années. Il s'agit, dès lors, de vaincre « ... la prédominance de la pensée harmonique... et des schémas préétablis... »⁵³.

La suppression de la théorie des rapports fonctionnels entre les accords fait ressortir la présence de nouvelles lois mélodiques qui déterminent le cours de la musique :

« Il ne reste plus qu'une logique musicale qui s'exprime sous une forme linéaire, vocale et mélodique. Naturellement, le principe de l'harmonie n'est pas supprimé, mais celui du développement polyphonique est placé au-dessus de celui d'homophonie. Bien que nous restions séduit par les possibilités expressives de l'accord, nous le tenons désormais pour un objet secondaire. »⁵⁴

c. Le concept de tonalité

L'ensemble des articles auxquels nous faisons référence suggère une réévaluation relative du concept de tonalité. Dans l'article « Les origines de la nouveauté en musique »⁵⁵, Hugo Leichtentritt énumère à son tour les principaux facteurs de nouveauté : l'élargissement et la dissolution graduelle du système tonal, les nouvelles échelles sonores, les nouveaux intervalles et les nouvelles combinaisons sonores. Pour les connaisseurs, ces éléments inédits caractérisent un

⁵³ Robert Müller-Hartmann, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp.204-206. "... so führt auch die gegenwärtig verbreitete Musiktheorie in der Lehre vom Kontrapunkt nicht tief genug in das Wesen der nicht vorausgedachten, der gewordenen Harmonie ein und leitet nicht durch intensiven Kult der Linie zur Überwindung des akkordischen Vorstellens an."

⁵⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), pp. 334-336 : « Es gibt nur noch die musikalische Logik, die im Linearen, Stimmlichen, Melodischen sich ausdrückt. Selbstverständlich ist das Prinzip der Harmonik nicht als solches abgeschafft. Nur ist dem homophonen Zusammen das polyphone Nebeneinander übergeordnet. Wir können sehr wohl Fanatiker des Klangs sein, aber wir werden ihn immer als eine sekundäre Sache betrachten. »

⁵⁵ Hugo Leichtentritt, « Die Quellen des Neuen in der Musik » dans *Melos* (n° 2, 1920), pp. 28-33.

nouveau concept de tonalité. Dans un second article, l'auteur définit la nouveauté non comme une destruction, mais comme un élargissement des possibilités existantes :

« La solution ne repose pas sur la surestimation de nouveaux procédés, ni sur leur emploi exclusif aux dépens de plus connus et de plus efficaces, mais consiste à enrichir le matériau existant par l'apport de nouveaux moyens qui agissent par eux-mêmes et par opposition aux anciens... »⁵⁶.

Pour la plupart des auteurs, le rapport avec le principe de tonalité demeure une nécessité. Le terme de tonalité recouvre un vaste domaine de possibilités qui finit par se rapporter au concept global de tonalité. Dans son étude sur les accords modernes, Ludwig Riemann⁵⁷ affirme leur rattachement au concept traditionnel de tonalité et indique les possibilités d'élargissement qui sous-tendent ce concept. Il explique qu'en quelques années, l'édifice de la tonalité a été fortement ébranlé, sans que soit remis en cause la valeur du concept. Cet élément doit être pris en compte dans le développement de la nouvelle conception harmonique si l'on veut justifier le rapport et la fonction de chaque accord. Les demi-tons conservent un fort pouvoir de résolution et constituent « le riche terreau de l'atonalité ». Ils autorisent toutes les tournures musicales possibles ; le concept de tonalité domine le sentiment musical et parvient à s'imposer malgré l'apparition de combinaisons inhabituelles. Analyser un accord moderne sur le plan théorique prouve aux partisans de l'ancienne école que leur conception théorique s'applique encore à

⁵⁶ Hugo Leichtentritt, « Die taktlosen, freien Rhythmen in der alten und neuen Musik » dans *Melos* (n° 11, 1920), pp.247-249 : « Das Heil liegt nicht im Überschätzen neuer Kunstmittel und deren ausschließlicher Anwendung zu Ungunsten schon bekannter und bewährter, sondern in der Bereicherung durch Hinzufügen neuer Mittel zu den alten. Die neuen Mittel können dann nicht nur durch sich allein wirken, sondern auch durch den Gegensatz zu den alten,... »

cet accord et démontre aux musiciens d'avant-garde combien les éléments de l'atonalité font référence à ceux de l'ancienne tonalité. Le terme de tonalité, tel qu'il apparaît dans ce texte, devient un terme général qui englobe toutes les combinaisons harmoniques. Cette simplification tend à affirmer que musique et tonalité constituent une entité et à nier le bien-fondé de l'atonalité :

« ... aucune musique ne peut prétendre être en contradiction avec le principe de tonalité... les compositions atonales ne représentent techniquement qu'une délimitation plus éloignée du concept de tonalité, ce qui, sur le plan esthétique, se traduit par un sentiment de liberté et de suspension dans l'espace. »⁵⁸

La formulation habile de Giulio Bas nous fait percevoir que le maintien du principe de tonalité résulte du maintien d'un matériau dont la richesse provient de perpétuelles oppositions⁵⁹. Si le principe de tonalité et le matériau musical sont maintenus, il faut comprendre que c'est l'emploi implicite d'un système d'expression musicale qui est rejeté.

d. L'atonalité

Sur le plan sémantique, l'apparition du terme d'« atonalité » indique une volonté d'opposition par rapport à ceux de tonalité et de cacophonie. Dans le premier cas, ce vocable caractérise un langage qui, sur le plan technique, se

⁵⁷ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), pp. 269-275.

⁵⁸ Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 292. « Ich bin noch keiner Musik begegnet, die für mich Widersprüche zur Atonalität aufwies...Die sogenannten atonalen Kompositionen bringen vom technischen Standpunkt aus nichts als ausgedehntere und entferntere tonale Umschreibungen, welche für den ästhetischen Standpunkt einen Charakter der Freiheit, des Schwingens im Raume gewähren . »

particularise par l'abandon des règles du système tonal. Selon Hugo Leichtentritt, « atonalité » est un terme employé par les profanes pour définir ce que les musicologues considèrent comme une nouvelle tonalité⁶⁰. L'usage de ce mot n'est nullement dépréciatif ; il fait ressortir une rupture esthétique et l'abandon des lois tonales traditionnelles. Dans le second cas, il désigne un moyen d'expression marqué par la diminution du nombre de consonances et l'absence de résolution des dissonances ; certains n'acceptent pas cette rupture avec le passé et préfèrent dire cacophonie⁶¹.

Nous relevons que le terme d'« atonalité » apparaît fréquemment dans les articles de la première année et tend à se raréfier au cours des années suivantes. Il caractérise une époque « ...où tonalité et atonalité s'affrontent... »⁶² et dans laquelle « ... le bien-fondé du passage de l'un à l'autre semble difficile à établir parce qu'il s'accomplit sur un terrain incertain, même chez les compositeurs modernes »⁶³. Les signes apparents d'atonalité se trouvent dans le mouvement révolutionnaire de la basse⁶⁴ en raison des dissonances qui la composent et dans le rôle fondamental exercé par la quarte⁶⁵ au moyen d'accords ne nécessitant plus de résolution. Les effets de ces deux facteurs sont renforcés par la richesse de sens et de possibilités qu'offre le *melos* atonal, par l'autonomie des voix fondée sur une

⁵⁹ cf. Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 199.

⁶⁰ cf. Hugo Leichtentritt, « Die Quellen des Neuen in der Musik » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 33.

⁶¹ Ferruccio Busoni, « Offener Musik-Brief » dans *Melos* (n° 2, 1922), pp. 59-61.

⁶² Heinz Tiessen, « Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Weimarer Ergebnisse » dans *Melos* (n° 10, 1920), pp. 218-219 : « ...unsere Zeit, in der tonales Empfinden miteinander streiten... »

⁶³ Hans Mersmann, « Gustav Mahlers *Lied von der Erde* » dans *Melos* (n° 8, 1921), pp. 154-156.

⁶⁴ Fritz Fridolin Windisch, « Reger's Verhältnis zur Tonalität » dans *Melos* (n° 4, 1920), pp. 83-86.

⁶⁵ Les articles de Hans Mersmann, Paul Bekker et Leonid Sabanejew mettent en avant le rôle subversif exercé par la quarte dans l'émancipation de la tonalité chez Mahler, Schönberg et Scriabine.

progression linéaire émancipée et un développement horizontal illimité⁶⁶. La musique atonale reste avant tout mélodique ; elle doit être considérée comme le résultat d'une écriture linéaire où les voix ne se complètent pas, mais s'opposent les unes aux autres.

Cependant, l'atonalité est un concept qui ne peut résumer à lui seul la variété des directions et des procédés recherchés, ni l'évolution rapide des forces créatives au cours de la décennie. Jusque vers 1922, le mot semble indiquer une volonté de synthèse des tendances de la modernité musicale. Après deux années d'interruption, la revue réapparaît en août 1924. Dans le premier numéro de reprise, le nouveau rédacteur en chef, Hans Mersmann, dresse un bilan de la situation musicale et soutient que l'atonalité est devenue un concept dépassé :

« Il s'avère qu'en l'espace d'une année, d'importantes transformations ont été apportées dans les procédés, le langage et les moyens d'expression. Des termes comme *linéaire*, *atonal*, *expressionniste*, sont relégués aux oubliettes parce qu'ils ne sont plus à même de rassembler, ni de définir la multitude des forces mises en œuvre. Ces expressions sont apparues pour affirmer, imposer et unifier, mais peu d'entre elles peuvent être utilisées comme des outils de connaissance. »⁶⁷

Au début des années 1920, aucune théorie se rapportant à l'atonalité ne peut être établie, car « ... aucun lien n'est encore solidement ancré... ». En revanche, les

⁶⁶ Josef Matthias Hauer, « Melos und Rhythmus » dans *Melos* (n° 4/5, 1922), pp. 186-188.

⁶⁷ Hans Mersmann, « Die Lage » dans *Melos* (n° 1, 1924), pp. 3-6 : « Und es hat sich doch immer wieder herausgestellt, daß schon der Zeitraum eines Jahres Wandlungen brachte in der Haltung des Kunstwerks, seiner Sprache und seinen Ausdrucksmitteln. Schlagworte wie: linear, atonal, expressionistisch liegen bereits beim alten Eisen, weil sie die Vielheit der Kräfte nicht mehr zu decken imstande sind. Sie wurden geprägt, um erstmalig zu bezeichnen, leidenschaftlich zu betonen, werbend zusammenzufassen. Nur wenige von ihnen erwiesen sich als brauchbar, als Instrumente des Erkennens. »

orientations esthétiques sont déjà définies, lorsque Hermann Scherchen introduit l'atonalité comme une force positive, une exigence de « ... l'écoute dans la durée, dans le déroulement de la mélodie, d'une voix particulière ... »⁶⁸. Les « accords indépendants », qui sont ceux dont les enchaînements ne nécessitent plus anticipation, ni résolution, deviennent des éléments caractéristiques du bouleversement musical. Ils excluent tout rapport de causalité et toute forme d'explication théorique, mais se justifient sur le plan esthétique :

« ..., il m'est possible d'exprimer des sentiments au moyen de dissonances dont l'accumulation correspond à la richesse des émotions que je désire manifester. D'autre part, il est incontestable que les accords indépendants peuvent contenir des tensions qui, sur le plan esthétique, excluent toute résolution... ».⁶⁹

Si l'élaboration d'une théorie de l'atonalité ne peut être envisagée, Ludwig Riemann soutient la possibilité de donner un sens précis à ce terme à condition que soit établie la preuve d'un rapport interne entre les accords. Le musicologue ne rejette pas le concept de tonalité, mais celui d'atonalité radicale qui, « ... n'admettant aucune valeur d'évolution antérieure, recherche la force première d'un nouvel état primitif ». L'atonalité doit « ... puiser sa force substantielle dans la tonalité... » et peut se révéler constitutive si « ... l'on essaye d'établir un lien

⁶⁸ H. Scherchen, « Arnold Schönberg » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 10 : «...das Hören in die Länge, in den Verlauf von Melodie und Einzelstimme;...»

⁶⁹ Ludwig Riemann, « Zur Tonalität » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 191 : « ..., denn ich habe das Recht, meine Gefühle durch Dissonanzen auszudrücken, deren Anhäufung der Gefühlsmasse, um mich so auszudrücken, entspricht. Ein Zweites läßt sich auch nicht bestreiten: die auf sich selbst gestellten Klänge können Spannkraft enthalten, die eine Entspannung aus ästhetischen Gründen ablehnen,... ».

entre elle et la tonalité »⁷⁰. Le principe d'atonalité ne peut ignorer « ...la loi psychophysiologique fondamentale d'alternance entre tension et détente ». Ludwig Riemann avance qu'aucun « accord indépendant » (*auf sich selbstgestellten Klang*) ne peut se soustraire au principe de tension et de détente, aussi longtemps qu'il provient de l'univers des douze sons. L'« accord indépendant » acquiert une nouvelle valeur issue des harmoniques et devient un accord de couleur sonore (*Akkordklangfarbe*), valeur qui détermine « ...une nouvelle forme d'enchaînement des accords indépendants... ».⁷¹

Les observations de Ludwig Riemann et d'Alfred Rosenzweig sur l'atonalité interprétée comme « ... traitement libre de la tonalité... »⁷² laissent

⁷⁰ L. Riemann, « Zur Tonalität » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 192 : « Je crois à l'existence d'une atonalité valable qui soit établie sur le terreau nourricier de la tonalité. » (Ich glaube an die Existenz einer gesunden Atonalität, die sich aus dem Nährboden der Tonalität aufrichtet) Voir également l'interprétation du concept d'atonalité dans l'article de Giulio Bas « Antike Atonalität und neue Tonalität » dans *Melos* (n° 11/12, 1921), p. 247 : « ...c'est uniquement la certitude du sentiment tonal qui nous permet d'identifier des rapports harmoniques très éloignés. Mais on risque de se perdre dans un enchevêtrement de ramifications tonales; de plus, en parcourant des zones inconnues, l'attention se relâche et l'ennui s'installe chez l'auditeur. Pour cette raison, nous préférons l'expression d'élargissement tonal à celle d'atonalité. » (... und es ist nur die tonale Sicherheit und Empfindungsfähigkeit, welche uns gestattet, harmonische Verbindungen entfernterer Natur wieder zu erkennen. Verliert man sich jedoch im Gestrüpp der Tonverzweigungen, erleidet die Entspannung in fremden Zonen Anwendung, so stellt sich Unlustgefühl beim Zuhörer ein. Drum wollen wir nicht von Atonalität, sondern von einer tonalen Erweiterung sprechen.)

⁷¹ Alfred Rosenzweig, « Die Barockoper als Gegenwartsproblem » dans *Melos* (n° 3, 1924), pp. 150-166 : « Dans la musique contemporaine, la couleur instrumentale perd sa suprématie... La conduite subtile des voix ignore l'attrait qu'exercent les couleurs sonores; elle utilise le timbre comme une couleur avivée qui permet de mettre en valeur l'indépendance de chaque ligne et de donner forme à l'ensemble de la composition. » (Die instrumentale Klangfarbe ... wird durch die zeitgenössische Musik ihrer selbstherrlichen Stellung beraubt und in den Dienst der Satztechnik gestellt. Die Musik der Gegenwart mit ihrer subtileren Stimmführung, enträt des schwelgerischen Klangs und verwendet die Klangfarbe als schärfende Farbtonungen, um die unabhängig empfundenen Linien deutlich voneinander abzuheben und so den schlichtmäßigen Aufbau des Tonsatzes plastisch hervortreten zu lassen.)

⁷² Hugo Leichtentritt, « Die taktlosen, freien Rhythmen in der alten und neuen Musik », dans *Melos* (n° 11, 1920), pp. 247-249. Voir aussi l'expression d'« atonalité limitée » (*beschränkte Atonalität*) chez Ludwig Riemann dans « Expressionismus - Naturmusik ? », *Melos* (n° 19, 1920), pp. 434-437 et celle de « tonalité fuyante » (*gleitende Tonalität*) employée par Ludwig Misch dans une étude critique sur la sonate pour violon et piano, opus 56, de Paul Graener.

paraître le rapport entre les deux principes comme nécessaire et inévitable⁷³. Elles nous amènent à penser que la rupture avec la tonalité a constitué un obstacle d'ordre intellectuel et esthétique. Certains éléments constitutifs de la tonalité sont délaissés : le centre tonal, le rôle de la basse dans l'établissement et le renforcement de la tonalité principale, les notions de consonance et de dissonance⁷⁴. À l'opposé, d'autres sont maintenus et deviennent prépondérants ; l'auteur établit un parallèle entre la notion de tonalité et le principe de détente, ainsi qu'entre la notion d'atonalité et la présence exclusive de tensions harmoniques. Le renforcement de ces tensions devient le signe d'une tendance radicale décrite par certains musicologues. L'établissement de ce type de correspondance démontre que la difficulté de la nouveauté consiste davantage à la renonciation aux principes établis qu'à la découverte de nouveaux éléments. Ludwig Riemann décrit clairement l'enjeu et se déclare partisan d'un compromis :

« Le point du litige ne réside pas dans le retour à une tonalité principale, mais dans le rapport d'équilibre entre tension et détente... Je crois en l'existence d'une atonalité saine qui prend racine dans la tonalité. »⁷⁵

⁷³ Voir aussi Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), pp. 290-292 : « D'un point de vue technique, les compositions dites atonales n'apportent rien de plus qu'une délimitation tonale plus éloignée et plus vaste... » (Die sogenannten atonalen Kompositionen bringen vom technischen Standpunkt aus nichts als ausgedehntere und entferntere tonale Umschreibungen, ...)

⁷⁴ Alfred Rosenzweig, *ibid.*, p.162 : « ... au 20^e siècle, la dissonance s'affranchit des nécessités (celles induites par la dépendance des voix aux fonctions harmoniques) qu'implique une écriture verticale mise à mal par l'échec de la tonalité. Ainsi, l'ancienne signification du concept de dissonance disparaît. » (... vollzieht sich im 20. Jahrhundert eine Befreiung der Dissonanz von dem durch die Überwindung der Tonalität verdrängten Vertikalprinzip, das noch harmonisch-funktionelle Abhängigkeit der Stimmen untereinander kannte, und damit verschwindet der Dissonanzbegriff im alten Sinne überhaupt.)

⁷⁵ Ludwig Riemann, « Zur Tonalität » dans *Melos* (n° 8, 1920), pp. 191-192 : « Der strittige Punkt liegt m.E. nicht in der Rückkehr zu einer Haupttonart, sondern in dem Ausgleichsverhältnis der Spannungskomplexe zu den Entspannungen... Ich glaube an die Existenz einer gesunden Atonalität, die sich aus dem Nährboden der Tonalität aufrichtet. »

e. La pensée polyphonique

La nouveauté est principalement perçue dans le domaine harmonique à travers les agrégats, l'accumulation de dissonances et l'absence de résolution. Paradoxalement, certains auteurs la caractérisent comme la manifestation d'un recours à l'écriture et à la pensée polyphonique. Le matériau n'apporte aucune nouveauté ; c'est l'écriture polyphonique qui permet de justifier les changements observés. La place qui lui revient dans l'explication de la nouveauté explique le refus de l'abandon du concept de tonalité. L'atonalité peut paraître comme la formulation d'une singularité indépendante, et la polyphonie comme un élément de compréhension et de justification. Sur le plan conceptuel, la fin du caractère prééminent de l'harmonie constitue le changement essentiel :

« ...la prédominance de l'harmonie ... comme principe constructif a été supprimée petit à petit pour céder la place à l'activité principale et au mouvement autonome des voix.... Un grand nombre de compositeurs actuels ont exploité l'effritement, le déclin et l'effondrement de l'harmonie au profit du développement de voix indépendantes et particulières.... De même, les excès de l'écriture verticale ont provoqué une rupture salvatrice par l'abandon du principe vertical devenu conventionnel et pauvre. »⁷⁶

Le retour au principe polyphonique doit être compris comme un recours aux

⁷⁶ Heinz Tiessen, « Das Verhältnis zum heutigen Schaffen » dans *Melos* (n° 2, 1924), pp. 69-77 : « Daß die Herrschaft der Harmonik - ... - als konstruktives Prinzip allmählich ausgeschaltet wurde, um der primären Aktivität und vorurteilslosen Eigenbewegung der Stimmen Platz zu machen,... daß er von einer Anzahl heute lebender Komponisten, instinktiv und seiner Konsequenzen noch unbewußt, betreten und unbeirrt weitergeschritten wurde... jene Hypertrophie des Vertikalen, deren Fortsetzung ins gleichsam Mikroskopische geführt hätte, und die somit einen befreienden Durchbruch geradezu automatisch erzwingt: die Aufhebung der alten, nicht mehr lebensfähigen, durch unablässige Differenzierung kraftlos gewordenen Vertikal-Orientierung. »

« ... courbes horizontales qui se déploient librement avec une énergie surpassant toute entrave harmonique... ; le style linéaire ne gravite plus autour d'un centre harmonique. En se libérant du jeu incessant des cadences, il acquiert une nouvelle force... ; on passe d'une polyphonie surchargée de couleurs sonores et pauvre rythmiquement, procurant un sentiment de saturation et de lassitude à une polyphonie pure de lignes originales et actives... »⁷⁷

L'usage du mot polyphonie est plus fréquent que celui de contrepoint⁷⁸ ; l'un et l'autre ne font plus référence à une érudition spécifique ou à un mode d'écriture conventionnel.⁷⁹ L'œuvre de Schönberg, souvent citée, procède d'une écriture et d'une pensée polyphoniques :

« Le cercle de Schönberg présente une autre nouveauté. Ici, c'est la polyphonie linéaire qui enrichit la technique pianistique. La combinaison

⁷⁷ Heinz Tiessen, *ibid.*, pp. 72-73 : « ...: die horizontalen Kurven leben sich aus mit einer von vertikalen Hemmungen unbelasteten Triebkraft;...der linear-heterophone Stil macht nicht mehr Schritt für Schritt Station auf einem neuen harmonischen Zentrum und gewinnt aus dieser Befreiung vom Kothurn unablässigen Kadenzierens jene neubelebende Triebkraft...: von quantitativer Überladung, Übersättigung, Überreife und von einer vielfach in ihrem Farbenreichtum erstickten, kraftlosen Linienführung und rhythmischer Untätigkeit fort zu reinlicher Mehrstimmigkeit neuer kraftvoller Linien,... »

⁷⁸ Cf. Erich Katz, « Ernst Krenek's Tokkata und Chaconne » dans *Melos* (n° 1, 1924), p. 50 : « La conduite des voix est tout à fait indépendante, c'est-à-dire libérée de toute logique harmonique prédéterminée. Du point de vue de la technique de composition, cette linéarité absolue peut être qualifiée de « contrepoint radical. » (Die Führung der Stimmen gegeneinander ist klanglich völlig unabhängig, d.h. von jeder vorausbestimmenden harmonischen Logik frei. Diese absolute Linearität der Satztechnik, auch mit dem Schlagwort des « rücksichtslosen Kontrapunkts » bezeichnet, ist in ihren Voraussetzungen noch vielfach unklar und mißverstanden.)

⁷⁹ Robert Müller-Hartmann, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 204-206 : « Le mot « contrepoint » ... ne doit plus définir une science, un maniérisme,... mais devenir une richesse pour l'âme, une volupté raffinée et offrir des possibilités infinies de fantaisie. » (Das Wort « Kontrapunkt » müßte einen neuen lebendigen, von allem Schulmäßigen und Konventionellen bestreiten Sinn erhalten, müßte nicht mehr eine Art von musikalischer Gelehrsamkeit, nicht Künstelei ... sondern höheren Reichtum der Seele, feinere « Sinnlichkeit » und unbegrenzte Möglichkeiten der Phantasie.)

interne et transversale des lignes offre de nouvelles perspectives d'écriture et requiert de l'interprète une approche particulière. »⁸⁰

Hermann Scherchen formule une observation identique à propos de la *Symphonie de chambre* op.9 :

« ... ; chez lui (Schönberg), l'harmonie n'est plus l'unique force qui structure l'ensemble de la pièce, c'est la multitude des voix actives qui constitue le tout et amène, à chaque instant, de nouveaux événements verticaux. »⁸¹

Schönberg « ...s'achemine progressivement vers un nouveau style polyphonique... »⁸² dont Hans Heinz Stuckenschmidt cherche à définir les lois mélodiques :

« ... je pressens l'évolution d'une musique dont la théorie ne s'arrêtera plus uniquement à l'accord... Ce que je souhaite démontrer, c'est l'existence de lois mélodiques spécifiques et la possibilité d'une musique purement mélodique... Dès l'instant où ce sont les origines mélodiques et non les

⁸⁰ Eduard Erdmann, « Moderne Klaviermusik » dans *Melos* (n° 2, 1920), pp. 34-37 : « Wieder Neues brachte dann der Schönbergkreis. Hier ist der lineare Polyphonie, die die Klaviertechnik bereichert. Das Durcheinander- und Ineinanderweben der verschiedenen Linien eröffnet neue Perspektiven, verlangt eine völlig anders geartete Einstellung von Interpreten. »

⁸¹ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 198-204 : « ...; für ihn ist das Harmonische nicht mehr die allein ausschlaggebende Kraft, welche formschaffend das Ganze trägt und über der das Melodische reliefartig hervortritt, sondern eine Vielheit lebendiger Stimmen erfüllt ihn und führt in jedem Augenblick neue Vertikalresultate herbei. ». Voir également H.H. Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), pp. 334-336 : « L'intérêt excessif que le style du passé accordait à l'harmonie nous est devenu totalement étranger. » (Die übertriebene Beachtung, die der verflossene Stil dem rein Harmonischen zuwendete, ist uns fremd.)

⁸² H.R. Fleischmann, « Gesetz und Willkür in der modernen Musikentwicklung » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), pp. 90-94. « Wie er weiter, bei Bach anknüpfend, stufenweise sich zu seinem polyphonen Stil durchdringt. »

origines harmoniques qui déterminent le développement d'une musique, la référence au principe tonal cesse nécessairement. »⁸³

La polyphonie supplante l'harmonie et devient un principe exclusif dans lequel subsiste uniquement « ... une logique musicale qui s'exprime dans la ligne, la voix, la mélodie »⁸⁴. Au regard de ces trois éléments constitutifs du nouveau style polyphonique, Hans Mersmann souligne le rapprochement historique entre la nouvelle forme d'écriture et des procédés polyphoniques plus anciens : il signale « ... la profonde parenté que la musique moderne entretient dans sa finalité et son orientation avec la polyphonie de l'époque gothique... »⁸⁵. L'analyse de Curt Sachs est semblable :

« ... l'orientation poursuivie à notre époque conduit à inclure les masses compactes d'accords employées par les dernières générations et la polyphonie linéaire qui, chez les musiciens de l'époque du gothique tardif, représentait un idéal. »⁸⁶

⁸³ H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.*, p. 334 : « Da ich eine Musik nahen fühle, deren Theorie nicht mehr aufs Akkordliche sich versteifen wird,...Was ich klarlegen wollte: das Vorhandensein von melodischen Triebgesetzen und die Möglichkeit, Musik rein melodisch...zu definieren. In dem Augenblick da nicht mehr harmonische, sondern vielmehr melodische Ursachen den Gang einer Musik bestimmen, hört notwendig die Berücksichtigung des tonalen Prinzips auf. »

⁸⁴ H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.*, p. 335 : « La succession polyphonique est placée au-dessus du principe homophonique... » (Nur ist dem homophonen Zusammen das Polyphone Nebeneinander übergeordnet...) Voir également H. Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 111-116 : « ... notre besoin d'expression mélodique nous contraint à la dimension horizontale, aux lignes pures libérées de rapports harmoniques. La réception d'un développement linéaire plutôt qu'harmonique semblait être déjà, quelques siècles auparavant, un fait naturel. » (...daß unser melodisches Ausdrucksbedürfnis zur Horizontale, zur reinen, d.h. nicht mehr durch harmonische Bindungen beschwerten Linie hindrängt. Denn das Aufnehmen eines linearen statt eines klanglichen Vorgangs war früheren Jahrhunderten eine Selbstverständlichkeit.)

⁸⁵ Hans Mersmann, « Die Lage » dans *Melos* (n° 1, 1924), pp. 3-6 : « Diese Gedanken wollen nicht die tiefe Verwandtschaft des Zieles und der Haltung verdunkeln, welche unsere Musik mit gotischer Polyphonie, mit der Rhythmik der Primitiven, mit der großen Leidenschaftslosigkeit gregorianischer Melodik verbindet. »

⁸⁶ Curt Sachs, « Unser Verhältnis zu gotischer Musik » dans *Melos* (n° 9, 1921), pp. 187-190 : « ..., die Richtung unserer Zeit von den kompakten Akkordmassen der letzten Generationen auf die lineare Mehrstimmigkeit geht, die den späten Gotikern als Ideal vorschwebte. »

La préférence pour la polyphonie implique l'affaiblissement de la notion d'harmonie conçue comme un ensemble de règles structurant les enchaînements d'accords au sein de la tonalité. Nous mentionnons cette indication en précisant que la notion d'accord conserve une valeur capitale, puisque « ... l'harmonie horizontale et l'harmonie par accords occupent le même espace »⁸⁷, et constitue ce que Fritz Stiedry nomme une « musique horizontale, un contrepoint d'accords ».⁸⁸

Le deuxième élément, dont l'importance diminue, est le thème. Dans la polémique opposant le compositeur Hans Pfitzner au critique Paul Bekker, Ferruccio Busoni crée, dans un article intitulé « Nouvelle approche classicisante »⁸⁹, le néologisme « jeune classicité » par lequel il entend « ...un adieu définitif au thématisme et un retour à la mélodie, définie non comme motif agréable à l'oreille, mais comme élément prédominant sur les voix et les mouvements intérieurs, comme support de l'idée et facteur déterminant de l'harmonie, comme une polyphonie hautement élaborée, exempte de toute complication. »

⁸⁷ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 207-208.

⁸⁸ Fritz Stiedry, « Aus einer Denkschrift » dans *Melos* (n° 10, 1920), pp. 220-226. « ...horizontale Musik oder Akkordkontrapunkt... »

⁸⁹ Hermann Scherchen, « Neue Klassizität » dans *Melos* (n° 11, 1920), pp. 242-243. L'éditorial de Scherchen reprend le titre de la lettre de soutien adressée par Busoni à Paul Bekker. Hermann Scherchen déplore le peu d'attention que le monde musical semble avoir porté à cet écrit et en reporte intégralement le contenu.

« Zur « jungen Klassizität » rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wieder-Ergreifen der Melodie - nicht im Sinne eines gefälligen Motives - als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie. »

f. La mélodie et la ligne

La mélodie devient l'un des éléments caractéristiques de la nouvelle musique. Déterminée par le « ...besoin...d'une force déferlante... »⁹⁰, marquée par des contours illimités, oscillant librement, elle est « ...l'élément le plus créatif, le plus spirituel et le plus pur du matériau musical... » ; elle se présente comme une «...obligation pour l'artiste..., un élan intérieur... »⁹¹.

Elle est définie comme une « voix unique »⁹² qui, possédant sa propre logique, devient « ...l'élément prépondérant... ». Le motif disparaît : « ... à la place d'une mélodie structurée sur ce principe, il ne reste qu'une grande ligne qui croît de manière continue ». La suppression du concept de mélodie en tant que principe monodique est condamnée par les adversaires de la nouvelle musique, pour qui « le recours au chromatisme implique la disparition de la mélodie. »⁹³.

Chez certains auteurs, le terme de ligne bénéficie d'une nette préférence. Le principe d'une « ... activité principale de la ligne... » et « ... d'un nouveau style de lignes plus amples qui se croisent et s'entrecroisent... » corrobore le sentiment d'une valorisation croissante de la mélodie. La distinction fixée entre les deux termes permet de préciser, à l'avantage de la notion de ligne, la particularité de la

⁹⁰ Hans Jürgen von der Wense, « Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch » dans *Melos* (n° 3, 1920), pp. 66-68 : « ... die Forderung der Melodie nicht als Bewegung schlechthin denn als strömender Kraft, ... »

⁹¹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 102-106 : « Die Melodie ist das schöpferisch aktivste, vom Stofflichen gereinigteste, seelenhafteste Element der Musik, der Drang aus Innen, das « Muß » des Künstlers . »

⁹² L'expression de « Einzelstimme » est fréquemment employée par Hermann Scherchen. Cf. « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 198-204. Hermann Scherchen emploie également l'expression comparable de « Linie-Individualität » pour caractériser « la formation du style contrapuntique-linéaire » de Schönberg. Cf. « Arnold Schönberg » dans *Melos* (n° 1, 1920), pp. 9-10.

⁹³ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), p. 334 : « Vor allem gilt es, sie von der Begeiferung Gewisser zu reinigen, denen da schwant, chromatisch sein bedeute amelodisch sein. ».

nouveauté. La différenciation qu'établit Robert Müller-Hartmann a le mérite de faire ressortir le sens exact attribué à chaque terme :

« ... ainsi, au niveau du contrepoint, la théorie élargie d'aujourd'hui ne permet pas encore d'accéder à une harmonie non préétablie et n'indique pas, malgré la considération dont bénéficie la ligne, comment vaincre la représentation harmonique par accords. (À dessein, l'expression de ligne est quelquefois préférée à celle de mélodie afin de marquer la différence entre le désir de création de notre temps et l'attrait, à toute époque, pour la mélodie, la formule mélodique banale) »⁹⁴.

Le sens courant du mot mélodie, retenu par Hans Heinz Stuckenschmidt, inclut le genre du lied. Ces deux termes représentent une même réalité :

« Le nouveau lied laisse dominer l'élément vocal et place à nouveau la mélodie au premier plan. L'accompagnement n'est plus qu'une illustration... Les effets instrumentaux et la singularité des enchaînements d'accords sont délaissés ; l'ensemble culmine dans l'expressivité d'une ligne absolue se développant de l'intérieur. »⁹⁵

⁹⁴ Robert Müller-Hartmann, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 204-208 : « ...so führt auch die gegenwärtig verbreitete Musiktheorie in der Lehre vom Kontrapunkt nicht tief genug in das Wesen der nicht vorausgedachten, der gewordenen Harmonie ein und leitet nicht durch intensiven Kult der Linie zur Überwindung des akkordischen Vorstellens an. (Mit Absicht ward hier einige Male der kühlere Ausdruck « Linie » statt « Melodie » gewählt, um den Unterschied zu betonen zwischen einer schöpferischen Sehnsucht der Gegenwart und dem zu allen Zeiten vernommenen « Schrei nach der Melodie », d.h. nach dem melodischen Gemeinplatz). »

⁹⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Neue Lieder » dans *Melos* (n° 17, 1920), pp. 395-396 : « Das neue Lied wagt - als Reaktion auf die zwischen Malerei und Psychologismus pendelnde Epoche der letzten Realistik (vom Wolf bis Strauß und sogar Reger!) - das Vokale walten zu lassen und stellt die stimmgetragene Melodie wieder in den Vordergrund des musikalischen Geschehens. Die Begleitung ist nicht mehr illustrativ... Instrumentale Effekte und Absonderlichkeiten der Klangführung blieben hintangestellt und alles Geschehen kulminiert an der letzten Expressivität der absoluten (weil innerlich gewachsenen) Linie. »

Dorénavant, l'élément mélodique détermine le déroulement de la pièce musicale et supplante l'élément harmonique qui, jusqu'à présent, prévalait grâce au principe tonal⁹⁶. Cette modification, qui équivaut à un déplacement du point d'observation, permet d'envisager l'apparition d'une musique purement mélodique, définie comme une succession d'intervalles et non comme un regroupement complexe d'intervalles. La particularité de la nouvelle mélodie réside dans sa concision ; les combinaisons mélodiques sont infinies grâce aux possibilités de la pause qui permettent de maintenir le principe de tension et de détente⁹⁷.

g. Le *melos*

Nous ne pouvons clore la présentation des facteurs de nouveauté sans évoquer le vocable qui constitue le titre de la revue. Chez la plupart des musicographes, le mot *melos* regroupe les différentes notions que nous venons d'exposer : il définit une « force spontanée ». Sans être « ...un objet de luxe et de jouissance agréablement présenté... », il constitue « ...le résultat d'une nécessité intérieure... » qui « ...veut secouer toutes les voix de la léthargie harmonique et substituer au rôle fondamental de la basse, un mouvement libre et individuel. »⁹⁸.

⁹⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), p. 334 : « In dem Augenblick da nicht mehr harmonische, sondern vielmehr melodische Ursachen den Gang einer Musik bestimmen, hört notwendig die Berücksichtigung des tonalen Prinzips auf ... und die Möglichkeit, Musik rein melodisch, das heißt: successiv intervallisch, nicht komplex intervallisch zu definieren. »

⁹⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), p. 336 : « Und das Wesen der neuen Melodie liegt in ihrer Aphoristik. Alles ist gedrängt, aufs Äußerste komprimiert;... da tatsächlich die Melodie unendlich ist. Schließlich begann man die melodischen Möglichkeiten der Pause zu entdecken, die als gelegentliche Unterbrechung (nicht Zerstörung) des linearen Flusses Spannungen und Entspannungen...vermitteln kann. »

⁹⁸ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 102-106 : « Nicht Luxusgegenstand in gefälliger Aufmachung für den Genießer ist uns das Melos, sondern Leistung aus innerer Nötigung: von ihm gehen wir aus, vom Kernhaften, vom keimfähigen Triebe. Das

Cette « force libératrice » consiste en « ... un nouveau style de lignes sinueuses qui se croisent et se nouent... »⁹⁹. Le *melos* pur « ... ne tient plus compte de l'harmonie, ...(il) rejette les règles classiques d'harmonisation et exige une nouvelle expression harmonique. »¹⁰⁰

Ces différentes définitions mettent en évidence la relation entre l'expression harmonique, le *melos* et la ligne. Ces trois éléments ne peuvent être placés sur un pied d'égalité, mais nous ramènent aux caractéristiques de la nouvelle musique : le *melos* se manifeste à travers l'exigence d'un renouveau harmonique et s'explique par la primauté accordée à la pensée polyphonique. D'une obligation naît le renouveau ; inversement, la nouveauté apparaît comme une nécessité.

C. Les propriétés de la nouvelle musique

a. Le principe d'élargissement

Pour comprendre les conséquences de la rupture tonale, il faut préciser l'importance de la notion d'élargissement dans le bien-fondé de la nouveauté. Heinz Tiessen insiste sur le fait qu'aucun cas isolé ne saurait être apprécié pour lui-même, mais doit être saisi dans un ensemble dont on a pris garde de prendre en compte tous les éléments constitutifs :

Melos will alle Stimmen aus harmonikaler Lethargie rütteln, nicht zuletzt auch den Baß aus seiner patriarchalischen Fundaments-Rolle zu freier Eigenbewegung auflockern. »'

⁹⁹ Robert Müller-Hartmann, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 206 : « Wir ahnen einen neuen Stil von weitgespannten Linien die sich uns wie zufällig kreuzen und verknöfen und ihren Treffpunkten Harmonien von fließender Bedeutung ergeben;... »

¹⁰⁰ Erich M.v. Hornbostel, « Musikalischer Exotismus » dans *Melos* (n° 9, 1921), pp. 175-182 : « Aber auch das reine, ohne Rücksicht auf den Zusammenklang gewachsene Melos drängt, gerade indem es klassischer Harmonisierung widerstrebt, zu neuem harmonischen Ausdruck. »

« L'objectif ne peut être atteint qu'à partir d'un ordre sonore global établi sur des bases plus larges et non à partir de cas isolés. »¹⁰¹

L'élargissement des éléments et des moyens d'expression ne peut être entrepris sans « perspective d'élaboration d'une nouvelle organisation du matériau sonore ». La recherche d'un autre système d'organisation centrale¹⁰² doit permettre d'ordonner la profusion de nouvelles découvertes. L'exploration des phénomènes naturels, à travers l'élargissement des notions de consonance et de dissonance, ainsi que la poursuite d'un nouveau principe d'organisation, confirment le maintien du concept de tonalité comme principe unificateur. Cependant, certaines divergences apparaissent au sein de la revue. Hans Mersmann précise que sa définition du nouveau langage se soustrait à tout essai d'élargissement et à toute généralisation, puisqu'il s'agit « ... d'une recherche très personnelle des créateurs... ». Les particularités ne peuvent être établies comme principes fondamentaux permettant d'élaborer une théorie. En revanche, pour Hugo Leichtentritt et Hans Heinz Stuckenschmidt, cette possibilité n'est pas à exclure même si l'état des connaissances ne le permet pas.

b. La définition de nouvelles lois

À défaut de pouvoir introduire une nouvelle théorie, les musicologues essayent d'établir des lois relatives à la forme et au style musical. Ces lois, pas assez confirmées pour pouvoir être reconnues comme exactes, ne sont perçues qu'intuitivement et forment un obstacle à toute explication rationnelle. Elles

¹⁰¹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 7 : “Nur, mit einer allumfassenden tonlichen Weltordnung auf breitester Grundlage kann der Zweck erreicht werden, nicht mit Einzelfällen.”

proviennent des rapports entre les couleurs d'accords et résultent des lignes mélodiques. Aucune formulation précise n'est établie, en dehors de celle qu'énonce Ludwig Riemann dans une étude sur la musique vocale de Hans Jürgen von der Wense :

« Ces lois concernent, d'une part, l'emploi des demi-tons chromatiques comme intervalles purs et non de contraste et l'emploi de la quarte pour éviter toute référence tonale. »¹⁰³

Ces deux lois tendent à affaiblir l'harmonie tonale et permettent de reconsidérer ce que l'ancienne conception tenait pour secondaire. Elles ne peuvent valoir comme des conventions établies, car il est impossible de « ...connaître les trajectoires sur lesquelles elles vont évoluer... »¹⁰⁴.

c. La conformité d'un nouveau principe de cohérence

Les rapports qu'implique la cohérence d'une nouvelle organisation musicale restent à découvrir. Comme pour les lois, l'intuition joue un rôle fondamental dans la recherche d'une « logique inflexible et inconsciente par rapport à la construction harmonique »¹⁰⁵. Peu d'éléments permettent d'établir un nouveau principe de cohérence qui ne s'applique plus au domaine harmonique mais à celui

¹⁰² Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß II » dans *Melos* (n° 11, 1920), p. 245.

¹⁰³ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), p. 274 : « Die chromatische Halbstufe gilt als klanggehöriges Intervall, nicht als klangkontrastlicher. Jede tonale Unterlage ist mit Sorgfalt zu vermeiden, dafür die Quartenv verwandschaft als Grundlage einzusetzen. »

¹⁰⁴ Egon Wellesz, « Bemerkungen zu Josef Hauers Schrift vom « Wesen des Musikalischen » » dans *Melos* (n° 18, 1920), p. 420 : « ...daß wir gleich « Gesetze » der neuen Kunst aufstellen, bevor wir wissen, in welchen Bahnen sie sich entwickeln wird. »

¹⁰⁵ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), p. 274 : « ...dem Zwange einer unerbittlichen aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion... »

de la ligne, de la mélodie et de la polyphonie¹⁰⁶. Emerich Vidor différencie deux types de logique : celle propre à la texture musicale qui reste tout à fait compréhensible, et celle des sens qui, induite par la perception, ne permet pas d'appréhender les modifications impliquées par l'évolution : «...beaucoup d'œuvres musicales modernes sont intelligibles dans leur texture, mais nos sens ne peuvent les assimiler. »¹⁰⁷.

Une ligne de partage aux contours flous se profile et permet de définir un équilibre entre ce qui relève de l'intuition et ce qui perçu, par conformité à un mode de raisonnement, comme appartenant à la logique d'un système. Ces deux catégories s'avèrent nécessaires pour pallier l'impossibilité d'assimiler, par les seules facultés intellectuelles, tous les phénomènes. Elles mettent en valeur la force de l'intuition et la « nécessité intérieure » auxquelles font appel les nouveaux phénomènes.

La logique déductive n'est plus de mise dans les modalités d'analyse. Dès lors, les nouvelles œuvres doivent être observées comme des organismes, dont la cohérence justifie la raison d'être :

« Il faut condamner la verbosité des feuilletonnistes qui veulent restituer scrupuleusement ce qui relève de l'indicible. Nous devons considérer et examiner l'œuvre comme un organisme vivant. »¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), p. 335 : « Es gibt nur noch die musikalische Logik, die im Linearen, Stimmlichen, Melodischen sich ausdrückt. »

¹⁰⁷ Emerich Vidor, « Bemerkungen zu den neuen musikalischen Formerscheinungen » dans *Melos* (n° 3, 1921), p. 49 : « Viele moderne Musikwerke sind in Textur intelligent schön und unsere Sinnungsorgane können sie doch nicht verdauen. »

¹⁰⁸ Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), p. 28 : « Deshalb müssen wir auch die paraphrasierende Kunstfeuilletonistik ablehnen, welche das Unsagbare des

d. L'affirmation de valeurs spirituelles

La notion de spiritualité constitue un autre élément majeur de la nouveauté. L'adjectif « spirituel » semble le mieux correspondre au mot allemand « geistig », si l'on garde en mémoire le titre de l'ouvrage de Wassily Kandinsky¹⁰⁹ paru en janvier 1912 et le reproche d'intellectualisme formulé à l'encontre de la musique qualifiée de « moderne ». Plutôt que d'évoquer une spiritualité qui s'apparente à un mysticisme, dont l'importance n'est pas à sous-estimer, nous préférons l'expression de « vie spirituelle » en raison d'une similitude avec la notion de « vie intérieure ». Le principe le plus élevé de la « vie intérieure » est la vie spirituelle qui façonne, elle-même, le contenu de la musique : l'intellect et l'intuition sont les deux éléments qui l'animent¹¹⁰. En dehors de toute considération philosophique, ces particularités, souvent évoquées, permettent d'user d'arguments injonctifs et persuasifs plutôt que d'éléments discursifs. D'autres processus s'inscrivent dans cette représentation à laquelle les participants de la revue tentent de faire parvenir le lecteur.

e. La notion d'expérimentation

Les textes des premiers numéros de la revue *Melos* démontrent le refus des collaborateurs à considérer la nouvelle musique comme une expérimentation ou une spéculation. L'expérimentation se rapporte à la recherche sur les quarts de ton et les tiers de ton et ne bénéficie d'aucune considération auprès des compositeurs.

Kunstwerks in Worte auseinanderzerren will, und an deren Stelle die Beobachtung und Prüfung des Organischen setzen, welches das Leben des Kunstwerks bedeutet. ».

¹⁰⁹ Cf. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (Du Spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier), München, 1912, Piper.

Les musicologues mentionnent les innovations organologiques récentes, mais précisent, qu'en dépit des encouragements exprimés, elles suscitent beaucoup de réserve. Présentée sous cet aspect et légitimée par « la continuité de l'évolution »¹¹¹, l'expérimentation ne semble pas constituer un principe de base de la nouveauté. La nouvelle musique naît d'une réaction, d'une volonté de rupture et prend la forme d'un « ... combat contre tout ce qui est vide et usé, d'une lutte qui doit se poursuivre sur les ruines d'un passé anéanti »¹¹². Ce combat décisif s'applique essentiellement aux fondements du langage musical ; il s'apparente à un mouvement d'effervescence qui, dans la musique et l'ensemble de la culture européenne, naît de la crise nihiliste annoncée par Nietzsche¹¹³.

D. Les œuvres emblématiques de la nouvelle musique et les types d'écriture

Par type d'écriture, nous entendons les styles d'écriture adaptés aux différents genres instrumentaux. Afin d'établir une distinction entre musique à programme et musique absolue. Adolf Aber limite la musique à programme aux compositions vocales et la définit comme une musique « au service d'un texte ou d'idées non musicales »¹¹⁴. Pour Ludwig Riemann, la musique absolue est une

¹¹⁰ Voir Walther Howard, « Zweck und Inhalt der Tonkunst » dans *Melos* (n° 21, 1920), pp. 486-489, article remarquable par la logique de la démonstration.

¹¹¹ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43.

¹¹² Hans Mersmann, *ibid.*, p. 43 : « So soll der Kampf aufgenommen werden gegen das, was hohl ist und verbraucht, soll eingerissen wergeld, was als rauchende Trümmer einer zerstörten Vergangenheit noch stehen blieb, ... ».

¹¹³ Udo Rukser, « Die Situation der heutigen Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 189.

¹¹⁴ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 379 : « ... die Musik mit äußerem Programm...jede Gattung, bei der die Musik bestimmten außermusikalischen Ideen, also auch Texten, dient. »

musique « sans représentation »¹¹⁵, qui prend forme uniquement par les moyens développant l'imaginaire.

Les études d'œuvres modernes, entreprises dès la première année de publication, s'appuient sur le répertoire de musique de chambre, pour piano ou pour petite formation orchestrale. Siegmund Pisling discerne l'évolution en parallèle de deux tendances : l'une subtile, qui allie des phénomènes précieux et suggestifs au sein d'une écriture verticale et l'autre, « symbole d'une expérience spirituelle »¹¹⁶, qui fait du piano un instrument d'improvisation, d'intimité et d'amplification de l'expression. « La musique de notre génération évolue... entre ces deux pôles »¹¹⁷. Les *Six petites Pièces pour piano* op.19 de Schönberg sont décrites comme des œuvres « abruptes et exclamatives » qui peuvent être regroupées en une série de petites unités, des pièces sans thème, bâties sur des accords « soumis à aucun principe de construction »¹¹⁸. Les *Trois Pièces pour piano* op.11 représentent « le développement d'une nouvelle musique radicale » et le prolongement d'une évolution logique, bien qu'aucune interprétation tonale ne soit plus possible »¹¹⁹. L'écriture pour piano devient le terrain privilégié des nouvelles techniques de composition. Les œuvres pour piano de Schönberg constituent un point de départ et sont perçues comme des essais.

¹¹⁵ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 437 : « Musik ohne Vorstellungen ».

¹¹⁶ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), p. 159 : « Gewisse kleine Klavierstücke von Schönberg gelten uns als geniale Sinnbilder seelischen Erlebens in seinem natürlichen Rhythmus. ».

¹¹⁷ Eduard Erdmann, « Moderne Klaviermusik » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 34 : « Zwischen diesen beiden Polen,..., bewegt sich die Musik unserer Generation. ».

¹¹⁸ Siegmund Pisling, *ibid.*, p. 159 : « Im Satztechnischen Verstande sind diese Stücke abrupt und interjektiv. (« Telegrammstil »)... Sie bilden eine einzige, unteilbare Geste... Aus hindernislosen Klängen läßt sich aller Ausdruck entbinden,... ».

¹¹⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos* (n° 15, 1920), pp. 335 et 336 : « ... das Werden einer radikal neuen Musik... Eine tonale Interpretation ist nun gerade bei diesem Themas in Takt I. und II. völlig unangebracht... ».

L'œuvre instrumentale de Schönberg est celle qui retient l'attention de la plupart des observateurs. Sa musique de chambre est un genre « ... où tout est appelé à l'intimité : l'exécution, la salle, l'auditoire comme le répertoire »¹²⁰. L'écriture de ses quatuors laisse paraître « une réaction contre l'emploi abusif des intervalles de seconde et de tierce... »¹²¹. La *Symphonie de chambre n° 1* op.9 et les *Cinq Pièces pour orchestre* op.16 représentent l'achèvement d'un processus au cours duquel s'est développée « une multitude de voix actives qui, à chaque instant, conduit à un nouvel événement vertical ». La notion de motif disparaît : ne subsiste qu'une grande ligne continue en évolution permanente¹²².

La musique vocale devient un genre dont la richesse d'écriture révèle les principales caractéristiques du nouveau langage. Il faut considérer en premier le lied qui, par le nombre de créations et l'intérêt des compositeurs et du public pour ce genre, dépasse en nombre la production d'opéras et d'oratorios¹²³. Oskar Bie consacre, dans les premiers numéros de la revue, une série d'articles sur ces différents genres musicaux¹²⁴. Pour des raisons éditoriales évidentes, le lied constitue le fond principal du supplément de chaque publication. Il renvoie au problème du rapport entre texte et musique qui constitue le troisième domaine

¹²⁰ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen - Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 201 : « Alles erfordert Intimität: die Ausführung wie der Raum, die Zuhörer und die Werke. »

¹²¹ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « Die Schönberg'schen Quarten, ..., sind lediglich eine Reaktion auf die allzu einseitige Ausprägung der Sekunde und Terz. »

¹²² Hermann Scherchen, *ibid.*, p. 201 : « ..., sondern eine Vielheit lebendiger Stimmen erfüllt ihn und führt in jedem Augenblick neue Vertikalresultate herbei...und das Motiv verschwindet... an Stelle der auf dem Motiv basierenden Melodiebildung ist nur mehr eine große Linie vorhanden, die beständig weiter wächst. »

¹²³ Hans Schultze-Ritter, « Kritische Betrachtungen über das moderne Lied mit Berücksichtigung von Liedern und Gesängen von Manfred Gurlitt » dans *Melos* (n° 14, 1920), p. 325 : « L'abondante production de lieder est significative de l'époque d'individualisme satisfait dans laquelle nous vivons... » (Kennzeichnend für unsere individualitätsselige Zeit ist die überaus große Produktion an Liedern...)

d'investigation fixé par l'équipe rédactionnelle. Ce rapport à l'élément littéraire permet de mettre en avant les facteurs de changement, sans qu'il soit possible de définir l'importance respective de chaque composante. Hans Heinz Stuckenschmidt fait référence à la notion d'abstraction à propos des textes du *Pierrot lunaire* op.21 et du *Livre des jardins suspendus* op.15¹²⁵, mais insiste sur la nature d'une musique qui doit devenir « simplement spirituelle ou abstraite, au lieu d'être positive, réelle et concrète »¹²⁶. Dans le domaine musical, la notion d'abstraction est fréquemment associée à l'idée de complexité. En effet, la syntaxe musicale devient caduque, du fait de la complexité harmonique ; si le « mécanisme » cohérent de la tonalité est mis à mal, les possibilités de la théorie et du matériau tonal demeurent encore valables¹²⁷. Hans Heinz Stuckenschmidt mentionne les particularités expressionnistes qui, considérées par certains comme caractéristiques de la modernité, trahissent un appauvrissement de la pensée créatrice et sont rattachées à des constructions arbitraires et invérifiables¹²⁸.

L'» expression sans concession » et l'» austérité de l'écriture »¹²⁹, qui se manifestent dans *Le livre des jardins suspendus* op.15, amènent Hans Heinz Stuckenschmidt à considérer ce recueil comme l'une des œuvres essentielles de

¹²⁴ Cf .Oskar Bie « Musikalische Perspektiven » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 11-14, (n° 4, 1920), p. 87-89, (n° 6, 1920), p. 143-145 et « Operette » (n° 9, 1920), p. 208-210.

¹²⁵ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 207 : « ... le *Pierrot lunaire* et *Le livre des jardins suspendus*, sont deux œuvres dans lesquelles, grâce au texte, un univers abstrait se met en place. » (Die « Naturalismus » sind im « Pierrot lunaire » und auch in den Georganliedern; also in Werken, in denen die begriffliche Welt textlich hineinspielt.)

¹²⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Neue Lieder » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 396 : « Und ist es nicht das ureigenste Wesen der Musik, selbstbestimmend, rein geistig und abstrakt zu sein - anstatt positivistisch, real und gegenständlich ?! »

¹²⁷ Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 292 : « Besagt das aber, daß der Mechanismus der Tonalität selber zerstört ist ? Ebenso gut könnte man sagen, daß die Grammatik nicht mehr existiere, weil unsere Schlüsse spitzfindiger und kühner sind als früher! ».

¹²⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *ibid.*, p. 396 : « Dies sollten bedenken, die von moderner Ideenarmut und spekulativen Allüren reden! ».

Schönberg, une « sorte d'expression acoustique » qui dépasse tous les concepts de forme existant. En raison de l'impossibilité à justifier les particularités musicales de l'œuvre, le musicologue établit une comparaison avec les lieder de Hugo Wolf. Il relève l'absence de figuralisme et de réalisme, et suggère un rapprochement avec le principe d'abstraction, en référence aux toiles de Kandinsky. Le renoncement au figuralisme permet d'accorder une place plus importante au chant qui, contrairement au lied « moderne » chez Richard Strauss et Josef Marx¹³⁰, redevient un élément privilégiant « l'expression de la ligne absolue »¹³¹. Cette réaction se dresse contre « les couleurs crépusculaires, l'ambiance enivrante du romantisme tardif et le goût assez récent pour l'exotisme ». L'attitude du créateur devient un critère d'explication du bouleversement, car le compositeur ne se préoccupe plus du matériau et du public, mais « ... se recentre sur lui-même et crée par tâtonnements, de façon primitive... »¹³². La concision de la forme et de l'expression dans la partie vocale est le signe d'une reconquête de sobriété. Les lieder de Karol Szymanowsky se rapprochent de ceux de Schönberg par l'emploi abondant du chromatisme et de la gamme par tons. Les œuvres vocales de Manfred Gurlitt et d'Eduard Erdmann sont caractérisées par la récurrence de ces

¹²⁹ Eduard Erdmann, *ibid.*, p. 208 : « Immer vom Ausdruck her konzessionslos gestaltet. Primitive Einfachheit der Schreibweise... ».

¹³⁰ Josef Marx (1882 -1964), recteur de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Vienne.

¹³¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Neue Lieder » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 395 : « Schönberg beginnt nun jenseits aller traditionellen Formbegriffe eine Art des akustischen Ausdrucks zu manifestieren, die sich zu der illustrativen Lyrik der Hugo Wolf-Schule verhält wie ein Kandinskysches Bild zu Liebermanns realistischer Moment-Kunst. Die Singstimme wird hier von neuem wesentlicher Bestandteil der Form, im Gegensatz zum « modernen » Lied (Strauß, Marx), wo der Klavier-resp. Orchesterpart die Hegemonie hat und die Begleitung sich quasi vis-à-vis de rien sieht. ».

¹³² Hans Heinz Stuckenschmidt, *ibid.*, p. 396 : « ... nicht den Weg des stimmungsberauschten herbstfarbenen Spät-Romantik... ohne zu malen, auch nicht den der modernsten Exotiker... Der neue Komponist zieht sich vom Leben zurück, konzentriert sich auf sich selbst und schafft so primitiv, vorurteilslos, tastend vielleicht, aber auf jeden Fall frei von Spekulation auf Zeitliches und Publikum. »

deux éléments et l'absence de « piment harmonique ». Stuckenschmidt écrit à ce propos :

« Le même naturel se retrouve dans les lieder d'Erdmann. Ils peuvent paraître parfois trop simples, mais nous devons savoir délaissier l'attrait harmonique là où il est question d'expression de la ligne. »¹³³

Un changement esthétique est amorcé : il ne suffit plus d'être complexe et subtil pour être moderne.

Dans les derniers numéros de la première année de publication, l'intérêt pour les compositions pour violon devient manifeste, en particulier dans l'analyse, par Hans Mersmann, de la *Sonate pour violon seul* d'Arthur Schnabel et celle, par Mario Castelnuovo-Tedesco, de la *Sonate pour violon* d'Hildebrando Pizetti. La raison du choix porté sur des pièces pour instrument mélodique découle de la rupture avec la pensée harmonique et l'abandon volontaire du répertoire de piano. Ce choix n'en demeure pas moins surprenant, si nous rappelons que l'essentiel des publications musicales de l'époque se rapporte aux compositions pour piano. En dehors des particularités d'écritures et de ses dimensions, Hans Mersmann considère la sonate de Schnabel comme un jalon permettant d'infléchir le « tracé tortueux » de l'évolution¹³⁴. La force de cette œuvre ne réside ni dans l'emploi de l'instrument, ni dans la forme, mais dans un style qualifié de force objective et dans un contenu qui en constitue la force subjective¹³⁵. Ce style allie des valeurs

¹³³ Hans Heinz Stuckenschmidt, *ibid.*, p. 396 : « Ähnliche Ungekünsteltheit zeigen die neun Lieder von Eduard Erdmann. Vielleicht werden sie manchem zu simpel erscheinen. Aber wir sollten lernen, harmonischen Pfeffer zu verschmähen, wo es sich um linearen Ausdruck handelt. »

¹³⁴ Hans Mersmann, « Die Sonate für Violine allein von Artur Schnabel mit 3 Seiten Notenbeispielen » dans *Melos* (n° 18, 1920), p. 406 : « Dadurch kann sie als Basis dienen, um einen Blick auf die vielverschlungenen Wege unserer gegenwärtigen Entwicklung zu werfen. »

¹³⁵ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 408 : « ...: objektiv-stilistische und subjektiv-inhaltliche Kräfte treten in der Sonate ...auf. »

d'expression tonales et atonales. L'auteur analyse la structure interne de l'œuvre, sa valeur comme organisme et souligne l'esprit de recherche qui en fait une expérience enrichissante et non une référence absolue¹³⁶. La caractéristique commune aux deux sonates concerne la présence d'un mouvement polyphonique à deux voix dans lequel toutes les anciennes règles de la science contrapuntique¹³⁷ sont abolies.

L'engouement particulier des musiciens allemands pour la création contemporaine permet de comprendre l'intérêt suscité par la littérature pour instrument monodique. Erwin Lendvai mentionne la préface d'un recueil de pièces de violon intitulé *Guide du violoniste*, dans laquelle les noms de Debussy, Reger, Glazounov, Scott et Pfitzner n'apparaissent que dans la version allemande. Comment expliquer cette particularité, si ce n'est par une curiosité plus vive en Allemagne pour la science de l'écriture ?¹³⁸

E. Le problème de la forme

La remise en question du pouvoir architectonique de la tonalité entraîne la disparition des éléments formels que sont le thème, la période¹³⁹, l'alternance entre

¹³⁶ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 411 : « Die Sonate ist ein Experiment. Ein geglücktes zwar, und darum eine starke Bereicherung. Aber ich glaube: kein Wegweiser. »

¹³⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, « Hildebrando Pizetti und seine Violinsonate » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 439 : « ...: seine lebensvolle Kontrapunktik ist stark erfunden und frei von den Mätzchen der Gelehrsamkeit. »

¹³⁸ Erwin Lendvai, « Ausländische Musikbücher » dans *Melos* (n° 20, 1920), p. 470 : « Die deutsche Vorrede spricht mehr zu einem Leserkreis, der am zeitgenössischen Schaffen Interesse nimmt. Die Neuen, Debussy, Reger, Glazounow, Scott und Pfitzner werden hier genannt, während sie in den anderen Vorreden nicht erwähnt werden. Stehen dem deutschen Musiker die Neuen näher als dem Franzosen, Engländer und Italiener ? »

¹³⁹ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « Les points d'ancrage et les appuis successifs des périodes disparaissent, ainsi que l'ossature créée par le développement thématique au moyen de similitudes et de contrastes. » (Die Pfeilen und Bogen der periodischen Folge sind ebenso verschwunden wie das Betongerippe der thematischen Entwicklung mit seinen greifbaren Beziehungen und Gegensätzen.)

contraste et répétition. Désormais, l'idée de forme nécessite d'autres moyens et les conséquences des transformations stylistiques mènent à la découverte d'un « nouveau champ d'oscillation ». La liberté et l'indétermination harmonique ont produit « une ligne musicale qui oscille ...dans un espace libre »¹⁴⁰. « Exacerbation » et « empressement » provoquent, sur le plan de la forme, un sentiment d'« inachèvement perpétuel » qui s'exprime dans « des formes qualifiées de libres, n'offrant que leur contenu »¹⁴¹. Ces deux composantes conduisent à une concision extrême, à une dislocation de la forme en petites unités¹⁴². Siegmund Pisling présente cette concentration comme une réponse au besoin « d'illustrer le mouvement de l'âme », comme un reflet du déroulement de la vie subjective¹⁴³. Dans la musique moderne, la tendance à restituer la vie psychologique offre une richesse inépuisable de ressources dont la diversité est proportionnelle à la multitude des sensations individuelles. Les nouvelles formes « s'écoulent » comme des phénomènes psychologiques irrationnels¹⁴⁴. Le résultat sonore met en évidence trois particularités : la nouveauté, la subjectivité et la singularité. Les deux premières se rapportent « aux voies nouvelles et subjectives » à partir desquelles évolue l'événement sonore. La troisième implique

¹⁴⁰ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 114 : « Die formale Auswirkung der gezeichneten Stilwandlungen sucht neue Schwingungsbahnen, die sich auch hier von übernommenen Gesetzen befreien. Sie sucht eine Linie die gewissermaßen von einem Kraftzentrum in den freien Raum hinausschwingt... »

¹⁴¹ Adolf Weißmann, « Modern Musikkritik » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 128 : « Für die Musik, in der das Formproblem entscheidend ist, hat sich aus der Überhitzung und Überhastung entweder eine durchgehende Halfertigkeit oder, als Expressionismus, eine Formschrumpfung als Ausdruck letzter Gedrängtheit ergeben. ».

¹⁴² Hans Mersmann, *ibid.*, p. 115 : « ...die Auflösung der Form in kleinste Einheiten... »

¹⁴³ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), p. 158 : « ...entspricht die Verflüssigung der musikalischen Form dem Drang nach Abbildung seelischen Fließens... Das Musikstück soll den Strom des subjektiven Lebens widerspiegeln. »

¹⁴⁴ Siegmund Pisling, *ibid.*, p. 158 : « Der Formenreichtum neuer Musik wird grenzenlos sein, grenzenlos, unausschöpfbar wie die Fülle subjektiven Fühlens... Die neuen Formen « fließen ». Sie sind psychologisch. Sie sind irrational. »

que les nouvelles formes musicales soient uniques, puisque selon l'auteur, un ensemble de sensations ne peut jamais se reproduire¹⁴⁵.

Le rapport perçu entre l'activité psychologique et sa restitution formelle constitue, selon Hermann Scherchen, une particularité de la maîtrise architectonique de Strauss. Le compositeur reprend les anciennes formes propres à la tonalité et leur accorde une souplesse insoupçonnée. L'unité de la forme n'est pas réalisée suivant des schémas préétablis, mais correspond à des expériences psychologiques, qui ont leur propre logique, et que « ... nous autres, modernes, exprimons sous toutes les formes artistiques. »¹⁴⁶. Selon Walther Howard, la finalité de la forme est d'établir des rapprochements avec certaines valeurs spirituelles. Seul le sentiment peut rassembler différentes particularités et garantir que l'œuvre d'art soit la manifestation d'un « Moi devenu conscience de soi »¹⁴⁷.

L'idée de forme que développe Georg Gräner prend en considération d'autres facteurs humains. Elle se rapproche des aspirations expressionnistes car, à la nécessité tangible de la forme, s'ajoute un besoin psychique, parfois intellectuel. Cette vision anthropomorphiste vise à « créer un monde harmonieux à partir du chaos extérieur et intérieur de l'existence humaine » et s'achève par « un

¹⁴⁵ Sigmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), p.158 : « Wie sich Gefühlskomplexe nie wiederholen, so erscheint auch keine einzige musikalische Form öfter als ein Mal. »

¹⁴⁶ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 203 : « ...; sondern ganz und gar Musiker nimmt Strauß die festen Schemata der Tonalität und weiß ihnen durch Zugrundelegung des Programms bis dahin unerhörte Schmiegsamkeit zu verleihen. Seine Formen sind nicht nur meisterhafte Belebungen der Schemata, sondern zeigen zugleich jene psychologischen Erlebnissen eigene Folgerichtigkeit, welche wir Modernen in allen Kunsterscheinungen suchen... ».

¹⁴⁷ Walther Howard, « Zweck und Inhalt der Tonkunst » dans *Melos* (n° 21, 1920), p. 486, 488 et 489 : « ... daß der Zweck der künstlerischen Formen die Vermittlung geistiger Werte ist; ja, das befestigt die Vermutung, daß der wahre Inhalt der Tonkunst geistigen Lebens sei bis zur Gewißheit... Nur das Gefühl kann in Beziehung setzen, Einzelheiten zu einem Ganzen verknüpfen... Der Zweck des Kunstwerkes ist, das zum Selbstbewußtsein gekommene Ich zu materialisieren. »

trionphe de la réalité »¹⁴⁸. L'homme doit être saisi dans sa globalité sans quoi l'idée de forme ne peut être concrétisée. La nature du matériau est secondaire ; ce sont la mesure, la forme et le contenu d'éléments connus ou indéterminés qui constituent l'essentiel de l'élaboration du concept de forme.

Le formalisme, qu'évoque Robert Müller-Hartmann, affirme la prépondérance des moyens sur l'intuition et l'apparition du dualisme de la forme et du contenu¹⁴⁹. Les styles d'écriture obtenus par l'emploi du chromatisme, et les spéculations autour des nouveaux systèmes sonores, ne suffisent pas à vaincre la tendance privilégiant les qualités formelles au détriment du contenu. Le formalisme doit être combattu par la force du *melos*¹⁵⁰. Si, dans un premier temps, la rupture avec la tonalité empêche de recourir aux anciennes formes, la recherche d'un nouveau langage met en évidence la nécessité de réinterpréter le contenu des formes¹⁵¹. Le problème de forme, propre à la modernité, n'est que le prolongement du débat sur le contenu de l'art initié en 1854 par Eduard Hanslick.

¹⁴⁸ Georg Gräner, « Form » dans *Melos* (n° 4, 1921), p. 70 : « Die Idee der Kunstform ist nicht minder ein menschliches Bedürfnis. Allein hier kommt zum physischen noch das psychische Bedürfnis (der ganze Mensch). Das Bedürfnis: sich über sich selbst hinauszusteigern und sich aus dem äußeren und inneren Chaos seines Daseins eine harmonische Welt zu schaffen, die in Wahrheit Wirklichkeitsüberwindung bedeutet. »

¹⁴⁹ Robert Müller-Hartmann, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 204 : « Formalismus bedeutet: Herrschaft der Mittel über die Intuition;...; Formalismus bedeutet: Sichtbarwerdung des Dualismus von Form und Inhalt. »

¹⁵⁰ Robert Müller-Hartmann, *ibid.*, p. 206 : « Der Formalismus in der Harmonik wird indes nicht überwunden werden durch Chromatik und Alterierungen ... auch nicht durch spekulative Bemühungen um neue Tonsysteme. Einzig die Kraft des Melos ... kann uns neue Freiheit geben. »

¹⁵¹ Hans Joachim Moser, « Ludwig Senfl als Atonalist ? » dans *Melos* (n° 16, 1920), p. 367 : « Eher in Hinsicht auf eigenartige Formideen; und es würde der neuesten Kunst m.E. zum Segen sein, wenn sie die alten, ihr als abgebraucht geltenden Formen möglichst durch geistreiche neue Formen ersetzte, statt hier etwa einem Ideal des « Aformalen » nachzusteiben. »

F. L'orchestre

L'intérêt pour l'orchestre peut paraître paradoxal, car ce n'est pas la représentation de l'entité instrumentale qui intéresse les observateurs, mais le rôle imparti à l'orchestre dans la mise en valeur du nouveau langage. Le point de départ de cette perspective réside dans le fait « qu'aujourd'hui, le son de l'orchestre est insuffisant et monotone, en dépit de sa plénitude et de son pouvoir d'inflexion »¹⁵². Plusieurs caractéristiques prennent forme : le renforcement de la basse et l'élargissement des registres¹⁵³, la juxtaposition de complexes entiers formés par les couleurs instrumentales, l'emploi intensif de couleurs sonores au moyen d'effets de tension chromatique ou purement coloristiques¹⁵⁴. Or la valeur de la découverte des couleurs à l'orchestre réside précisément dans la richesse des possibilités d'expression nouvellement acquises. Selon Heinrich Kaminski, il n'est plus question du coloris comme unique critère de valeur ; l'instrumentation doit être au service de la pensée exprimée à travers le style et l'écriture instrumentale, elle doit restituer un « chœur de voix variées d'une puissante vitalité »¹⁵⁵. Il ne suffit plus de rechercher des combinaisons de couleurs puisque

¹⁵² Udo Rukser, « Die Veränderung des Orchesterklanges » dans *Melos* (n° 12, 1920), p. 277 : « So erklärt sich die bekannte Erscheinung, daß der heutige Orchesterton trotz aller Fülle und Modulationsfähigkeit unzureichend und ermüdend ist. ».

¹⁵³ Udo Rukser, *ibid.*, p. 278 : « Die Forderung geht hier zunächst auf erhebliche Verstärkung der Bässe... Zu dieser Verstärkung des Basses muß noch die durch Instrumente größeren Tonumfanges treten. ».

¹⁵⁴ Heinrich Kaminski, « Einiges über Instrumentation » dans *Melos* (n° 21, 1920), p. 483 : « ... » instrumentieren » heißt heute, die Klangfarben der einzelnen Orchesterinstrumente in möglichst reizvoller Weise benutzen, sei es nun zu erhöhter Charakterisierung oder zu rein coloristischen Zwecken (Farbreizwirkungen). ».

¹⁵⁵ Heinrich Kaminski, *ibid.*, p. 484 : « Eigentliches Wesen des Orchesters aber ist: ein Chor vielfältiger Stimmen und eine lebendige Gemeinschaft zu sein,... ».

l'orchestre devient une unité au sein de laquelle chaque instrument s'exprime et chante à sa façon, librement et souverainement¹⁵⁶.

En délaissant les formules conventionnelles, l'orchestre moderne acquiert des avantages qui proviennent de l'évolution harmonique, réformatrice de l'organisme interne de la musique.

« L'orchestration moderne se différencie de l'orchestration classique par le fait qu'elle conquiert d'autres éléments musicaux, sans les occulter ou les sacrifier, mais en développant à travers eux des possibilités d'expression. La pensée musicale (le rythme et la mélodie) est devenue essentielle ; l'orchestration n'est qu'un procédé servant à la mettre en valeur »¹⁵⁷.

3. Débats esthétiques : le combat des idées et des valeurs

A. L'esthétique

Nous entendons définir au préalable la signification que renferme le terme d'« esthétique » dans les textes de la revue. Il ne désigne pas une somme de jugements, ni une théorie, mais un discours sur l'art, le vrai et le bien qui remet en cause les notions de beau et de plaisir.

Le domaine de l'esthétique peut être appréhendé comme un ensemble de codes définissant une nouvelle expression artistique, mais aussi comme une

¹⁵⁶ Heinrich Kaminski, *ibid.*, p. 485 : « Ein Orchester aber, in dem jedes Instrument auf seine Art redet und singt (...) und in frei entfalteter Selbständigkeit und noch organisch mit den andern Stimmen zu einem lebendigen ganzen verschmelzend in der vielfältigen Einheit mitwirkt,... ».

¹⁵⁷ Francesco Malipiero, « Das Orchester » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p. 99 : « Moderne Orchestration unterscheidet sich dadurch von der der « Klassiker », daß sie die anderen musikalischen Elemente erobert, ohne sie zu unterdrücken oder zu opfern, sondern im Gegenteil, indem sie ihre Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt. Der musikalische Gedanke (Rhythmus und Harmonie) ist jetzt die Hauptsache und die Orchestration ist nur das Licht, das ihn beleuchtet. ».

discipline supérieure qui analyse les phénomènes artistiques, leur finalité et la réception qui les accompagne.

La primauté qu'ont accordée les courants impressionniste et expressionniste à la conscience humaine et à la vie intérieure a produit « au cours des dernières années, un contre-courant puissant en opposition avec tout ce qui concerne le goût. »¹⁵⁸. Hans Mersmann entrevoit une congruence entre la recherche de finalités esthétiques dans la direction de l'impressionnisme et de l'expressionnisme et la renonciation aux préférences et aux impressions personnelles¹⁵⁹. Hugo Leichtentritt aborde le problème de la modernité dans un article consacré à l'ouvrage de Paul Moos, *L'esthétique allemande d'aujourd'hui*¹⁶⁰. Les conclusions de cet ouvrage lui paraissent décevantes, car elles ne tendent qu'à évaluer les recherches des psychologues sur la nature de la musique et la perception, en écartant les phénomènes de la vie et de la pratique artistique¹⁶¹. Il souligne que les travaux des psychologues bénéficient de peu de considération auprès du monde artistique qui cherche en premier à définir de nouveaux principes esthétiques fondamentaux. Chaque mouvement artistique se particularise par la manifestation de nouvelles possibilités d'expression, la représentation de nouveaux objectifs techniques, l'enrichissement du matériau sonore au travers de nouveaux systèmes et le développement de la facture

¹⁵⁸ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 26 : « Und es ist kein Zufall daß gerade in den letzten Jahren heftiger Gegenwind gegen das Nur-Geschmäckerische eingesetzt hat. ».

¹⁵⁹ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 115 : « Beides (Impressionismus und Expressionismus) fällt für die gegenwärtige Musik (deren ästhetische Ziel man ganz in der zweiten Richtung suchen muß) zusammen. ».

¹⁶⁰ Cf. Paul Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*.

¹⁶¹ Hugo Leichtentritt, « Zur Ästhetik » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 304 : « ... bewertet Moos hier kritisch die Denkarbeit, die unsere angesehensten Psychologen hier aufgewandte Frage nach dem Wesen der Musik, des musikalischen Kunstwerks, der Auffassung der Musik durch den Hörer ihrer Lösung entgegenzuführen. »

instrumentale. Apparaît une esthétique qui, au moyen de concepts, tend à élaborer un discours sur ce qui demeure indéterminé et ne peut être saisi que par intuition¹⁶². Selon Hugo Leichtentritt, les obstacles à la conceptualisation sont dus à la complexité de la finalité de l'art et des moyens pour y parvenir, au culte de la personnalité, à un manque d'objectivité et de discernement par rapport à des principes d'expression invariés. Les fondements d'une esthétique ne peuvent reposer que sur une conception artistique précise, en relation avec la pratique musicale. Or le rapport entre l'esthétique comme discipline autonome et la pratique musicale fait défaut¹⁶³. Sans doute, cette absence aide-t-elle à percevoir le prestige et l'autorité que cherchent à s'assurer certains théoriciens par le biais du discours esthétique¹⁶⁴.

La proposition d'Emerich Vidor rejoint celle de Paul Moos : la psychologie peut servir de fondement à une « esthétique moderne » dont les principes doivent être recherchés dans les rapports psychologiques :

« La psychoanalyse est l'observation de la portée des phénomènes particuliers sur l'âme et le goût, c'est-à-dire l'observation d'une réaction et de ses différents niveaux d'intensité. »¹⁶⁵.

¹⁶² Hugo Leichtentritt, *ibid.*, p. 304 : « Jede neue künstlerische Bewegung bedeutet gleichzeitig eine neue Ästhetik. Neue Vorstellungen vom Wesen der Musik, von Zweck und Ziel der technischen Methoden, neue kulturelle Einstellungen überhaupt, neue Einsichten in die Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, Erweiterungen der tonlichen Materie, im Tonsystem, in neuen Instrumenten u. dgl. sind es die eine neue künstlerische Bewegung einleiten. Hier hätte eine praktische brauchbare Ästhetik einzusetzen, um das im Gefühl nebelhaft und verschwommen Liegende durch deutliche Begriffsbildung zu klären. »

¹⁶³ Hugo Leichtentritt, « Zur Ästhetik » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 305 : « Die heillose ästhetische Verwirrung unserer Zeit, die Unklarheit über Ziele und Wege der Kunst bei den Künstlern unserer Zeit, der maßlos übertriebene Persönlichkeitskult, die Unterschätzung der rein sachlichen Dinge, die mangelnde Einsicht in die allezeit unabänderlichen Grundlagen jeglichen künstlerischen Ausdrucks: lauter Folgen ungeklärter ästhetischer Begriffe. »

¹⁶⁴ Egon Wellesz, « Der Lehrer Arnold Schönberg » dans *Melos* (n° 3, 1921), p. 58 : « ... gegen die Macht, die sich der Theoretiker durch ein Bündnis mit der Ästhetik zu sichern sucht. »

¹⁶⁵ Emerich Vidor, « Bemerkungen zu den neuen musikalischen Formerscheinungen » dans *Melos* (n° 3, 1921), p. 48 : « Zu der Beobachtung, dem Studium und der Erläuterung der Wirkungen der

Selon Emerich Vidor, les lois de « l'esthétique moderne » ont infléchi l'évolution de la notion de forme. Elle est devenue un moyen d'expression ne se limitant plus au regroupement de motifs entiers, mais à celui de sons devenus les plus petits éléments de la pensée musicale. Cette loi esthétique permet de considérer l'absence de forme comme le résultat de l'importance croissante de la dimension esthétique du son qui devient, dès lors, la plus petite unité formelle. L'accroissement de la valeur esthétique du son constitue un phénomène parallèle à celui du renforcement de l'intensité d'expression¹⁶⁶.

L'esthétique ne tend plus à être une théorie dont l'objet est le sentiment du beau et de l'équilibre, à travers la manifestation sensible de la vérité. Le critère de beauté, dissocié du domaine de l'esthétique, devient une valeur historique dépassée. L'antithèse du propos d'Erwin Lendvai témoigne de l'émergence d'une nouvelle esthétique :

« Avec patience, nous finirons par savoir si la nouvelle esthétique des
« adieux » n'est pas simplement un adieu à l'esthétique! (!!) »¹⁶⁷

Selon Heinz Tiessen, la seconde des *Cinq Pièces pour orchestre* op.16 de Schönberg peut être jugée « belle » si on limite les critères de sa beauté au lyrisme romantique et mélancolique¹⁶⁸ qui en ressort. Une nouvelle esthétique ne peut

einzelnen Erscheinungen auf das Gemüt und den Geschmack, d.h. zur Beobachtung von der Reizbarkeit der Erscheinungen bei den verschiedenen Graden der Intensität ist die Psychoanalyse berufen. ».

¹⁶⁶ Emerich Vidor, *ibid.*, p. 49 : « Durch die Lockerung der großen Formen sind die Werte, d.h. die ästhetischen Dimensionen der kleineren Formeneinheiten gewachsen. In der Reihenfolge der Töne und in ihrer Gruppierung ist mehr intensive Ausdrucksfähigkeit. ».

¹⁶⁷ Erwin Lendvai, « Spaziergang am Diesterweg » dans *Melos* (n° 18, 1920), p. 422 : « Es gehört seit dem desaströsen Lebewohl Paul Bekkers an Hans Pfitzner zu den Wesenheiten des Expressionismus. Ob die neue Ästhetik « des adieux » am Ende gar nur ein Adieu der Ästhetik ist - wir wollen es ruhevoll abwarten! (!!) ».

¹⁶⁸ Heinz Tiessen, « Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins » dans *Melos* (n° 10, 1920), p. 218 : « Das Zweite der fünf Stücke ist durchaus im alten Sinne « schön »: reine wehmütig-romantische Lyrik von feingesponnener Prägung in Liniengewebe, Harmonik, Farbe. »

prendre forme qu'à partir d'un nouveau langage car, selon Ludwig Riemann, les nouvelles combinaisons verticales dissonantes exigent d'admettre l'intervalle chromatique de deux demi-tons non plus comme un facteur musical, mais comme un facteur esthétique¹⁶⁹. La différence se situe au niveau de la valeur esthétique des sons qui correspondent à l'expression de nouveaux principes esthétiques et n'en constituent plus la condition préalable :

« La différence qui se pose entre le génie d'hier et celui d'aujourd'hui tient dans la compréhension purement musicale des sons chez le premier et une approche plus esthétique pour le second. L'un observe les éléments musicaux comme les données constitutives d'une esthétique, alors que l'autre utilise les sons en vue de façonner l'expression d'une esthétique. »¹⁷⁰

Fritz Fridolin Windisch présente la fin des théories esthétiques traditionnelles au profit d'une conception musicale éducative fondée sur l'éthos. La tendance musicale révolutionnaire qu'il perçoit évolue vers une « sacralisation du sentiment », un approfondissement du contenu qui annonce la transformation de l'esthétique en éthique¹⁷¹. Nous remarquons que le choix d'un terme faisant référence à la relation que la doctrine grecque établissait entre les sons et les mouvements de l'âme, recouvre aussi les notions de rejet, de combat et d'attente. Il est l'expression d'un refus d'intellectualisme et d'attrait pour les sensations,

¹⁶⁹ Ludwig Riemann, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos* (n° 12, 1920), p. 274 : « Als « musikalischer » Faktor ist die gleichzeitige chromatische Halbstufe deshalb nicht zu rechtfertigen, wohl aber als « ästhetischer » Faktor,... ».

¹⁷⁰ Ludwig Riemann, *ibid.*, p. 275 : « Der Unterschied zwischen dem Genie der Vergangenheit und dem Genie der Gegenwart liegt m.E. darin, daß erster den Ton rein musikalisch, zweiter dagegen rein ästhetisch auffaßt. Der Erste betrachtet das Musikalische als Vorbedingung zum Ästhetischen; der Zweite dagegen bedient sich der Töne als Ausdruck des Ästhetischen. »

d'un désir de simplification et d'intériorisation, d'une recherche de valeurs purement musicales¹⁷² par un retour à la notion de musique absolue.

Par la disposition de similitudes et de contrastes, Hugo Leichtentritt définit l'esthétique comme un vaste champ de comparaisons établissant une multiplicité de rapports entre esthétique de l'art et histoire de l'art¹⁷³.

a. Impressionnisme

La volonté de discerner les changements caractéristiques du langage musical engage les collaborateurs de la revue à adopter une conception analytique privilégiant l'histoire des procédés de composition et des systèmes théoriques. L'opposition entre impressionnisme et expressionnisme ressort distinctement par la mise en évidence des caractéristiques et des dissemblances de chaque style. Cependant ce mode d'analyse n'est pas systématique. En effet, «... impressionnisme et expressionnisme ont marqué les arts les plus réceptifs de leur époque, non par opposition fondamentale comme dans les arts plastiques, mais par une différenciation au niveau de la perception et de l'élaboration du style »¹⁷⁴. L'évocation insistante de l'impressionnisme, qu'entreprend Heinz Tiessen, a pour objet de mettre en valeur les signes distinctifs de l'expressionnisme. Il oppose à l'importance du goût, la richesse de l'esprit, à l'importance des procédés

¹⁷¹ Fritz Fridolin Windisch, « Musik und Menschheit » dans *Melos* (n° 7, 1921), p. 130 : « ...der revolutionäre Drang nach Gefühlsheiligungstiefung als in der Musik... Unaufhaltsam vollzieht sich die Umwertung vom Ästhetischem zum Ethischen... ».

¹⁷² Fritz Fridolin Windisch, *ibid.*, p. 130 : « ... der Morgenröte eines neuen Ethos, ...als Inbegriff aller Kultur... Absage an allen « Intellektualismus », Kampf gegen den Effekt, Trieb nach Vereinfachung und Verinnerlichung, Stilwerdung rein musikantischer Werte... ».

¹⁷³ Hugo Leichtentritt, « Zur Ästhetik » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 305 : « So ist Kunstästhetik untrennbar von Kunstgeschichte... ».

¹⁷⁴ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 103 : « Impressionismus wie Expressionismus, als Zeitcharakter abfärbend gewirkt; vielleicht nicht als so fundamentale, fast

techniques, celle du contenu. Il ajoute qu'en Allemagne, le terme d'impressionnisme, qui fait référence au mouvement de la « nouvelle école allemande »¹⁷⁵, marque l'avènement d'une « musique d'expression » dont les principaux représentants sont Wagner, Liszt et Strauss. Cette précision n'exclut pas, qu'en dépit de leurs différences, ces « ...deux modalités actuelles de l'art musical... »¹⁷⁶ incarnent « ...deux fonctions éternelles et incontournables de l'esprit humain. ».¹⁷⁷ Cependant certaines singularités subsistent : d'un côté, aucune rupture ne semble totalement engagée puisque les deux courants esthétiques perdurent ; d'autre part, les libertés harmoniques de Strauss ne sont pas jugées techniquement assez audacieuses pour pouvoir reconnaître ce musicien comme un artiste expressionniste.

b. Expressionnisme

Il est difficile de donner une définition concise et complète de ce terme, car les particularités multiples ne peuvent se résumer à quelques principes généraux. Inversement, subsiste la question de savoir s'il est judicieux de rassembler, sous ce vocable, des domaines qui risquent de dénaturer le sens d'un expressionnisme spécifiquement musical. Du reste, existe-t-il véritablement un contenu exhaustif de l'expressionnisme ? Par quoi peut-on le délimiter ? En ce qui concerne la musique, il est possible d'en cerner les contours en rassemblant les éléments

brutale Gegensätze wie in der bildenden Kunst, sondern mehr als Verschiebungen des Schwerpunktes in Empfindungsweise und Stilgestaltung. »

¹⁷⁵ neue deutsche Schule.

¹⁷⁶ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 434 : « ...unsere beiden heutigen musikalischen Kunstarten... »

¹⁷⁷ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 106 : « Impressionismus und Expressionismus aber verkörpern zwei ewige, notwendige, einander ergänzende Funktionen des menschlichen Geistes. »

distincts et secondaires des transformations perçues. Cette perspective permet de rattacher l'expressionnisme aux caractéristiques d'une période plutôt qu'à celles d'un concept. Hormis quelques brèves évocations, seuls trois articles¹⁷⁸ publiés au cours des deux premières années, abordent avec précision le sujet. Par la suite, le terme n'apparaît plus qu'occasionnellement. Nous avons choisi de regrouper les caractéristiques communes à ces trois textes plutôt que d'en juxtaposer les idées principales.

Avant d'analyser ce que les articles de fond présentent comme les caractéristiques d'un expressionnisme musical, nous rappelons que le mot est d'abord appliqué au domaine du théâtre et à celui de la peinture. Le monde musical semble reconnaître plus tardivement l'expression et les particularités stylistiques qui s'y rattachent, ce qui n'exclut pas que, très tôt, s'établissent des similitudes entre les différentes formes d'expression artistique. Ces rapprochements s'observent en grande partie entre la peinture et la musique ; ils vont de la recherche de finalités communes à la concordance des résultats découverts, d'incursions dans des domaines théoriques distincts, à une complémentarité lexicale et une attitude semblable à l'égard des institutions, des théories de l'art et du passé.

Ces trois articles s'accordent à démontrer que l'expressionnisme « ...appelle un monde d'idées particulières... », résultant « d'une nécessité spirituelle intérieure ». Le courant expressionniste est présenté « ... comme une sorte d'activisme, une volonté d'agir à travers l'art... » rendue possible par la

¹⁷⁸ Par ordre de parution:

Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 102-106.

Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), pp. 434-437.

Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), pp. 26-28.

transformation des aptitudes de réception. Il faut « ...trouver le juste milieu entre le sujet et l'objet, entre l'esprit et le son »¹⁷⁹. La « concentration explosive de l'expression d'un sentiment unique »¹⁸⁰ est aussi celle « d'une âme en mouvement »¹⁸¹. L'expression se manifeste par une extériorisation de l'âme et une préférence pour les idées absolues, le caractère spirituel et les phénomènes de représentation¹⁸².

L'artiste expressionniste veut saisir la vie de l'âme car « ... la vision subjective se détourne de la réalité et de la vérité objectives. »¹⁸³

La nature de l'expressionnisme musical s'établit à partir du rejet de deux catégories : celle de la raison et de la logique due à l'abandon de l'intellect, du formalisme, du déterminisme et du principe de causalité, et celle du réel, par renonciation aux lois de la nature, aux réalités matérielles et aux illusions que l'imaginaire peut créer. L'être humain, en particulier l'artiste, devient le sujet de l'expression artistique ; « ...des valeurs profondément humaines et hautement créatrices... »¹⁸⁴ deviennent le principal sujet d'observation. Cet « art de la psyché » repose sur la notion de liberté que rend possible le renoncement aux anciennes valeurs. L'expressionnisme qui, selon Heinz Tiessen, « ...célèbre la renaissance de l'esprit humain libre... » introduit trois facteurs significatifs : la primauté accordée à la psyché par l'abolition de « ...tout ce qui n'est pas

¹⁷⁹ Oskar Bie, « Nikisch und das Dirigieren » dans *Melos* (n° 3, 1920), p. 56 : « Er wird die Mitte gefunden haben, zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen dem Geist und dem Klang. »

¹⁸⁰ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 105 : « Und wenn der Expressionist seine Kraft explosiv in der Richtung auf einen einzigen Gefühlsausdruck intensiv konzentriert, ... »

¹⁸¹ Edgar Byk, « Mahlers Ekstase ein Vermächtnis » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 142 : « ...einer aus sich selbst sich regenden, bewegenden Seele... »

¹⁸² Oskar Bie, « Musikalische Perspektive. III. Das Oratorium » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 145.

¹⁸³ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 435 : « Die subjektive Vision erwehrt sich der objektiven Wahrheit und Wirklichkeit ... ».

indispensable à l'expression spirituelle... », ¹⁸⁵ l'intensité d'expression et de sensation et surtout « l'intuition de la vie » à travers les « visées intuitives » de l'artiste. La concentration de la forme et la « concentration psychique, spirituelle et dématérialisée » permettent d'obtenir une grande intensité d'expression et d'atteindre « ...l'intuition psychique par le plus court chemin... » ¹⁸⁶.

L'esprit humain représente une valeur fondamentale dans l'expressionnisme. Heinz Tiessen évoque un « ...art de valeurs spirituelles... » dans lequel seule « ...l'intensité de la force d'expression spirituelle... » subsiste. L'intuition ¹⁸⁷ devient, chez l'artiste expressionniste, un facteur qui exclut toute considération intellectuelle ou formaliste ainsi que toute référence à la nature ¹⁸⁸. Dès lors, l'imitation et la notion de causalité, qui font habituellement référence au monde de la réalité, sont bannies. Selon Ludwig Riemann, le sentiment musical demeure le fondement de l'intuition mise en œuvre dans toute création ¹⁸⁹. La finalité des ambitions et des audaces, que poursuivent les créateurs modernes,

¹⁸⁴ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 102-106 : « ...die höchsten schöpferischen und tiefsten menschlichen Werte... »

¹⁸⁵ Heinz Tiessen, *ibid.*, p. 105 : « Der Expressionismus, der alles dem geistigen Ausdruck Entbehrliche streicht... »

¹⁸⁶ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), pp. 103 et 104 : « ...die spezifisch-expressionistische Neigung, das geistig-gefühlsmäßige Ziel auf dem kürzesten Wege zu erreichen. »

¹⁸⁷ « D'insondables profondeurs, des accords surgissent en nous,... » dans Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 434. (Aus rätselhafter Tiefe steigen Akkorde in uns auf ...).

¹⁸⁸ Voir l'article d'Udo Rukser « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), p. 27 : « ...; la différence ne se situe qu'au niveau des moyens d'expression car on ne se limite plus aux analogies avec la nature et aux modèles auxquels elle renvoie... ». (...; nur in den Ausdrucksmitteln besteht ein Unterschied, weil die Beschränkung der Mittel auf Naturvorbilder und -analogien nicht mehr anerkannt wird, ...)

¹⁸⁹ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 434 : « Rechercher la réponse par intuition me semble inutile car ce mot recouvre une multitude de significations sans pour autant vouloir dire quelque chose. L'intuition ne provient pas du néant; elle doit renfermer un contenu à partir duquel on crée. Ce contenu est sans doute le « sentiment musical ». » (Die Lösung dieser Frage aus der Intuition zu holen, erscheint billig weil dieses Wort manchen decken muß, ohne etwas zu besagen. Das Intuitive kann nicht aus einem Nichts entspringen, sondern muß einen Inhalt haben, aus dem es schöpft. Dieser Inhalt ist wahrscheinlich das « musikalische Empfinden ».)

consiste à « ...exprimer de manière parfaite, cette intuition »¹⁹⁰. Entre esprit et intuition se situe l'imaginaire, substitut du plaisir esthétique.

Pour atteindre de la façon la plus directe un objectif spirituel par l'intuition, en évitant tout ce qui ne renforce pas l'expression, l'expressionnisme fait appel à des « éléments actifs » et les oppose au moyen de contrastes accentués. L'idée musicale devient une valeur d'expression intense et se développe dans le domaine inexploité de l'asymétrie et de l'atonalité. L'« expression subjective », sans égard pour les autres moyens de représentation¹⁹¹, devient un principe de manifestation essentiel. Sa force demeure relative, car l'artiste ne peut occulter l'effet qu'elle produit sur l'auditeur.

« Le son ne vaut plus comme moyen d'expression musicale mais comme valeur esthétique... Les sons doivent retrouver leur « nature », c'est-à-dire qu'ils ne doivent plus agir sur nous en tant que « musique », mais parler à notre âme, débarrassés de toutes impuretés... La musique expressionniste est une musique pure de la nature,... (qui) rejette l'idée d'imitation, se fonde sur le son et reflète les mouvements de l'âme..., « l'exaltation de l'âme » comme l'écrit Schering... »¹⁹²

¹⁹⁰ Giulio Bas, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos* (n° 13, 1920), p. 291 : « En art, l'histoire et la théorie nous apprennent que nous reconnaissons bien plus tard ce que nous saisissons et reproduisons d'abord intuitivement. » (Die Geschichte der Kunst und der Theorie zeigt uns, wie wir uns immer erst später Rechenschaft ablegen von dem, was wir intuitiv schon früher begriffen und reproduziert haben.)

¹⁹¹ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 435 : « ... den « subjektiven Ausdruck » ohne Rücksicht auf den Mitmenschen... »

¹⁹² Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), pp. 435-437 : « ... der Ton gilt nicht mehr als musikalisches sondern nur als ästhetisches Ausdrucksmittel...Die Töne müssen zu ihrer « Natur » zurückkehren, d.h. sie sollen nicht mehr als « Musik » wirken, sondern in ihrer Reine, von allen Schlacken entblößt, zu unserer Seele sprechen... dann müßte die expressionistische Musik als reine Naturmusik anzusehen sein...Der Expressionismus schließt aber die Nachahmung vollständig aus und wünscht nur die Tonreflexe, die sich aus den Gemütsbewegungen ergeben...die « Exaltationen der Seele », wie Schering sich ausdrückt,... ».

L'expressionnisme rompt avec les catégories de beau et de logique¹⁹³. Plus qu'un point mort, il implique, selon Udo Rukser, « ... la révolte contre toute sujétion, mais aussi contre des rapports qui ne se justifient plus, contre des formules et des modèles, contre une limitation consciente des moyens ; il dicte un retour à la fantaisie. »¹⁹⁴

Les symboles deviennent essentiels par leur contenu, par « ...l'intensité spirituelle qui s'exprime dans le matériau de l'œuvre d'art... Il s'agit moins du langage par lequel s'exprime l'artiste que de ses idées... ».¹⁹⁵ Le matériau n'est plus le point central de l'observation : il devient secondaire « par rapport à ce qui est symbolique, à l'intensité spirituelle de l'œuvre »¹⁹⁶. La tendance « ... à réduire l'agitation de la vie émotionnelle à un phénomène sonore unique, plein d'expression et de vie ... » indique la place que tiennent les symboles dans la particularisation du style expressionniste.¹⁹⁷ Dans les œuvres de Schönberg, le caractère abstrait des lignes s'interprète comme une succession de symboles

¹⁹³ Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel » dans *Melos* (n° 2, 1921), p. 28 : « Nous devons cesser de nous quereller à propos du beau... Nous devons nous résigner...au fait que l'art ne s'explique pas par la logique... ». (Auch um « Schönheit » können wir uns heute nicht mehr streiten ... wir müssen uns damit abfinden ..., daß also die Kunst logisch nicht erfaßbar ist ...).

¹⁹⁴ Udo Rukser, *ibid.*, p. 27 : « ... Auflehnung gegen jede Gebundenheit, sondern gegen Bindungen, welche ihren Sinn verloren haben, gegen Formeln und Schemata, es ist die Revolte gegen willkürliche Beschränkung der Mittel, die Auferstehung der Phantasie. » Voir également Adolf Weissmann, « Weltkrise und Kunstkrise » dans *Melos* (n° 8 1921), pp. 147-149 : « Chez tous ceux que l'on qualifie, plus ou moins à tort, d'expressionnistes, apparaît la révolte contre un emploi habituel du matériau et contre la forme traditionnelle. » (In allen aber, die man mit mehr oder weniger Recht Expressionisten nennt, ist nur die Auflehnung gegen den bisherigen Gebrauch des Materials der Tonkunst und gegen die herkömmliche Form zu spüren.)

¹⁹⁵ Udo Rukser, *ibid.*, p. 28 : « ..., der geistigen Intensität, die sich in ihm ausspricht... kommt es nicht so sehr auf die Sprache an, in der ein Künstler redet, sondern was er mit ihr sagt. »

¹⁹⁶ Udo Rukser, *ibid.*, p. 28 : « Man kann also nicht vom Material des Kunstwerks ausgehen, dies bleibt recht unwichtig gegenüber dem Symbolischen, der geistigen Intensität, die sich in ihm ausspricht. ».

¹⁹⁷ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), pp. 158-159 : « In der Tat entspricht die oben aufgezeigte Tendenz, den Ablauf emotionalen Lebens in lebensnähere, ausdrucksvollere Tonsymbole zu kleiden, ... »

spirituels contribuant à créer un « mysticisme sonore ».¹⁹⁸ Le symbole fait appel à l'imaginaire ; les moyens d'expression de cette force de représentation restent identiques, qu'il s'agisse du rythme, d'une mélodie, d'une harmonie tonale ou atonale. Les éléments privilégiés par l'imagination renforcent la notion d'absolu.

« Parce que l'expressionnisme ne fait appel qu'à une forme simple, il doit renoncer au principe de volupté sonore et permettre d'accéder à un univers imaginaire... ».¹⁹⁹

Une musique, qui « exprime des pensées, des sentiments et des événements par des symboles »²⁰⁰, ouvre des possibilités d'expression denses et concises, tout comme la poésie expressionniste où « les mots s'ordonnent esthétiquement et phonétiquement de façon identique au procédé d'association de pensées »²⁰¹. Cette particularité, qui rappelle certains procédés surréalistes, met en évidence le rapport qui s'établit entre l'exigence d'expression et la fonction conséquente du symbole.

L'expressionnisme apparaît comme un concept dans lequel s'établissent des concordances avec différentes formes d'expression artistiques. Ces

¹⁹⁸ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 207 : «Klangmystizismus»

¹⁹⁹ Ludwig Riemann, « Expressionismus - Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 437 : « Da der Expressionismus sich nur der einfachen Tongestalt bedient, muß er aus vorgenannten Gründen eines musikästhetischen Genusses aus dem Tone an sich entraten und anstededessen die Vorstellungswelt heranziehen... »

²⁰⁰ Emerich Vidor, « Bemerkungen zu den neuen musikalischen Formerscheinungen » dans *Melos* (n° 3, 1921), p. 50 : « Die Musik drückt die Gedanken, Gefühle, besonders die Ereignisse nur symbolisch aus. »

²⁰¹ Emerich Vidor, *ibid.*, p. 49 : « ...: der Dichter drückt seine Gedanken, Stimmungen mit den ...unmittelbar nötigen Sätzen aus, in welchen die Worte phonetisch, wie in Gedankenfolge (Gedankenassoziation) in gewisser ästhetischer Reihenfolge sich ordnen. »

rapprochements permettent d'élaborer une définition plus précise de la musique expressionniste²⁰².

Le premier point de comparaison se rapporte au parallèle d'ordre spirituel entre les peintures de Kokoschka et de Kandinsky et la musique de Schönberg. Le refus brutal de symétrie s'inscrit comme élément commun à la peinture et à la musique expressionnistes.

« Chez les peintres expressionnistes, l'opposition à l'équilibre, le refus de symétrie et d'égalité prennent des formes violentes... Lorsque j'étudie les *Six Petites Pièces* pour piano et le *Pierrot lunaire*, je ne peux m'empêcher de songer à la sauvagerie du trait et à la barbarie recherchée que l'on trouve dans les coloris de Kokoschka.»²⁰³

Le second point de similitude est la représentation de la couleur comme moyen absolu et spirituel. Chez Kandinsky, le procédé de séparation entre la couleur et la forme, dans lequel la couleur « ...laisse agir son propre pathos... », permet d'établir un rapprochement avec la troisième des *Cinq Pièces pour orchestre* op.16 où les sonorités de l'accord, par le jeu d'une écriture polyphonique serrée, se métamorphosent au cours de son passage dans les différents groupes instrumentaux. Ces deux exemples démontrent que « ... les arts se différencient par leur matériau, mais sont identiques dans leur nature... ».²⁰⁴

²⁰² Cf. Siegmund Pising, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 182 : « La comparaison avec les autres arts permet une clarification du concept aléatoire de musique expressionniste. » (Der schwankende Begriff expressionistischer Musik erfährt durch Vergleiche mit den Schwesterkünsten eine gewisse Klärung)

²⁰³ Siegmund Pising, *ibid.*, pp. 182-183 : « Der Widerstand gegen die Gleichgültigkeit, der Protest gegen das Symmetrische, gegen das Ausbalancieren, nimmt bei expressionistischen Malern die heftigsten Formen an... Seither kernte ich die kleinen Klavierstücke von Schönberg oder die Partitur von « Pierrot Lunaire » nicht zur Hand nehmen, ohne mich lebhaft an die Grelligkeiten des Strichs und das bewußt Barbarische in der Farbgebung Kokoschkas erinnert zu fühlen. »

²⁰⁴ Siegmund Pising, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 183 : « ... daß sich die Künste dem Stoff nach unterscheiden, im Wesen aber gleich sind. »

Le concept d'expressionnisme musical procède du pouvoir d'user d'un univers sonore qui, prenant forme par nécessité, implique renonciation et investigation. Ses caractéristiques se définissent ainsi : brièveté des motifs, « nuages sonores atonaux »²⁰⁵, rejet « du rythme métrique, des mélodies et de l'harmonie fondées sur la tonalité classique ». Les deux intervalles privilégiés sont la seconde majeure et la seconde mineure.²⁰⁶ La concision du motif en un son unique affranchit ce dernier de toute valeur esthétique traditionnelle. Emerich Vidor analyse l'origine et le développement de cette émancipation du son :

« L'évolution naturelle du principe de forme fait, qu'en tant que moyen d'expression, il ne s'applique plus à des groupements de motifs entiers, mais à des groupements de sons suivant les lois d'une esthétique moderne... Toute analyse nous le démontre. En décomposant les périodes, les membres de phrase, les phrases elles-mêmes et les motifs, on parvient au plus petit élément de la pensée musicale : le son... Avec l'assouplissement des grandes formes, la valeur et la dimension esthétiques des plus petites unités formelles se développent... En conséquence, les éléments musicaux purs restituent l'esprit de l'œuvre, sans le moyen indirect d'aucune convention d'écriture... Ce processus aboutit à l'expressionnisme dont l'avenir paraît plus prometteur que ne le laisse supposer sa situation actuelle. »²⁰⁷

²⁰⁵ Ludwig Riemann, « Volks- und Zukunftsmusik » dans *Melos* (n° 1, 1921), pp. 5-11. Riemann établit une équivalence sémantique entre la musique atonale et la musique expressionniste, lorsqu'il écrit : « Ce qui me frappe particulièrement dans l'étude de Bela Bartok (n° 17), c'est la concordance de sa musique d'inspiration populaire avec la musique atonale ou plus exactement, avec la musique expressionniste d'aujourd'hui. » (Was mir allerdings durch Studium der B. Bartokschen Arbeit (Nr. 17 v.J. dieser Zeitschrift) nachträglich auffällt, ist ihre teilweise Übereinstimmung mit der atonalen, oder sagen wir besser, expressionistischen Musik der Gegenwart.)

²⁰⁶ Ludwig Riemann, « Expressionismus- Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 436.

²⁰⁷ Emerich Vidor, « Bemerkungen zu den neuen musikalischen Formerscheinungen (Expressionismus in der Musik) » dans *Melos* (n° 3, 1921), pp. 48 et 49 : « Die natürliche

Les éléments constitutifs d'un style musical expressionniste, exposés par Emerich Vidor, révèlent la difficulté à regrouper l'ensemble des concepts abordés auparavant. Dans une étude sur la musique de chambre française de son temps, Hugo Leichtentritt oppose le caractère chantant des thèmes du quatrième quatuor de Darius Milhaud, « ...aux soupirs hésitants, aux cris étranges, aux phrases morcelées de sauts d'intervalles compliqués qui sont de mode chez nos artistes expressionnistes. »²⁰⁸ La ligne et l'écriture polyphonique s'affirment comme deux éléments fondamentaux du langage des musiciens expressionnistes qui « ...orientent leur joie de vivre vers des contours absolus de lignes nouvelles et audacieuses. »²⁰⁹ Nous notons que les limites entre atonalité, expressionnisme et écriture linéaire s'estompent. Ces notions constituent des principes de base identiques à ceux définis comme représentatifs de la nouveauté.

L'article d'Udo Rukser, paru en janvier 1921, mentionne « ...la fin supposée de l'expressionnisme, alors que le concept, la signification et le caractère qui lui sont associées sont encore floues. »²¹⁰ Cette remarque, qui ne permet pas de fixer

Entwicklung der Grundsätze der Form im modernen Sinne hat dazu geführt, daß sich die Form als Ausdrucksmittel nicht nur mit der Gruppierung ganzen Motiven (Melodien), sondern durch Differenzierung mit den Bestandteilen der einzelnen Gruppen, also mit der Gruppierung der Töne nach den Grundgesetzen der modernen Ästhetik beschäftigt... Eine Analyse zeigt uns im Allgemeinen, daß es sich lohnt, durch die Elemente der Form bis zu dem kleinsten Element zu gelangen: zum Ton... Durch die Lockerung der großen Formen sind die Werte, d.h. die ästhetischen Dimensionen der kleineren Formeneinheiten gewachsen... So erreichen wir, daß die rein musikalischen Elemente « unmittelbar », aufrichtig und von jeder banalen Konvention befreit die Stimmung des Werkes wiedergeben... Durch die Weiterentwicklung dieser Gedanken kommen wir zu dem « Expressionismus », dessen Zukunft weitaus größer ist, als dessen Gegenwart. »

²⁰⁸ Hugo Leichtentritt, « Neue französische Kammermusik » dans *Melos* (n° 3, 1922), pp. 148-149 : « ... die Knappheit seiner drei Sätze, die volksliedartig schlichte Fassung seiner Themen, die wirklich singbare Themen sind, nicht gestammelte Seufzer, seltsame Schreie, zerstückelte Phrasen in schwierigen Intervallsprüngen, wie sie bei unsern Expressionisten die Mode geworden sind. »

²⁰⁹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 27 : « ...der aktive Expressionist, drängt heute sein Lebensgefühl in absolute Konturen von neuer, kühner Linienführung. »

²¹⁰ Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), pp. 26-28 : « Es gehört jetzt zum guten Ton, über das angebliche Ende des Expressionismus zu jubeln und zwar um so lauter, je unklarer die Vorstellung von Begriff, Sinn und Wesen des Expressionismus ist. »

avec précision la fin de ce courant musical, indique sa durée éphémère et la rapidité des alternances esthétiques. Quatre points permettent de comprendre l'achèvement précipité de l'expressionnisme, tout au moins son affaiblissement. « La signification première et spécifique du terme finit par disparaître sous une accumulation de sens secondaires et d'associations verbales... ». D'autre part, les œuvres expressionnistes souffrent d'une forte impopularité auprès de nombreux auditeurs. De plus, la difficulté à définir l'expressionnisme tient au fait que, suivant le cas, les réponses apportées limitent le problème à un domaine artistique ou à plusieurs. Enfin, l'expressionnisme n'est pas exempt d'imitations, ce qui tend à le réduire désavantageusement à un « ...modèle académique insipide... ».

L'expressionnisme présente un aspect contestable et révèle, selon certains critiques, un risque de radicalité dans l'emploi des nouveaux moyens et le développement du matériau. L'intérêt de ce langage demeure sa force d'expression, mais « ...un risque d'amenuisement par le jeu des nuances et un affaiblissement de l'unité des lignes par l'abondance des subtilités harmoniques et rythmiques ne doivent pas être écartés »²¹¹. Hans Heinz Stuckenschmidt exprime la même crainte à travers un reproche d'excès de complexité, de perfectionnement et de raffinement²¹². Ce grief se rapproche des remarques énoncées au sujet de l'impressionnisme et de compositeurs comme Debussy ou Strauss. Ludwig Riemann limite le concept d'expressionnisme exclusivement au domaine

²¹¹ Hans Schultze-Ritter, « Kritische Betrachtungen über das moderne Lied mit Berücksichtigung von Liedern und Gesängen von Manfred Gurlitt » dans *Melos* (n° 14, 1920), p. 325 : « Andererseits bringt es die Gefahr mit sich, daß die Produktion sich in einem Spiel der Nuancen erschöpft, daß in der Überschätzung und Freude an klanglichen, harmonischen und rhythmischen Subtilitäten der Sinn für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Linie verloren geht. »

²¹² Hans-Heinz Stuckenschmidt, « Neue Lieder » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 395 : « Wer Ausdrucksvolles geben könnte (es sind noch Einige da) erstrebt Komplikation und sucht zu verfeinern », wo Differenzierung unfehlbar Verflachung bedeutet. ».

harmonique et considère que la profusion des tensions dans l'œuvre ne doit pas être interprétée comme une possibilité d'émancipation des rapports entre les sons, mais comme une limitation, voire un signe d'affaiblissement²¹³. Cette défiance ne va pas jusqu'à la désapprobation ; elle témoigne d'un doute et d'une recherche de stabilité. Le besoin d'équilibre rejoint la quête d'un langage évoluant entre tonalité et atonalité, deux modalités « ...distinctives des limites entre lesquelles fluctuent diverses inspirations. »²¹⁴.

B. Les compositeurs

a. Richard Strauss

Dans la revue *Melos*, Strauss est le nom le plus souvent cité après celui de Schönberg. L'apparition récurrente de son nom dans une revue promouvant l'avant-garde musicale peut aujourd'hui surprendre ; il faut y voir la volonté de faire ressortir le bouleversement esthétique par la démarcation entre deux styles et deux personnalités musicales. Richard Strauss apparaît incontestablement comme une des grandes figures musicales du temps et bénéficie d'une haute considération chez les musicologues. La majorité des penseurs lui assigne la place d'un des représentants majeurs de la « nouvelle école allemande » et le tient pour le principal compositeur impressionniste en Allemagne. Hermann Scherchen souligne la « tendance conservatrice » du compositeur d'*Elektra*, mais apprécie, dans son œuvre, un « ultime rougissement » des éléments musicaux. Selon Heinz Tiessen, Strauss doit être considéré comme le plus grand compositeur de musique

²¹³ Ludwig Riemann, « Expressionismus- Naturmusik ? » dans *Melos* (n° 19, 1920), p. 437.

²¹⁴ Ludwig Riemann, *op.cit.*, p. 435 : « ...daß sowohl Tonalität wie auch beschränkte Atonalität die Eckpfeiler darstellen, zwischen denen die musikalischen Inspirationen schalten und walten. ».

à programme. Son style, qui n'apporte aucun élément fondamental d'innovation, résulte de l'application de catégories esthétiques propres à la musique classique. Le langage de la « nouvelle école allemande » demeure attaché à des effets purement harmoniques au moyen d'accords et d'enchaînements imprévus. La couleur instrumentale « enivrante », l'humour et la recherche d'effet, fréquemment mentionnés au sujet de ses compositions²¹⁵, permettent d'établir des différences qui le séparent de Mahler, et plus encore de Schönberg. Strauss n'est pas jugé réactionnaire, mais audacieux et annonciateur de la rupture évoquée au début. Heinz Tiessen, parfois enclin à faire usage de formules, évoque le « dualisme d'un musicien à l'âme tonale et à l'esprit proche de l'expression atonale »²¹⁶. Toutefois la démonstration qu'effectue Hermann Scherchen dévoile une attitude respectueuse et une finesse d'analyse bien plus nuancée. Son étude de la *Symphonie alpestre* ne tend pas à nier ou à renforcer l'évidence d'une prédominance absolue du principe tonal. Scherchen met l'accent sur la garantie que présente cette œuvre contre toute lassitude harmonique au moyen d'une multitude d'« irrégularités » pleine d'attraits, en particulier dans les parties secondaires²¹⁷. Il s'agit d'agrégats dont le timbre et l'ambiguïté harmonique donnent l'impression de nouveauté²¹⁸. Selon Hermann Scherchen, Strauss s'entient volontairement à un emploi limité des nouveaux procédés. Plusieurs

²¹⁵ Edgar Byk, « Mahlers Ekstase ein Vermächtnis » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 142.

²¹⁶ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 7 : « ...eine tonale Musizierseele und eine zum Atonalen hindrängende, aber nicht sich vom Tonalen ablösende Ausdrucksseele. »

²¹⁷ Dans la seconde partie de son étude (« Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß II », n° 11, 1920, pp. 244-246), Scherchen se montre plus explicite en faisant valoir qu'il n'y a aucune rupture avec la tonalité, mais un élargissement par la combinaison de plusieurs agrégats et un double sens harmonique au moyen duquel Strauss extorque du matériau une quantité de possibilités inédites.

explications peuvent être avancées : la crainte d'une recherche facile d'effets descriptifs, le risque d'un reproche d'expérimentation et d'une tentation de surenchère. Aucun de ces motifs ne contredit l'importance que les musicologues accordent à son œuvre. L'estime qu'ils portent au compositeur ne semble pas simulée, surtout à une période où, écrivent-ils, la mode est d'être contre Strauss²¹⁹. Elle révèle au contraire la valeur qu'ils accordent à sa production artistique : celle d'un faire-valoir au cours d'une période de réactions, d'enjeux et de polémiques, renforcé par la mise en place d'une ligne de défense.

b. Arnold Schönberg

Au moment du lancement de la revue, les œuvres de Schönberg, qui constituent le point central de la réflexion des musicologues, s'étendent de *La Nuit transfigurée* op.4 à *La Main heureuse* op.18. Il n'est pas un seul article qui ne mentionne le nom du compositeur ou l'une de ses œuvres comprises dans cette délimitation. Au regard de la complexité que cette musique suscite, il ne semble pas faux de croire que l'investigation musicologique et l'élaboration du concept ne se seraient jamais développées sans la problématique qu'elle a soulevée. Indéniablement, elle constitue l'amorce d'une interrogation et d'une prise de conscience de la modernité en musique.

L'article de Paul Bekker, publié dans le septième numéro de l'année 1921, se révèle intéressant par l'exactitude et la perspicacité des conclusions. Le problème, que pose l'œuvre de Schönberg, n'est pas de même nature que celui

²¹⁸ Hermann Scherchen, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß I » dans *Melos* (n° 9, 1920), pp. 198-204. La résonance simultanée d'accords placés en parenté de quinte est un exemple d'ambivalence harmonique que Scherchen relève dans cette œuvre .

d'autres compositeurs retenus par Paul Bekker en raison de leur appartenance au groupe des novateurs ou de leur orientation artistique. L'esthétique de ces compositeurs peut être contestée, mais leur talent est reconnu ; seules la volonté et l'activité, qu'ils déploient, sont combattues²²⁰. Dans le cas de Schönberg, c'est la nature même du phénomène, qui reste énigmatique. Les œuvres de Strauss, de Mahler, de Reger, de Pfitzner, de Schreker ou de Busoni, témoignent d'une « différence de goût, de conception artistique, d'habitude ou bien d'opinion politique... ». Avec Schönberg, « la querelle ne tourne pas autour de l'effet produit, elle tient dans le phénomène même »²²¹.

Pour aborder la nature et les difficultés de ce phénomène, Paul Bekker scinde la production du compositeur en trois parties et souligne que la majorité de ses œuvres demeure encore inconnue. Les rares compositions données en concert appartiennent à la première époque de création, dans laquelle s'inscrivent *La Nuit transfigurée* op.4, *Pelléas et Mélisande* op.5, le *Quatuor à cordes n° 1* op.7 et les *Gurrelieder*. La *Symphonie de chambre n° 1* op.9 et le *Quatuor à cordes n° 2* op.10 constituent les œuvres majeures de la période suivante, où le compositeur reconsidère les concepts de forme et d'expression. Le dernier groupe renferme une série d'œuvres, « dans lesquelles est appliqué un nouveau mode de développement de l'expression et du sentiment musical »²²². Le musicologue

²¹⁹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 106 : « Die heutige Mode gegen Strauß ist eine solche Richtungsmarotte. »

²²⁰ Paul Bekker, « Schönberg » dans *Melos* (n° 7, 1921), p. 123 : « ...daß die umstrittene Erscheinung ihrem Wesen nach erkannt ist und nun der Art ihres Wollens und Wirkens nach umkämpft wird. ».

²²¹ Paul Bekker, *ibid.*, p. 123 : « Strauß, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker, Busoni beruhen auf Ungleichheiten der Geschmacksrichtung, der Kunstanschauungen, der Gewohnheit oder gar der politischen Denkart... Hier geht der Streit noch nicht in erster Linie um die Wirkung, sondern um die Erscheinung selbst. ».

²²² Paul Bekker, *ibid.*, p. 123 : « ...bedeutsamer Werke, von denen jede neue Bahnen nicht nur des Ausdruckes, sondern der musikalischen Gefühlsbehandlung überhaupt erschließt. ».

entrevoit dans ces dernières compositions, l'apparition de la modernité à travers l'accomplissement d'une « rupture avec la manière traditionnelle de faire de la musique »²²³. Ces œuvres marquent un point de rupture et un point de départ succédant à « ... l'aboutissement d'une évolution concrète, au moment de l'achèvement du processus de développement, lorsque l'artiste parvient à la perfection de la forme... On peut dire que la musique de Schönberg commence où la manière habituelle de faire de la musique cesse, ... »²²⁴.

Les dernières œuvres de Schönberg sont considérées comme des « manifestations agressives qui, par la voie expérimentale, tentent de parvenir à une originalité endiablée »²²⁵. Les critiques formulés à leur sujet sont le reproche d'expérimentation, qui empêche l'assimilation de valeurs durables, et celui d'un systématisme exclusif par lequel les particularités et les orientations restent dépendantes d'une attitude artistique, ce qui implique une rationalisation des procédés mis en œuvre²²⁶.

Le dernier groupe est constitué des *Trois Pièces pour piano*, des *Six Petites Pièces pour piano*, des *Cinq Pièces pour orchestre*, de *La Main heureuse*, du *Pierrot lunaire* et de *Herzgewächse*.

²²³ Paul Bekker, « Schönberg » dans *Melos* (n° 7, 1921), p. 123 : « ... den bewußten Bruch mit der herkömmlichen Art des Musizierens. »

²²⁴ Paul Bekker, *ibid.*, p. 128 : « ... im Augenblick des Abschlusses einer konkreten Entwicklung, im Moment, wo der reale Darlegungsprozeß vollendet und der Künstler zur Rundung der Form gelangt ist... Man könnte sagen, daß Schönbergs Musik beginnt da, wo die gewohnte Art des Musizierens aufhört,... ».

²²⁵ Paul Bekker, *ibid.*, p. 124 : « ..., dessen spätere Werke gewaltsame Versuche sind, auf experimentellem Wege zu einer erkrampferten Originalität zu gelangen. ».

²²⁶ Paul Bekker, *ibid.*, p. 125 : « Si l'on considère différentes particularités, parmi lesquelles la tendance à la concision de la forme et de l'expression se différencie du besoin d'expansion exprimé dans les autres arts, on constate que l'une provient de l'autre et que réunies, elles ne sont plus que la conséquence nécessaire d'une attitude artistique particulière. Il est surprenant de voir avec quelle logique cette conséquence amène implacablement chaque situation et l'on comprend dès lors la critique d'un art érigé en système et jugé cérébral. » (« Übersieht man diese verschiedenen Eigenheiten, zu denen noch gegenüber dem Expansionsbedürfnis anderer zeitgenössischer Kunst ein auffallendes Streben nach Knappheit der Form, nach gedrungenerung des Ausdrucks kommt, so zeigt sich, daß eine sich aus der anderen ergibt, und daß alle zusammen die notwendige Konsequenz einer besonderen künstlerischen Grundeinstellung sind. Erstaunlich und bewundernswert ist die unerbittliche Folgerichtigkeit mit der diese Konsequenz nach jeder Richtung hin gezogen wird, so scharf, hart, konzessionslos, daß hieraus allerdings leicht der Vorwurf bewußter Systematik, einseitiger Intellektualität abgeleitet werden könnte. »)

Les techniques d'expression propres à Schönberg sont relevées avec précision : la préférence pour l'intervalle de quarte, et les progressions dissonantes à partir des intervalles de septième majeure, d'octave et de quinte diminuée ; le retour à l'écriture polyphonique ; l'évolution libre et inhabituelle de voix ascendantes et descendantes. Réprouvées comme laides, ces voix agissent comme des forces qui déterminent le développement organique de l'œuvre, sans tenir compte du résultat harmonique²²⁷.

Les impressions ressenties par le public sont de l'ordre du laid, de la provocation, du grotesque. Elles mènent au rejet de la nouveauté. L'« aversion », qu'inspire cette musique, confirme la fin du sentiment de beau et s'accorde avec « l'obligation de vérité et l'authenticité de nouvelles lois »²²⁸. Les lois, à partir desquelles Schönberg compose, se rapportent à la nature de sa personnalité. L'impression confuse, qui ressort à l'audition, est une forme « féconde et personnelle » du sentiment musical qui rend sensible ses idées ; la spécificité de ce sentiment détermine l'évolution musicale²²⁹. Le fantastique, l'irrationnel et le mystère deviennent les caractéristiques d'une conception illimitée du champ

²²⁷ Paul Bekker, *ibid.*, pp. 125 et 126 : « Die äußeren Merkmale der Ausdruckstechnik Schönbergs sind leicht zu bezeichnen. Es gehört dazu zunächst die Bevorzugung der Quartanintervalle in der linearen Führung der Melodie die in vertikaler harmonischer Schichtung, in gleicher Weise die auffallende Verwendung dissonanter Fortschreitungen: großer Septimen, verminderter Oktaven und Quinten... Er ging weiter zurück zur Idee der vorklassischen Polyphonie... Aus der farbigen Klangfläche löst sich die einzelne Stimmfaser als bauliche Kraft heraus,..., nimmt ihre Bewegung ungehindert durch Zusammenklangerücksichten mit freier Durchschneidung der harmonischen Vertikale, läuft in Hebungen und Senkungen ungewohnter, als unschön verpönter Schritte,..., und wirkt sich...zum frei gewachsenen Formorganismus aus. ».

²²⁸ Paul Bekker, « Schönberg » dans *Melos* (n° 7, 1921), p. 127 : « ..., denn das zwingende Muß der Wahrheit, die Wahrhaftigkeit eines neuen Gesetzes wird dahunter spürbar. »

²²⁹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 104 : « ... und eine rein aus eigenem Gefühlsdrange gespeiste musikalische Entladung auf Grund eines einzigen, einmaligen, wesentlichen Empfindungskontaktes. ».

artistique et favorisent une « nécessité permanente de renouvellement intérieur »²³⁰.

Au cours de la première année de publication, de nombreux musicologues s'appliquent à approfondir la connaissance de ces œuvres et parviennent à un ensemble d'observations similaires. Ils établissent un rapport entre le courant expressionniste, et la figure qu'incarne le compositeur viennois. Schönberg personnifie l'expressionnisme « au sens étroit du terme »²³¹ et devient le « père du mouvement qui ouvre la voie à de nouveaux domaines d'expression »²³². Ses œuvres sont le reflet d'une expérience intérieure et correspondent à un état contemplatif de l'âme²³³, à une élévation spirituelle²³⁴.

Ses conceptions, très personnelles, l'opposent à la plupart des compositeurs de la génération succédant à Strauss²³⁵. « Sa création est un acte isolé qui témoigne d'un individualisme exacerbé » : ses œuvres sont l'expression d'une extase et d'une confession²³⁶.

²³⁰ Paul Bekker, *ibid.*, p. 129 : « Der zweifelsfreie Wert ihres Schaffens ruht..., in der unablässig treibenden Erkenntnis der Notwendigkeit innerer Erneuerung. ».

²³¹ Heinz Tiessen, *ibid.*, p. 104 : « ... kommt in Schönberg scharf profiliert zum Ausdruck, was ich jetzt als Expressionismus im engeren Sinne bezeichnen möchte. ».

²³² Siegmund Pislung, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 183 : « Der musikalische Expressionismus ehrt in Arnold Schönberg seinen Vater... Er schloß der Musik neue Ausdruckswelten auf. ».

²³³ Edgard Byk, « Mahlers Ekstase ein Vermächtnis » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 141 : « ..., seine Musik entspringt einer Seelekonzentriertheit... ».

²³⁴ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 207 : « ...die seelische Übersteigerung... ».

²³⁵ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 104 : « Die innere Echtheit, Reinheit, aktive Intensität seines Empfindungsausdrucks setzt Schönberg zunächst in auffälligen Gegensatz zu den meisten anderen Neutönern der auf Strauß-Mahler-Reger musikhistorisch folgenden Generation. ».

²³⁶ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 207 : « Schönbergs Werden ist Vereinsamung. Sein Schaffen Einzelaktion, gesteigerter Individualismus... Weltflucht zeugt einsame Ekstasen... Schönbergs spätere Werke sind vom ersten bis zum letzten Ton Konfession, Bekenntnis. ».

C. La réception

La nécessité d'une nouvelle écoute impose une « reconversion totale de l'oreille »²³⁷. Hermann Scherchen la définit comme une « écoute, dans la durée, du tracé de la mélodie et d'une voix indépendante »²³⁸. Très tôt, la réception du public devient matière à discussion. Dans le numéro d'avril 1920, Hans Mersmann publie un article intitulé : « Les destinataires » (*Die Empfangenden*). La prise en considération des réactions du public est aussi importante que les commentaires sur l'exigence d'expression d'une époque, les lois d'un style et l'évolution des formes²³⁹. Hans Mersmann relève trois attitudes devant la nouveauté : le refus, l'attente ou l'indifférence.

Il ajoute un groupe d'auditeurs, chez lequel la nouveauté est perçue comme « un besoin de sensation »²⁴⁰. Le jugement de valeur qui aboutit au reproche habituel de « discordance » (*Diskordanz*) et le dégoût instinctif sont les deux modes habituels, au travers desquels s'expriment les adversaires de la création musicale « radicale »²⁴¹. Hans Mersmann considère, que si la « vie musicale ne facilite pas celle du public »²⁴², la modification des modes de réception revient au public. Bien qu'il ne faille pas espérer faire salle comble avec l'exécution d'une

²³⁷ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « ... eine völlige Umstellung des Ohrs,... ».

²³⁸ Hermann Scherchen, « Arnold Schönberg » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 10 : « Das macht ein neues Hören (sic) nötig, ...: das Hören in die Länge, in den Verlauf von Melodie und Einzelstimme;... ».

²³⁹ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 111 : « Wenn es sich darum handelt, den Ausdruckswillen einer künstlerischen Gegenwart zu begründen, Gesetze zu suchen für werdende oder eben geschaffene Stil - und Formenwerte, sind die Aufnehmenden ebenso interessiert wie die schaffenden oder nachschaffenden Künstler. ».

²⁴⁰ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 111 : « Eine Gruppe...: die das Neue aus Sensationsbedürfnis ergreifen... ».

²⁴¹ Udo Rukser, « Die Situation der heutigen Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 188 : « Die Gegnerschaft gegen die « radikale » musikalische Produktion beruht weniger auf einem Werturteil, als grundsätzlich auf dem instinktiven Widerwillen gegen alles was anders ist als das Bisherige. ».

œuvre de musique de chambre contemporaine, un profond sentiment de responsabilité doit conduire l'auditeur à gratifier le créateur et l'artiste de l'avoir amené à découvrir une nouveauté²⁴³. L'auditeur est un acteur important de la vie musicale ; il doit être mis sur un pied d'égalité avec le compositeur et l'exécutant²⁴⁴. Par intransigeance, Hans Mersmann invite le public à se rapprocher de l'art de son temps. Cette prise de position procède d'un devoir intérieur, qui implique de comprendre l'œuvre et d'y adhérer par nécessité historique²⁴⁵.

Le sentiment de complexité que ressent l'auditeur lors de l'exécution d'une œuvre nouvelle, constitue la principale difficulté d'écoute. L'effet de tourment, d'agitation et de forte différenciation, est la raison du relâchement de son attention²⁴⁶.

Le problème demeure le rejet massif de la nouvelle musique par un public qui, majoritairement, « suit encore jusqu'à Beethoven et Wagner », mais tend de plus en plus à se replier vers l'histoire²⁴⁷.

²⁴² Hans Mersmann, *ibid.*, p. 113 : « ...: unser Musikleben macht es den Empfangenden nicht eben leicht. »

²⁴³ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 113 : « So ist ein wichtiger Teil der Entwicklung den Empfangenden selbst in die Hand gelegt. Ihr Verantwortlichkeitsgefühl allein sollte sie zwingen, den nachschaffenden Künstler zu ermutigen, der ihnen Neues zeigt, wie den Schaffenden, der sie weiter führen will. ».

²⁴⁴ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 207 : « Und der schöpferische Zuhörer wird wichtigster Faktor, wird dem Komponisten und dem schöpferischen Interpreten schaffend gleichgestellt. »

²⁴⁵ Hans Mersmann, *ibid.*, p. 116 : « War die Stellungnahme zu der Kunst unserer Zeit eine innere Notwendigkeit für sie, so sollten ihnen die Andeutungen über das Kunstwerk selbst und seine Entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit den Weg leichter machen können: ihn zu gehen, erfordert einzig ein unbefangenes Ohr und einen suchenden Willen. ».

²⁴⁶ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 381 : « Hierin liegt meines Erachtens der wundeste Punkt bei der Mehrzahl unserer Modernen (allen voran Reger!), daß die Werke derart von zwiespältiger Stimmung durchwühlt sind, daß auch der willigste Hörer schließlich in der Anteilnahme erlähmt, erlahmen muß. ».

²⁴⁷ Oscar Bie, « Zu viel Reproduktion » dans *Melos* (n° 7, 1921), p. 136 : « Das durchschnittliche Publikum folgt gerade noch bis zu Beethoven und Wagner. Das Publikum, das die Konzerte bezahlt, zieht sie unweigerlich in die Geschichte zurück. ».

« Un grand fossé sépare le passé et le présent en perpétuelle mutation ; le pont qui permet de le franchir n'est emprunté que par certains. »²⁴⁸

Pour cette raison, la nouvelle musique demeure l'apanage d'une minorité de « gens cultivés ». La cause de son rejet provient des impressions de libre choix et de destruction auxquelles elle est habituellement associée.

La critique tient un rôle important dans le processus de réception d'une évolution artistique libre et soudaine²⁴⁹. Elle peut s'avérer être un obstacle, si elle contribue, comme le redoute Adolf Aber, à renforcer l'absence de jugement du public. Pour devenir impartiale et asseoir des valeurs positives, la critique doit être créatrice, sans quoi aucune évolution de l'art ne peut s'accomplir. Elle doit s'imposer une lecture idéale de l'œuvre, de l'époque qui la voit naître, de l'orientation recommandée. L'évaluation à partir de ces critères constitue une exigence et une référence permanente²⁵⁰.

« Le critique doit connaître l'orientation artistique prédominante et avoir une conception personnelle de l'exécution de l'œuvre, faute de quoi il ne formulera aucune critique créatrice et ne sera tout au plus qu'un rapporteur spécialisé.»²⁵¹

²⁴⁸ H. R. Fleischmann, « Gesetz und Willkür in der modernen Musikentwicklung » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p.90 : « Und doch finden wir trotz dieser innerlichen Affinität zwischen Musik und Leben, daß ein wichtiger Abschnitt der musikalischen Kunst, die Moderne, nur einem winzig kleinen Teile der kultivierten Menschheit zugänglich ist und von diesem auch verstanden wird. Eine tiefe Kluft trennt die klassische Vergangenheit von der fortschrittlichen Gegenwart, und die Brücke, welche darüber hinweg zu dieser führt, wird nur von wenigen besritten. ».

²⁴⁹ La revue demeure avant tout l'expression d'une « critique active »

²⁵⁰ Adolf Aber, « Vom Wesen und Berechtigung der Kunstkritik » dans *Melos* (n° 1, 1921), p. 2 : « Immer ist es also bei schöpferischer Kritik ein gleichgearteter Vorgang, der sich vollzieht: Ein Kunstwerk, eine Kunstleistung, eine Kunstepoche wird mit einem Idealbild verglichen. Die Verschiedenartigkeit wird festgestellt und getadelt, ein Erreichen des Ideals angestrebt. Es ergibt sich aus dieser Tatsache eine Hauptforderung an die Kritik: Daß die Kritik überhaupt ein solches Idealbild, mit dem sie vergleicht, im Herzen trägt. ».

²⁵¹ Adolf Aber, *ibid.*, p. 3 : « Ein Kritiker, der nicht über das Wohin in der Kunst und über die Ausführung einzelner Werke seine ganz bestimmte Meinung hat und danach sein Urteil fällt, ist

Ce type de rapporteur se contente de restituer quelques impressions, sous une forme plus ou moins maladroite. Dépourvus d'un idéal de référence, ses comptes rendus renforcent le sentiment de confusion qui règne dans le monde artistique et encouragent l'absence de jugement critique du public.

D. La musique et les autres arts

Les rapports entre la musique et les autres formes d'expression artistique constituent, rappelons-le, le troisième point de recherche de la revue. Ce domaine est l'objet d'approches différentes. Le premier type de rapport établit des correspondances stylistiques entre les diverses modalités artistiques, plus spécialement entre la musique et les aspirations intellectuelles d'une génération. Dans sa recherche, Kathi Meyer s'applique à découvrir, si ces comparaisons peuvent aboutir à des conclusions permettant de définir un « esprit du temps » (*Zeitgeist*). Son intention est de parvenir à une périodisation de l'histoire de la musique et à une étude comparative des styles²⁵². L'auteur établit un rapport entre la musique de Strauss et la peinture impressionniste, même si l'exactitude d'une concordance synchronique semble difficile à démontrer. La couleur et le son, matériaux uniques et indépendants, s'adressent avant tout aux sens, et développent chez l'observateur une marque d'empathie. Selon la musicologue, on peut établir un parallèle entre la musique moderne, qui, par l'élargissement du concept de tonalité, parvient à intégrer certains éléments des systèmes musicaux non

überhaupt kein schöpferisch wirkenden Kritik fähig. Er kann nur bestenfall fachmännischer Berichterstatter sein.

²⁵² Kathi Meyer, « Das Stilproblem in der Musik » dans *Melos* (n° 16, 1920), p. 371 : « Ich halte diese Verbindung und Parallesierung von rein musikalischen zu außermusikalischen Kunstwerken, und darüber hinaus zur Geistigkeit der Generation für einen Weg, der immerhin zu Resultaten

européens, et les gravures sur bois de la peinture moderne, qui s'inscrivent dans une tradition japonaise ancestrale. Le mouvement d'internationalisation des cultures favorise ce type de rapprochement²⁵³. Les analogies relevées par Kathy Meyer instaurent des similitudes stylistiques, mais n'aident pas plus à comprendre, qu'à définir la nouveauté. Sa démonstration, trop systématique et inductive, ne permet pas d'approfondir la réflexion sur les enjeux de la modernité.

Dans ses rapports aux autres disciplines artistiques, la musique conserve une place spécifique. Hans Mersmann situe la création musicale dans le cours d'une évolution qui, se répandant dans tous les domaines artistiques, se caractérise par la quête d'objectifs et de voies inexplorées. Dans cette radicalisation des esthétiques, la musique poursuit son propre développement en luttant « pour une victoire sur la tonalité et la conquête de nouvelles formes musicales, mais plus encore, pour celle d'un nouveau langage. »²⁵⁴ Le fait que la musique suit les autres arts, ne constitue pas une particularité historique, puisque cela a toujours été le cas, mais une particularité qui tient à sa nature. Ce décalage entre une nouvelle conception du langage musical et des phénomènes similaires dans des domaines artistiques différents est mentionné²⁵⁵ par d'autres observateurs. La musique se démarque par un épurement extrême du langage, qui entrave sa diffusion et sa vulgarisation.

führen kann, wie z.B. zu einer richtigen Periodisierung der Musikgeschichte und schließlich zu einer musikalischen Stillehre. »

²⁵³ Kathy Meyer, « Das Stilproblem in der Musik » dans *Melos* (n° 16, 1920), p. 371 : « ...ein Fall aus der modernen Musik erwähnt. Bei den Bestrebungen, die Tonalität zu erweitern, hat man auch exotische Tonsysteme u.a. aufgenommen. Als Parallelen in den bildenden Künsten sei auf die Einwirkung japanischer Technik in der heutigen Holzschnittmanier hingewiesen, im Zusammenhang damit auf die Internationalisierung der heutigen Kultur. »

²⁵⁴ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 42 : « Sie rang wohl auch,..., sondern um den Sieg über Tonalität und konstruktive Formen. Nein, doch auch um mehr: um eine neue Sprache. ».

²⁵⁵ Cf. Adolf Weissmann, « Moderne Musikkritik » dans *Melos* (n° 6, 1920), p. 128 : « In der Malerei hat das zur Flutwelle der bekannten Ismen geführt, die in einer Unzahl Ausstellungen

Selon Hans Mersmann, le nouveau langage ne connaît, ni « l'élan d'expression extatique de la poésie », ni la « vigueur incontestable de la peinture d'aujourd'hui, assez proche des arts primitifs »²⁵⁶.

Plus que dans les autres arts, la nouveauté, défendue par une minorité de compositeurs, se heurte à la résistance passive²⁵⁷ du public. L'imagination et la fantaisie demeurent les facteurs essentiels qui imprègnent le contenu de la musique « la plus radicale »²⁵⁸.

Le son, le mot et la couleur représentent trois éléments à travers lesquels les musicologues tentent d'établir des parallèles. La recherche de rapprochements entre la musique et les autres arts peut se révéler fructueuse, si l'on explore « le pouvoir humain qui s'exprime dans le son, le mot et la couleur »²⁵⁹. La lecture des articles, exposant ce type de recoupements, nous amène à considérer le rôle particulier que détient la couleur sonore. Il ne s'agit pas des combinaisons de coloris obtenus par le traitement instrumental d'une formation donnée, mais d'un concept qui, selon Hans Mersmann, « ... doit prendre place à côté de la logique des rapports entre les accords. » Le concept de couleur sonore, hérité du

scharenweise auftreten. In der Musik, die immer etwas nachhinkt, haben sich diese Ismen noch nicht völlig kristallisieren können. »

²⁵⁶ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « Und das ist nicht nur darin begründet, daß die Musik von jeher den andern Künsten in einem Abstand folgte, der zwar verschieden groß, aber immer vorhanden war, sondern es liegt auch in ihrem Wesen. Denn diese musikalische Sprache ist in ihrer gegenwärtigen Formung noch immer höchste Verfeinerung. Sie steht dem Versuch nach Verbreitung schroff entgegen, spottet jeder Verallgemeinerung,... Ihr fehlt die eindeutige Stärke der Malerei, die heute nicht zufällig an primitive Kunst anknüpft, aber ihr fehlt auch der ekstatische Ausdruckszwang der Dichtung. »

²⁵⁷ Adolf Weissmann, *ibid.*, p. 128 : « Sicher ist, daß in der Malerei auch für das scheinbar Unzugängliche ungeahnte Verwertungsmöglichkeiten geboren sind, während in der musik der passive Widerstand einer großen und entscheidenden Menge alle Brücken zu der Musik der Wenigen (und Jungen) abbrach. ».

²⁵⁸ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 7, 1920), p. 159 : « ..., wobei wir nicht vergessen dürfen, daß, zum Unterschied von Poesie und Malerei, es immer nur Phantasiegefühle sind, was den Inhalt auch der radikalsten Musik ausmacht. »

²⁵⁹ Hermann Scherchen, « Arnold Schönberg » dans *Melos* (n° 1, 1920), p. 9 : « Welcher Art ist die menschliche Potenz, die als Ton, Wort, Farbe spricht. ».

romantisme, a acquis progressivement une certaine importance²⁶⁰. Il provient de la nouvelle perception de la dissonance, qui est considérée comme le produit d'un hasard dans la conduite des lignes. Pour Hans Joachim Moser, la notion de couleur sonore procède de combinaisons verticales et horizontales. En raison de la suppression du principe traditionnel de caractérisation et de fonction des notes, cette notion s'est amplifiée dans un système où tous les sons ont acquis une valeur égale²⁶¹.

« Les lois des rapports de couleur entre les accords indépendants,..., sont devenues des éléments significatifs de la nouvelle musique »²⁶².

Cette appréciation nous ramène à l'expression de « couleur sonore des accords », que Ludwig Riemann définit comme une « nouvelle conception des relations existant entre les accords indépendants »²⁶³. Nous constatons que le terme de couleur, en musique, s'applique principalement aux accords et à l'écriture verticale. Eduard Erdmann observe, qu'à partir du *Livre des jardins suspendus* op.15, la couleur sonore devient une valeur prédominante dans les œuvres de Schönberg et que la dimension horizontale ne doit plus être l'unique critère de justification à prendre en compte dans l'analyse²⁶⁴. Siegmund Pisling

²⁶⁰ Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « Dann aber muß neben die Logik der Klangverbindung ein Begriff treten, ...: die Farbe. Die zunehmende Bedeutung des Farbbegriffs, ...alles das ist in seinem Prinzip gradliniges Erbe der Romantik. ».

²⁶¹ Hans Joachim Moser, « Ludwig Senfl als Atonalist » dans *Melos* (n° 16, 1920), p. 367 : « Betrachtet man aber die Dissonanz nur noch als Klangfarbe oder als lineares Zufallsprodukt, so hat der besprochene Klang soviel Daseinsberechtigung wie jeder andere, da seine Existenz ja überhaupt nicht mehr durch irgend ein objektives Kriterium verteidigt zu werden braucht. ».

²⁶² Hans Mersmann, « Die Empfangenden » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 114 : « Die Gesetze der Farbenverbindungen zwischen den einzelnen Klängen,..., sind in der neuen Musik von ausschlaggebender Bedeutung geworden. ».

²⁶³ Ludwig Riemann, « Zur Tonalität » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 192 : « Unter « Akkordklangfarbe » versteht die neuere Auffassung jedoch den Zusammenhang der Einzelklänge. ».

²⁶⁴ Eduard Erdmann, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos* (n° 9, 1920), p. 208 : « Überhaupt kann man den späten Schönberg nicht nur auf lineares Empfinden festlegen, dazu ist sein Farbenempfinden zu wach. ».

note que, dans les mélodies de Schönberg, la couleur demeure un phénomène sensible²⁶⁵, alors que chez les peintres, en particulier chez Kandinsky²⁶⁶, elle est perçue comme un matériau spirituel, un élément d'expression autonome, un « moyen absolu » renfermant une valeur spirituelle, le pathos. Cette distinction est discutable, si nous nous reportons aux caractéristiques de l'art expressionniste dans lequel la sensation se révèle être souvent « le hiéroglyphe d'un phénomène spirituel »²⁶⁷.

La couleur sonore devient le quatrième point de la nouvelle esthétique. La rapidité avec laquelle l'ancien système diatonique est délaissé, ainsi que la disparition des concepts de consonance et de dissonance ont contribué, selon Alfredo Casella, à l'affaiblissement de la pensée harmonique et au renforcement du timbre. La couleur sonore, autrement dit la valeur du timbre, permet de créer des rapports purement qualitatifs et difficilement quantifiables, contrairement aux autres composantes du son.

Alfredo Casella fonde ses espoirs sur une « musique de timbres », libérée des contraintes rythmiques et des anciennes règles de contrepoint. Il souhaite parvenir à une polyphonie de timbres, à une musique qualifiée de mélodique, caractérisée par la succession coordonnée des sons²⁶⁸.

²⁶⁵ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 183 : « Der fundamentale Unterschied zwischen Kandinskys Farbendynamik und Schönbergs Farbenmelodie oder Farbenrhythmus liegt darin, daß die Farbe bei Kandinsky, Immateriale, Transzendente treibt, Expression wird, dagegen bei Schönberg ein sinnliches Phänomen bleibt. ».

²⁶⁶ Siegmund Pisling, *ibid.*, p. 182 : « ... , daß sich Ansätze zur Darbietung der Farbe als « absolutem Mittel » in Kandinskys Prosa finden, ... in Malereien von Kandinsky den Versuch, die Farbe, ein Mittel zur Form, von der Form abzulösen und sie durch ihr eigenes Pathos wirken zu lassen. « .

²⁶⁷ Siegmund Pisling, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos* (n° 8, 1920), p. 183 : « ... die Hieroglyphe von etwas Seelischem,... ».

²⁶⁸ Alfredo Casella, « Tonmaterial und Klangfarbe » dans *Melos* (n° 2, 1921), pp. 29 et 30 : « Meiner Meinung nach wird die musikalische Entwicklung der letzten Jahrzehnte vor allem durch eine wesentliche und entscheidende Tatsache bestimmt, ...: das Erscheinen eines vierten

E. La notion d'art moderne

La recherche de points communs entre les arts aboutit à la mise en évidence de repères qui permettent de fixer l'ensemble des spécificités d'une forme d'expression artistique. Le renoncement à l'élément secondaire qui tient de l'agrément, la mise en valeur de l'essentiel par « l'élimination des accompagnements agréables, des transitions commodes et des formes simples »²⁶⁹, le recours à une réception exigeante, constituent les principales caractéristiques stylistiques de la nouvelle musique. Il s'agit de redéfinir la nature et la fonction des composantes d'une chaîne de communication tripartite (conception, exécution, réception), et d'identifier le point de rupture.

Le sentiment d'inachèvement et la perception d'un art en perpétuel devenir interdisent toute généralisation définitive et impliquent deux réactions : la première est historisante puisque le processus en formation fait intervenir les notions d'évolution et de gestation ; la seconde, qui, en raison de l'impossibilité à établir des principes finalisés, découle de la première, fait que les caractères individuels, les représentations et les directions poursuivies ne possèdent qu'une valeur relative²⁷⁰.

Klangelements...: es ist die « Tönung » oder anders ausgedrückt: der Sinn der Klangfarbe... Bei solchem Tempo wird die Harmonie bald ausgelebt haben und nach ihrer Erschöpfung einem neuen Element weichen müssen, das nach unserer heutigen Einsicht nur die Klangfarbe sein kann...: eine Musik, die keine Spur von Kontrapunkt mehr enthält, in der die Tongruppierungen nur mehr der Phantasie ihres Schöpfers und den Bedürfnissen einer notwendig zu erreichenden Klangfarbenpolyphonie gehorchen; eine Musik, die melodisch wäre, nicht in dem noch primitiven Sinne, den wir diesem Worte beilegen, sondern in dem viel weiteren Sinn, der auf jede zeitliche Folge koordinierter Klänge anzuwenden ist. ».

²⁶⁹ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « Es verschwinden anmutige Begleitungen, bequeme Überleitungen, wohlgerundete Teilformen. »

²⁷⁰ Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), p. 27 : « Böswillig aber die, welche dem ernstesten Bemühen der Heutigen den Anspruch auf ausschließliche Geltung unterschieben! Diese ewig Fix- und Fertigen, welche nicht wissen, daß es sich hier um

F. La notion de culture

Le rapport entre l'art musical et la culture d'une société est estimé assez important pour que soit posée la question d'une influence²⁷¹ ou d'une concordance entre le nouvel ordre des éléments musicaux et celui de la société²⁷².

« L'artiste a le droit et le devoir de créer un art qui correspond au sens et à l'expression de notre vie, une vie qui, pleine de risques et de problèmes, annonce une culture et un homme nouveau. »²⁷³.

L'usage de termes empruntés au domaine de la politique, et appliqués aux changements qui s'accomplissent en musique²⁷⁴, engage Hans Mersmann à s'interroger sur la possibilité d'un lien entre l'évolution musicale et la culture d'une époque²⁷⁵. Alors que la question du rapport entre culture et musique devient « aujourd'hui plus pressante que jamais », la physiologie de l'art, plus précisément la physiologie de la musique que défend Fritz Fridolin Windisch, constitue un nouveau domaine de recherche dont la finalité est la perception des

Vorbereitendes für künftige Generationen handelt ... Kann man klarer sagen, daß man im Heutigen nicht das Endgültige sieht ?».

²⁷¹ Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 26 : « Wie Politisches, Soziales, die äußere und innere Gesamthaltung der Künste regulativ beeinflußt hat, erweist ihr ganzer geschichtlicher Werdeprozeß. ».

²⁷² Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 27 : « ..., wie und wo eine Neuordnung der Tonelemente mit einer Neuordnung des menschlichen Gemeinschaftslebens einen verfassungsmäßigen äußeren Vergleichspunkt bietet. ».

²⁷³ Udo Rukser, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos* (n° 2, 1921), p. 27 : « ..., so hat der moderne Künstler Recht und Pflicht eine Kunst zu schaffen, die Sinn und Ausdruck unseres Lebens ist - eines Lebens voller Probleme und Gefahren, das eine neue Kultur und einen neuen Menschen vorbereitet und ersehnt. ».

²⁷⁴ Voir Heinz Tiessen, « Der neue Strom » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 26 : « Man kann nämlich heutzutage an allen Enden das Wort « Bolschewismus » in der Musik lesen und hören, worunter man sich (miß)klangewordenen « Bürgerschreck », « Chaos », « Anarchie » vorzustellen hätte. ».

²⁷⁵ Hans Mersmann, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 43 : « ...: ist die Eigenart und Entwicklung unseres gesamten Musiklebens zu sehen in engster innerer Verbindung mit der Kultur - und Gesellschaftsschichtung der Gegenwart. ».

fonctions de l'art dans une perspective sociologique et un rapport de dépendance aux configurations économiques²⁷⁶.

La recherche, qui caractérise cette période de changement, amène Adolf Aber à énoncer la probabilité d'un lien entre les bouleversements occasionnés par les événements politiques et l'apparition d'une réaction sur le plan artistique²⁷⁷. La concomitance temporelle des deux phénomènes peut justifier un rapprochement, mais l'élément qui détermine l'origine du rapport est l'éveil du peuple au domaine de la pensée, et son aspiration à un art caractéristique. Alors qu'« ... il n'a jamais été autant question d'un art populaire »²⁷⁸, les productions érudites des compositeurs modernes, qui suscitent l'étonnement ou l'admiration, « ... ne parviennent pas à satisfaire le désir d'élévation du peuple »²⁷⁹. Le contraste entre l'ambition d'un art populaire et la création musicale contemporaine atteint un tel paroxysme, que Rudolf Cahn-Speyer doute du bien-fondé de l'exécution d'une œuvre atonale ou d'une œuvre tonale compliquée devant un public non préparé²⁸⁰. Pour y remédier, le maintien de la notion de plaisir reste déterminant dans le

²⁷⁶ Fritz Fridolin Windisch, « Musikphysiologie » dans *Melos* (n° 2, 1920), p. 44 : « Ich möchte dieses Wissenschaftsgebiet Kunstphysiologie benennen, und in unserem Spezialfall Musikphysiologie... Materie dieses Wissenschaftszweiges wird die Erfassung der Kunst in ihrer soziologischen Beziehung und ihrem wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnis sein; ... ».

²⁷⁷ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 378 : « ...; aus der politischen Revolution heraus wird die künstlerische Reaktion geboren werden. Die Masse, zu geistigem Leben erwacht, fordert ihre Kunst. ».

²⁷⁸ Rudolf Cahn-Speyer, « Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 118 : « Es hat kaum eine Zeit gegeben, in der man mehr von « Kunst fürs Volk » gesprochen hätte, als gerade jetzt. ».

²⁷⁹ Adolf Aber, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos* (n° 17, 1920), p. 378 : « Ihr künstlerischen Erlebnisses sind so durchaus subtiler, überfeinerter Art, daß sie bei der großen Masse im günstigen Falle staunende Bewunderung, vielleicht sogar Ehrfurcht erregen können: niemals aber die unendliche Sehnsucht der Masse nach Erhebung stillen. ».

²⁸⁰ Rudolf Cahn-Speyer, « Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik » dans *Melos* (n° 5, 1920), p. 118 : « Mögen die Meinungen darüber geteilt sein, ob es am Platze ist, einem nicht vorgebildeten Publikum Werke atonaler Faktur oder auch nur moderne komplizierte Werke, die immerhin noch auf dem Boden der Tonalität stehen, vorzuführen. ».

phénomène de réception ainsi que l'exigence de compréhension sans laquelle aucun intérêt pour la nouvelle musique ne peut être escompté.

Theodor Beck évoque le fossé grandissant entre l'art et le peuple, qui fragilise le fondement de la vie musicale :

« Dans le domaine musical, un mur sépare la création artistique et le peuple. La création d'aujourd'hui est devenue la chasse gardée d'un petit cercle d'intellectuels et de gens fortunés. Notre vie musicale est construite selon un principe artificiel. En renonçant à la participation des forces populaires les plus vives, elle s'adresse à une assemblée de sybarites et n'a aucune considération pour le peuple. »²⁸¹

L'art est le résultat d'une activité spirituelle. La finalité de l'art populaire est de conjuguer la simplicité, la clarté et l'unité, dans l'esprit « du dilettante, du néophyte et du peuple ». Certains musicologues jugent ce désir de simplicité salutaire pour l'évolution de l'art²⁸², et considèrent la formation musicale du peuple comme une de leurs priorités²⁸³.

²⁸¹ Theodor Beck, « Vom Musikleben unserer Zeit » dans *Melos* (n° 4, 1921), p. 80 : « Unser Musikleben baut sich auf einem künstlich errichteten Grunde auf, es verzichtet auf die Mitwirkung der besten Volkskräfte, verlangt ein künstlich « zum Genuß vorbereitetes Publikum » und verschmäh die Liebe des Volkes. ».

²⁸² Cf. Hans Joachim Moser, « Formanregungen » dans *Melos* (n° 4, 1921), p. 74 : « Und gerade die Sehnsucht nach Einfachem, Primitivem kann (...) heilsam und erfreulich für die zukünftige Kunst werden. ».

²⁸³ Carl Eitz, « Der Weg zum Notenverständnis » dans *Melos* (n° 5/6, 1921), p. 109 : « Avec le temps, nous finirons par voir que cette mission est une des plus importantes et des plus urgentes. Si nous ne nous y attelons pas, l'évolution de la musique parviendra au point mort;... ». (« Die Zeit wird uns lehren, daß diese Aufgabe eine der wichtigsten und brennendsten ist. Wenn sie nicht gelöst wird, werden wir in der weiteren Entwicklung der Tonkunst auf den toten Punkt ankommen;... ».)

II. Approche théorique et amplification du concept

1. *Neue Musik (Nouvelle musique)* de Paul Bekker

Cet ouvrage qui n'atteint pas la centaine de pages, se présente comme un traité qui, par le choix et la valeur de son titre, laisse transparaître la volonté d'exposer un bouleversement et de défendre une pensée. La position qu'occupe cette monographie publiée en 1919 est d'autant plus singulière qu'elle est, à notre connaissance, le premier ouvrage portant ce titre, exception faite du livre de Walther Krug, *Die neue Musik*²⁸⁴, paru un an plus tard. Édité après le premier conflit mondial pour des raisons économiques évidentes, cette publication indique le désir de marquer l'idée première d'un projet, de fixer des repères au moment du déclenchement d'une polémique, d'apporter des éclaircissements sur l'amorce d'un processus dont le monde musical ignore alors la durée et l'issue. Aujourd'hui, nous pouvons considérer cet ouvrage comme le point de départ d'une série de publications traitant du sujet, avec une moyenne de quatre à cinq ouvrages par année.

L'auteur, Paul Bekker, est un critique de renom publiant régulièrement dans *Le Frankfurter Zeitung* et connaissant bien le monde des interprètes. Son ouvrage débute par une observation critique de l'organisation et du contenu des concerts. Cette approche lui permet de fonder sa démonstration sur la reconnaissance d'une puissante volonté de rupture. Le désir de rompre avec le passé constitue, à ses yeux, l'un des principaux facteurs de modernité. Pour accréditer sa proposition, il

²⁸⁴ Dans ce pamphlet, l'auteur combat le concept de « nouvelle musique » élevé par Paul Bekker. Il s'applique à pourfendre l'inanité de l'expressionnisme et à critiquer l'absence de cohérence dans la

détaille l'explication d'une nécessité d'aboutissement et d'un besoin de renouveau. Le point initial d'observation concerne la reprise permanente d'un répertoire identique dans les programmes de concerts. Ni la critique, ni les organisateurs de spectacles, encore moins les interprètes ne font preuve d'une ouverture d'esprit et d'un renouvellement d'intérêt. Dans les autres domaines artistiques, l'apparition de nouveaux courants intellectuels, souvent contradictoires, sème la confusion dans l'esprit de l'auditeur, si l'on omet de lui révéler l'importance des forces de renouvellement mises en œuvre dont la finalité est « ... le rejet de la situation musicale actuelle et l'aspiration au renouveau à partir d'une conception moderne de la nature et du sens de la musique. »²⁸⁵ À travers la volonté de changement et la recherche de nouvelles formes d'expression, ressort l'énoncé de l'idée de modernité. Bekker développe cette approche avec une double ambition : l'aspiration à la nouveauté et à une évolution positive. La première implique que pour pouvoir apprécier la spécificité de la nouvelle musique, il ne faut se rattacher ni à des connaissances, ni à leur transmission, mais se fonder « sur une critique du système musical traditionnel », engageant une remise en cause « des inclinations élémentaires de la sensibilité »²⁸⁶. La notion d'avancée que sous-tend l'idée de nouveauté ne se résume plus au développement technique des éléments traditionnels, mais s'accomplit par une simplification « des principes de base de la création musicale,

musique moderne (26 pages) pour mettre en valeur les qualités de l'œuvre d'Anton Bruckner (40 pages).

²⁸⁵ Paul Bekker, *Neue Musik*, p. 16 : « ..: in der Ablehnung des heutigen Zustandes unserer musikalischen Kultur, in dem Wunsch nach ihrer Erneuerung aus dem Geiste einer neuzeitlichen Anschauung vom Sinn und Wesen der Musik überhaupt. »

²⁸⁶ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 32 : « ..., sondern einsetzt mit einer Kritik an den Grundlagen dieses Überlieferten, an unserem Tonsystem überhaupt, daß sie versucht, die primitivsten Voraussetzungen unsere Empfindungsart umzugestalten... ».

en vue d'établir leur conformité et leur bien-fondé et de parvenir à un nouveau langage. »²⁸⁷. Il ne suffit pas de reprendre les principes d'un système et de les modifier, mais de reconsidérer leur valeur et leur légitimité :

« On en déduira que l'héritage de l'art classique et romantique ne peut plus être le fondement à partir duquel nous devons continuer à composer. Nous devons être très critique vis à vis de cet art et nous en écarter afin de pouvoir élaborer une création propre à notre époque. »²⁸⁸.

Les conditions du changement sont réalisées si l'on fait table rase des connaissances, des ressources et des formules reconnues, sans altérer la nature du matériau musical. Bekker définit une « nouvelle approche critique et un renouvellement spirituel de la musique »²⁸⁹ : ce renouvellement concerne les domaines de la diffusion, de la formation et de la réception. Les tendances de renouveau ne sont pas propres à la musique, mais communes à l'ensemble des domaines artistiques, sans que soient clairement établis des rapprochements entre leurs contenus et leurs finalités respectives. Le point commun entre ces formes artistiques est l'opposition qu'elles suscitent.

Dans la seconde partie, l'auteur analyse les tendances individuelles qui s'accomplissent dans le champ de la nouveauté et que caractérisent les créations de certains compositeurs. La notion de mouvement artistique démontre la

²⁸⁷ Paul Bekker, *op.cit.*, p. 36 : « Wenn ich von Vereinfachung spreche, so meine ich damit eine Prüfung der Grundlagen unseres musikalischen Schaffens auf ihre Gültigkeit für uns, auf ihre Wesenheit, auf ihre innere Berechtigung, auch heut noch als Grundlage einer wahrhaften Tonsprache zu dienen. ».

²⁸⁸ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 37 : « Und sie kommt dabei zu dem Ergebnis, daß dieses Gegebene, das Vermächtnis der klassisch romantischen Kunst, für uns nicht mehr das Fundament sein kann, auf dem wir weiter bauen dürfen, sondern daß wir uns dieser Kunst im höchsten Grade kritisch gegenüberstellen, daß wir tiefer zurückgreifen müssen, um dann etwas im wahren Sinne Zeiteigenes schaffen zu können. ».

permanence et l'unité des forces du nouveau. La perspective d'un mouvement collectif permet de combattre efficacement les appréciations de fantaisie, de recherche d'effet, de confusion et de faiblesse formulées à l'encontre des tentatives de renouvellement. La nature des changements implique d'introduire et d'organiser un nouveau système sonore. Ce système est fondé sur une « nouvelle pensée et une nouvelle forme d'expression mélodique »²⁹⁰, qui ne peuvent être réalisées qu'à partir de trois facteurs : la création de nouvelles combinaisons sonores, un nouveau spirituel et le développement du sentiment musical. Avec ce dernier point, Paul Bekker met l'accent sur l'origine du nouveau mélodique : le sentiment musical est avant tout de nature harmonique et le renouvellement de la création mélodique ne peut s'accomplir que par un affranchissement du sentiment mélodique du sentiment harmonique. Le sentiment mélodique doit s'émanciper du sentiment mélodico-harmonique, c'est-à-dire que le soutien harmonique ne doit plus dépendre de l'organisation mélodique : la ligne mélodique ne doit plus concentrer l'ensemble de l'évolution harmonique. Le nouveau sentiment mélodique s'apparente à « un style homophone dans lequel la force de la ligne mélodique individuelle devient un élément créateur et l'accord une conséquence »²⁹¹. Cette transformation du sentiment musical implique l'adoption d'un principe élargi d'organisation rythmique, subordonné à la mélodie. Le changement fréquent de mesures à l'intérieur de la mélodie et

²⁸⁹ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 16 : « ..., sie kann auf die Herbeiführung einer neuen Art kritischer Wertung zielen, und sie kann sich schließlich mit dem Wichtigsten: mit der geistigen Erneuerung der Musik selbst,... ».

²⁹⁰ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 31 : «..., denn das eigentlich Charakteristische der neuen Musik ist ihr Streben nach neuen melodischen Ausdrucksformen,... ».

²⁹¹ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 43 : « ..., zu einem neuen homophonen und daraus sich ergebenden polyphonen Stil zu gelangen, einem Stil, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugende Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist. ».

l'abandon de la structure par périodes, nécessitant une organisation distincte des groupes d'accords et privilégiant la pensée harmonique, facilitent l'affranchissement des schémas de construction thématique impliqués par le primat de la perspective harmonique. Avec le nouveau concept mélodique, nous observons que la pensée harmonique, autrement dit le sentiment tonal et l'écriture verticale, s'effacent et deviennent des éléments secondaires. Cette réaction aboutit au renforcement, et au retour de l'écriture polyphonique. Il n'est pas question de diminuer la valeur du sentiment harmonique, mais d'indiquer l'épuisement de ses possibilités et de faire ressortir le changement stylistique qui s'est introduit. L'affaiblissement du sentiment harmonique suscite une réflexion esthétique à partir de laquelle s'élaborent les lois de la nouvelle musique :

« Ces lois font apparaître l'alternative d'une nouvelle organisation mélodique indépendante et l'existence de principes stylistiques qui lui sont inhérents. »²⁹².

L'exigence d'une ouverture vers de nouvelles lois d'organisation est perceptible dans les œuvres que, pour l'instant, seule une minorité de musiciens est à même d'entrevoir. Bekker ajoute que ces œuvres ne constituent pas nécessairement la production musicale que la presse et l'opinion définissent comme la plus récente. Le problème du pouvoir d'organisation, qui est à l'origine du nouveau style mélodique, se trouve avoir été déjà abordé par Beethoven, sans que les générations qui ont suivi aient apporté une réponse satisfaisante. Selon Paul Bekker, la musique polyphonique, composée depuis Mendelssohn jusqu'à

²⁹² Paul Bekker, *op. cit.*, p. 53 : « ... und aufzustellen, Gesetze also, die hervorgegangen sind aus der neuen, melodisch individualistischen Musikauffassung und die beweisen, daß auch aus diesen heraus eine solche neue Formung erfolgen kann, ja daß diese neue Formung erst die Daseinsnotwendigkeit des ihr zugrunde liegenden Stilprinzipes richtig erweist. ».

Strauss, est dépourvue d'une véritable pensée polyphonique et privée de la force des éléments mélodiques et harmoniques. Seules les œuvres récentes de Busoni et de Reger peuvent être considérées comme des tentatives de résolution. Elles révèlent la recherche d'un nouveau style mélodique, sans se démarquer des anciens modèles du style polyphonique. Ce rapprochement ne se réalise qu'en évitant le piège de l'imitation que l'on rencontre chez Reger où la reprise de tournures idiomatiques aboutit à « ...une imitation moderniste des anciens maîtres du style baroque. »²⁹³. Le principe de la nouvelle musique consiste à

« ... déterminer un nouveau style mélodique dont le pouvoir d'organisation soit semblable au principe de l'ancienne polyphonie, un style d'où puisse jaillir une nouvelle force d'organisation animée par la richesse formelle d'un art polyphonique et harmonique. »²⁹⁴.

Dans la dernière partie de son étude, Paul Bekker juge important de définir les paramètres communs dans la production des compositeurs : il détermine la place respective de chaque compositeur dans l'orientation générale de la nouvelle musique. Cette approche rappelle celle entreprise par Hans Mersmann à propos de la *Sonate pour violon seul* d'Arthur Schnabel, dans laquelle le concept d'évolution est défini par les particularités de l'écriture, les signes génériques et inclusifs qui permettent de délimiter un genre, et de placer l'œuvre dans une catégorie formelle ou stylistique.

²⁹³ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 77 : « ..., Fallenlassen und Zurückweichen in barock modernisierte Nachahmungen älterer Muster nach dem ersten Anlauf. ».

²⁹⁴ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 61 : « Es gilt vielmehr einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen, der ihm also nur der Art, dem Prinzip nach verwandt ist und nun, innerlich angeregt durch den formalen Reichtum der polyphonen wie der harmonischen Kunst eine neue Art formbildender Kraft aus sich heraus gebiert. ».

Ce chapitre met à jour la difficulté que rencontre le musicologue à faire ressortir un courant d'idées communes et à établir des caractéristiques générales. Bien qu'un « tourbillon d'idées contradictoires » ressorte de l'apparition de nouveaux courants intellectuels, aucun élément ne permet d'avancer de réponses définitives. La difficulté vient de la distinction que l'auteur instaure entre les artistes regroupés sous le terme de « compositeurs de culture latine » et les musiciens allemands. Paul Bekker soutient l'initiative des compositeurs du premier groupe qui, à ses yeux, ont le mérite de s'être intéressés, avec plus ou moins de succès, à l'élaboration de nouvelles formes sans parvenir à réaliser une synthèse des différents courants et à « développer une conception formelle qui, dépassant les particularités individuelles, soit l'expression de sa propre finalité »²⁹⁵. Cet apport, qui ne représente qu'une somme de solutions individuelles, explique que « le problème de la nouvelle musique, abordé de manière trop isolée, demeure irrésolu jusqu'à ce jour. »²⁹⁶.

L'ambiguïté de cette distinction réside dans le fait que les musiciens allemands, confrontés au même problème, n'ont développé, eux aussi, que des essais individuels. Bekker concède que la singularité d'une réalisation individuelle peut permettre de percevoir un nouveau style, sans représenter pour autant une notion artistique ou une structure dont la portée, si grande soit-elle, finit par devenir un modèle, au même titre qu'ont pu l'être en leur temps, la forme sonate ou la fugue. Contrairement aux compositeurs de culture latine, l'auteur adopte pour les musiciens allemands un mode de regroupement traditionnel en suivant

²⁹⁵ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 68 : « ...: ist es der neuen Musik möglich, eine solche, alle individuellen Verschiedenheiten überbrückende formale Grundidee als Ausdruck ihres Willens zu prägen ? ».

²⁹⁶ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 68 : « ..., daß eben das Hauptproblem der neuen Musik, ungeachtet genialer Einzelleistungen, bisher nur gestreift und individuell beleuchtet, aber nicht geklärt ist. ».

une classification par genre musical : opéra, musique vocale, musique de chambre et répertoire instrumental de grand style. Le premier genre est représenté par l'œuvre de Franz Schreker dans laquelle paraît une nouvelle construction dramatique, reflet d'une vision intérieure. Le genre du lied laisse entrevoir plus nettement cette amplification de la pensée mélodique. En supprimant les propriétés rythmiques et mélodiques conventionnelles, en s'émancipant de la période tonale, la mélodie devient l'élément manifeste d'une attitude expressionniste, essentiellement par la restitution de phénomènes psychologiques. Le rapport entre texte et musique tend à s'estomper au profit d'une transposition musicale de manifestations psychologiques et de la perception d'éléments subconscients et abstraits qu'inclut le phénomène poétique dans l'évolution mélodique :

« Aujourd'hui, ce qui nous intéresse dans le lied, ce n'est plus le contenu et l'expression du poème, mais le phénomène psychologique qui l'a déclenché. »²⁹⁷

Le troisième genre est déterminé par la place qu'occupe la musique de chambre de Schönberg dans la musique moderne. Dès le début, Paul Bekker signale le caractère « hideux » de ses compositions, qui par leurs harmonies « âpres et désagréables », ne « jouissent d'aucune faveur auprès du public »²⁹⁸. L'opposition que suscitent les dernières œuvres, contraint le musicologue à mettre en évidence la cause de l'effroi et du déplaisir manifestés. Le rejet de cette

²⁹⁷ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 72 : « Wir sehen heute im Lied nicht so sehr die Worte und deren Inhalt, wir sehen das geistige Geschehen, das der Dichtung als solcher zugrunde liegt. ».

²⁹⁸ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 73 : « Die Ablehnung gründet sich hauptsächlich auf den äußerlich abstoßenden Eindruck von Schönbergs klangsinnlicher Tonsprache. Sie ist äußerst herb und spröde, dem Ohr, das gewohnt ist, überredet zu werden, unangenehm, wenn nicht gar widerwärtig. ».

musique s'explique par la présence d'idées musicales qui nécessitent une écriture abstraite. Le langage de Schönberg ne se définit pas par la notion d'effet sonore ; l'abstraction de son langage découle du contenu des idées énoncées et de la nature intellectuelle de sa sensibilité musicale. Le compositeur pallie un manque d'attrait et d'agrément sonore par une puissante capacité d'organisation du nouveau sentiment mélodique.

La nouvelle musique apparaît être la conséquence d'une volonté et non le résultat d'un hasard. Paul Bekker admet vouloir rationaliser cette réalité, mais sa démonstration ne met pas en évidence le principe d'évolution comme nous avons pu le relever dans les articles de la revue *Melos*. Établir un concept relève d'une exigence de clarté et de systématisation ; reconnaître l'exigence, dont procède la nouvelle musique, ne suffit pas à pouvoir l'interpréter et encore moins à adhérer à ses principes.

Cet ouvrage apparaît comme l'acte de naissance du concept de nouvelle musique : sa date d'édition le situe favorablement dans cette perspective. L'importance attribuée à l'idée de nouvelle mélodie recoupe la caractérisation du *melos* avancée par l'équipe de la revue berlinoise dont de nombreux membres sont issus du cercle de l'enseignement schönbergien. Il n'est pas possible de déterminer quel média, la revue ou le livre, a le plus contribué à l'élaboration de la notion de nouvelle mélodie, mais par la clarté de sa démonstration et de ses intentions, Paul Bekker pose les fondements d'une reconnaissance de la nouvelle musique et définit son caractère obligatoire. Quatre années plus tard, en 1923, dans l'édition augmentée du même ouvrage, l'auteur insère un chapitre sur la

spécificité de « *La musique allemande d'aujourd'hui* »²⁹⁹ en reprenant le texte initial sans y apporter d'ajout majeur. Le nouveau concept de polyphonie se présente comme une unification de lignes mélodiques qui ne constitue plus un objectif, mais un moyen permettant de revenir au principe homophonique. Cette nouvelle définition de la polyphonie devient un dispositif qui détermine la mélodie libre :

« Elle (la polyphonie) n'est plus le résultat d'une volonté d'assemblage, mais d'une juxtaposition irrégulière et étrangère à l'idée d'harmonie, qui cherche à replacer les voix dans un mouvement parallèle de lignes. La finalité, c'est-à-dire l'idée d'unification qui en résulte, ne doit plus être considérée comme le résultat d'un assemblage organique de plusieurs voix. Il s'agit d'une seule voix, au sens absolu, d'une mélodie libérée de toute contrainte harmonique, de la projection d'un tourbillon de sentiments en direction d'une ligne unique qui associe la diversité polyphonique des sons, l'unité mélodique et la dimension harmonique. En réalité, la polyphonie complexe et dissonante des œuvres de Schönberg n'est rien d'autre que la recherche d'une monodie d'un genre élevé, qui limite le son à son principe d'origine en le dépouillant de toute considération subjective, en en faisant le symbole d'une forme indiscernable, d'une pensée irrationnelle et de profondeurs psychologiques insondables. Au moyen de la polyphonie, la musique redevient homophonique. »³⁰⁰.

²⁹⁹ Paul Bekker, *Deutsche Musik der Gegenwart*.

³⁰⁰ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 203 : « Es ergibt sich nicht aus dem Willen des Zusammenschlusses sondern des irregulären Nebeneinander, das die Harmonie nicht mehr kennt und die Stimmen aus der räumlichen Tiefe wieder in die lineare Parallele zu bringen sucht. Das Ziel aber, die Idee der Einigung, ist nicht eigentlich kollektivistischer Art, es ist nicht Vielstimmigkeit im Sinne der alten, organisch gebauten Polyphonie. Es ist vielmehr eine Einstimmigkeit im absoluten Sinne, »

Dans ce chapitre, Paul Bekker explique le processus de rupture engagé en démontrant qu'il ne procède pas d'une décision d'opposition irraisonnée, mais d'une nécessité qui conforte l'accomplissement d'un changement et se fonde sur l'espoir mis dans sa réalisation. La tournure messianique du style métaphorique qu'adopte l'auteur est particulièrement perceptible :

« Nous sommes dans une situation comparable à celle de l'épopée de Christophe Colomb. La puissance de l'ancien monde disparaît, ses sujets le savent bien, et nous devons admettre qu'ils ont raison. Mais les liens qui nous y rattachent ne sont pas assez puissants pour que nous nous rallions à l'idée de cette perte. Au contraire, la disparition de cet univers culturel est salutaire, car l'heure de sa fin est venue ; nous croyons en un monde nouveau, difficilement discernable pour l'instant. Notre espérance en l'inconnu relève plus que d'un simple principe d'opposition à l'ordre établi ; elle nous engage à réfléchir et à poursuivre avec persévérance la voie engagée parce que notre conviction nous y oblige. Il est encore trop tôt pour dire si nous sommes parvenus à de nouveaux rivages, mais nous restons convaincus de la légitimité du parcours, non par goût de l'aventure mais par l'exigence d'une profonde certitude intérieure. Notre mission tient dans l'accomplissement de cet engagement. »³⁰¹.

entharmonisierte Melodik freier Art, Projizierung aller Bewegungskräfte des Gefühls in eine einzige Linie, die polyphone Mannigfaltigkeit des Stimmklangs, individualisierende melodische Geschlossenheit und harmonisches Raumgefühl in einem vereinigt. Die verwirrende, scheinbar mißtönende Polyphonie des Schönbergischen Satzes ist in Wahrheit nichts anderes als das Suchen nach dieser Einstimmigkeit höchster Art, als der Versuch, den Klang immer mehr auf das Urwesenhafte zu beschränken, ihn aller einengenden Subjektivismen zu entkleiden, ihn lediglich zum Symbol des auch formal im Verstandessinne Unfaßbaren, des psychologisch nicht Deutbaren, des Irrationalen zu machen. Damit gelangt die Musik durch das Mittel der Polyphonie wieder zu einer Homophonie zurück. ».

³⁰¹ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 200 : « Wir sind in der Lage Kolombuszeit. Die Säfte der alten Welt sind vertrocknet, sie stirbt, ihre gläubigen Einwohner sagen es selbst, und wir müssen einsehen,

Paul Bekker précise que la rupture avec le mouvement romantique n'a pu se réaliser qu'en Allemagne, pays où ce phénomène s'est accompli en profondeur. Aucun autre pays n'a suivi l'évolution vers le subjectivisme et l'individualisme, ni accepté les répercussions de ce bouleversement esthétique avec autant d'enthousiasme. Il évoque l'attitude intellectuelle, audacieuse et implacable, des artistes postromantiques qui, par une prise de conscience, sont parvenus à vaincre les limites imposées par l'art romantique. En ce sens, Schönberg représente « ...une victoire sur la crise du subjectivisme et l'effritement harmonique fondé sur la spéculation ; il parvient à percevoir les caractères typiques de l'être dans sa totalité en écartant les signes individuels et particuliers. »³⁰². Il semble que les mouvements, qui succèdent au romantisme, s'agissant du post-romantisme, de la *nouvelle école allemande* ou de la nouvelle musique, prennent forme par opposition au matérialisme et à l'accroissement démesuré des moyens musicaux au 19^e siècle. La notion de simplification et le retour au pouvoir naturel du son ne s'accomplissent pas par une réduction des moyens, ni un attachement à des systèmes historiques ou à une esthétique de l'imitation, mais par une transformation totale des « forces spirituelles », par une « reconnaissance de la

daß sie recht haben. Aber wir hängen nicht so an ihr, wir fühlen uns ihr nicht so verbunden, daß wir mit ihr sterben wollen. Im Gegenteil, wir sind der Meinung, daß sie wohl tut, zu sterben, weil ihre Zeit um ist, und weil wir den Glauben haben an die neue Welt, obwohl wir sie noch nicht sehen. In der Tatsache dieses Glaubens an den Unbekannte liegt etwas, das mehr ist als lediglich negative Opposition gegen das Bestehende, etwas, das der bisherigen Zeit fremd war, uns ihr überlegen macht und uns die Überzeugung gibt, daß die Fahrt sein muß, weil eben der Glaube es befiehlt. Ob wir nun auf dem anderen Wege um die Welt Indien erreichen oder vielleicht ein ganz neues Land, das können wir nicht sagen. Wir wissen nur, daß wir fahren müssen, nicht aus Abenteuerlust, sondern unter dem Gebot der inneren Verheißung. In der Erfüllung dieses Gebotes liegt unsere Sendung. ».

³⁰² Paul Bekker, *op. cit.*, p. 203 : « ..., die aus der Übersteigerung des Subjektivismus diesen überwindet, aus der spekulativen Zerfasserung der Harmonie diese aufhebt, aus der atomisierenden Auflösung des Einzelnen, Besonderen wieder zur Erfassung des Allgemeingültigen, Typischen, Menschlichen gelangt. ».

puissance spécifique du sentiment et de son caractère naturel »³⁰³. Dans cet essai, Paul Bekker présente la nouvelle musique comme une spécificité allemande dont les caractéristiques ne sont pas éloignées de celles induites par le besoin de renouveau :

« La nature de la musique allemande se distingue par son caractère immatériel et indicible et s'accomplit par un dépassement du monde sensible, un rapprochement des conflits de la vie spirituelle aux lois de l'organisation sonore, la transformation d'une émotion musicale en symbole métaphysique. »³⁰⁴.

Au risque de contrevenir à l'ordre chronologique de parution retenu, il nous semble important de compléter cette étude par un article de 1927, « *Qu'est-ce-que la « nouvelle » musique ?* » dans lequel Paul Bekker entreprend une réflexion plus détaillée au moment même où, dans la nouvelle musique, se réalisent certaines possibilités entrevues. Malgré les oppositions stylistiques que certaines différences d'âge et de nationalité impliquent, l'auteur exprime le besoin de formaliser tout ce qui, au cours de la dernière décennie, a été regroupé sous le vocable de « nouvelle musique ». Énoncé huit ans auparavant, le souhait d'établir une synthèse, par la découverte de points communs dans les différentes forces d'innovation, semble pouvoir se réaliser : décrire le cours d'une évolution, dresser un état de la situation, établir les caractéristiques d'un principe et l'identité d'une réalité.

³⁰³ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 204 : « Sie setzt voraus völlige Umstellung der seelischen Grundkräfte, aus denen die Musik erwächst, Wille und Fähigkeit, Musik überhaupt außerhalb der Konvention als Formung elementarer Gefühlskraft, als Naturlaut zu erkennen. ».

³⁰⁴ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 206 : « Das Übersinnlich-Unaussprechbare, der Wille zum Transzendenten, die Verwebung feinsten Probleme des Geisteslebens mit der Gesetzen der

Si la notion de « nouvelle musique » se définit par un principe d'unité, elle prend forme par le rapport d'opposition qui la relie à l'art de l'époque précédente ; sans être en contradiction avec le principe d'unité³⁰⁵, cette opposition lui donne plus d'importance. La forme d'expression artistique, à l'origine de la nécessité de renouveau, appartient à une époque récente et se rapporte au romantisme. Il est frappant de constater que, pour faire référence aux tendances romantiques, Paul Bekker reprend un terme habituellement admis pour identifier l'art expressionniste, celui « d'art de l'expression » (*Ausdruckskunst*).

« Un art dont la finalité est de transmettre l'émotion du créateur se définit comme un *art de l'expression*. Sa particularité est de restituer musicalement l'expression à travers laquelle l'auditeur peut appréhender la confiance délivrée par le compositeur. »³⁰⁶.

Klangformung, die Empfindung des Klanges überhaupt als metaphysischen Symboles ist die bezeichnende Eigenheit der deutschen Musik. ».

³⁰⁵ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik* dans *Die Musik*, novembre 1927, p. 161 : « Parmi les représentants de la « nouvelle musique » figurent des artistes de tout âge et de toute nationalité. Malgré ces particularités, elle se présente comme un ensemble homogène, un tout unifié qui ne s'est pas constitué à partir d'informations, de choix d'orientation ou de courants artistiques, mais s'est réalisé imperceptiblement dans le calme et nous est apparu progressivement comme une unité cohérente. Nous voyons que le point commun à l'ensemble de ces individualités artistiques fortement dissemblables les unes des autres est leur attitude d'opposition vis-à-vis de l'art de l'époque précédente. Cette opposition commune à tous les compositeurs contribue à faire ressortir le caractère d'unité de la « nouvelle musique ». Maintenant il nous faut savoir quelles sont les causes de cette opposition, autrement dit sur quoi repose cette unité ? » (Als Repräsentanten der « neuen » Musik finden wir Künstler aller Altersklassen, von mehr als 50 bis zu 20 Jahren, Angehörige verschiedenster Nationalitäten. Trotz dieser Verschiedenheit im einzelnen bildet das Ganze eine *Einheit*, die sich nicht auf Grund irgendeiner Verständigung, Richtung oder Schule gebildet hat, sondern die unbemerkt in der Stille zustande gekommen ist und uns nur heut erst allmählich als Einheit bewußt wird. Wir empfinden diesen Komplex individuell verschiedenartiger Künstlererscheinungen als irgendwie der älteren Kunst widersprechend. Eben dieser gemeinsame Widerspruch läßt sie uns - weit mehr als ihre Verwandtschaft untereinander - als Einheit betrachten. Woraus ergibt sich nun dieser gemeinsame Widerspruch, das heißt, worin beruht die Einheit ?).

³⁰⁶ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 162 : « Man bezeichnet daher eine Kunst, bei der die Musik den Zweck hat, ein Gefühl vom Schaffenden auf den Hörer zu übertragen, als *Ausdruckskunst*. Das Eigentümliche dieser Kunst besteht darin, der Musik den Ausdruck zu geben, durch den der empfangsbereite Hörer eben die gefühlsmäßige Mitteilung des Schaffenden versteht. »

L'ensemble du matériau et des formes musicales, que le musicien romantique emploie pour exprimer des émotions, révèle l'intérêt particulier qu'il porte au développement harmonique³⁰⁷. Le système harmonique de la musique romantique n'est pas, selon Paul Bekker, le résultat d'une construction abstraite et méthodique, mais d'un besoin intuitif d'établir différents rapports sonores. L'émotion et l'intuition sont devenues essentielles pour définir le niveau d'évolution du matériau musical et pour établir des critères de différenciation entre le beau et le laid³⁰⁸. La musique demeure au service de l'expression ; une telle conception « ne doit tendre qu'à rassembler toutes les possibilités d'expression afin de mettre en valeur l'intensité de l'émotion »³⁰⁹.

L'application avec laquelle Paul Bekker démontre le pouvoir exclusif de l'émotion, lui permet de mettre en évidence l'attention prêtée à la forme, ainsi que l'inversion du rapport entre forme et contenu par laquelle la forme détermine le sens de l'œuvre et prédomine sur la sensibilité.

³⁰⁷ Paul Bekker, *ibid.*, p. 163 : « Par l'ampleur de son évolution jusqu'à aujourd'hui, elle (l'harmonie) est un des éléments distinctifs de l'art romantique. » (Nehmen wir als Beispiel den Ausbau der *Harmonik*. In seiner heutigen Entfaltung ist er eines der Hauptmerkmale romantischer Kunst.)

³⁰⁸ Paul Bekker, *ibid.*, p. 164 : « Nous ne percevons pas les rapports entre les sons de manière objective mais conformément à leur pouvoir d'émotion et de sensation. Notre oreille est devenue pour ainsi dire un organe de l'émotion et notre système sonore n'est pas une construction arrangée et codifiée mais la reproduction de notre sensibilité. Cette explication nous semble d'autant plus importante si l'on cherche à comprendre la progression du sentiment devenu une des principales forces dans l'évolution du matériau musical et un élément déterminant des concepts de beauté et de laideur. » (Wir erfassen die Tonbeziehungen eben gar nicht mehr als solche, sondern nur noch gemäß ihrer gefühlhaften Deutbarkeit. Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens. Es war wichtig, dieses wenigstens kurz anzudeuten, um darauf hinzuweisen, von welcher grundlegender Wichtigkeit das Vordringen des Gefühls als bestimmender Kraft für die Entwicklung des Tonmaterials und unserer Begriffe von schön oder nicht schön geworden ist.)

³⁰⁹ Paul Bekker, *ibid.*, p. 165 : « Eine solche Kunstauffassung, der die Musik lediglich als Mittel des Ausdruckes dient, mußte schließlich dazu gelangen, alle Möglichkeiten dieses Ausdruckes zusammenzufassen, um so das Gefühl zu schärfster Verdeutlichung zu bringen. »

Cette particularité constitue le principal facteur d'unité de la « nouvelle musique ». Ce phénomène procède du développement d'un processus culturel et historique et confirme la permanence du rapport entre forme et sensibilité³¹⁰. Le passage de la prééminence de l'élément sensible à celle de la forme ne doit pas être interprété comme un nouveau principe dont l'extension est entreprise de façon arbitraire ; elle appelle une observation approfondie des lois internes qui gouvernent l'évolution et des conséquences qu'implique cette transformation.

« Aujourd'hui, nous nous trouvons dans la progression d'un mouvement qui, venant du primat de l'émotion, revient à la forme comme force déterminante. Il ne peut être question d'établir et de généraliser un principe à partir de moyens existants. Tout d'abord, ce principe n'est pas nouveau puisque l'art de Bach révèle déjà cette empreinte masculine de l'émotion guidée par la forme. De plus, on n'a jamais rien démontré avec des déclarations de principe, surtout dans le domaine de l'art qui, comme entité vivante, doit évoluer à partir de principes légitimes et incontestables. Ce qui

³¹⁰ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, pp. 166-167 : « Le romantisme nous a apporté l'exemple d'un art où la sensibilité détermine la forme. Ce rapport de dépendance constitue l'unité du mouvement romantique et explique la force de son rayonnement artistique. Je reviens maintenant à la question de départ : bien que les formes par lesquelles les phénomènes se manifestent soient très variées, quel peut être le facteur d'unité de ce que nous nommons « nouvelle musique » ? Je crois qu'il se situe dans cette autre possibilité artistique qui apparaît et où la forme commence à déterminer et à guider l'émotion ... Je précise bien qu'il ne saurait être question de dissocier la forme de la sensibilité ; l'une nécessite l'autre sans quoi les deux ne peuvent exister. Le mouvement continu de l'histoire de l'art ne doit pas être interprété comme l'affirmation d'une de ces deux perspectives à un moment précis, mais comme le déplacement lent et progressif du point de gravité de l'une vers l'autre. » (Die Romantik zeigt das Beispiel einer Kunst, in der das Gefühl die Form bestimmt. Darin lag die Einheit der Romantik, und daraus ergab sich die Größe ihrer künstlerischen Leistung. Ich komme nun auf die eingangs gestellte Frage zurück: worin denn bei aller Vielfältigkeit der Erscheinungen die Einheit dessen beruht, was wir « neue Musik » nennen ? Ich sehe diese Einheit darin, daß sich hier eine andere, der Romantik abgewandte Möglichkeit der Kunst auftut: daß die Form beginnt, das Gefühl zu bestimmen ... Ich betonte schon vorhin: Gefühl und Form sind vereinzelt für sich überhaupt nicht vorstellbar. Eines bedarf des anderen, um sich darstellen zu können. Die sich vollziehende kunstgeschichtliche Bewegung ist nicht als Proklamierung des einen oder anderen rein

s'est accompli est totalement différent. Lorsque nous prenons conscience de la loi interne qui régit ce mouvement et réalisons que le point central se déplace de l'émotion vers la forme, nous sommes à même d'analyser les caractéristiques et les formes que revêt cette transformation ainsi que les conséquences qu'elle induit dans l'accomplissement du phénomène artistique. Cela ne relève pas d'une possibilité, mais bel et bien d'une obligation. Je vois là l'unique moyen permettant d'adopter une attitude authentique et féconde au regard des phénomènes artistiques. »³¹¹.

Le mouvement historique et culturel, qui procède du passage de la primauté de la sensibilité à celle de la forme, implique une modification du traitement et de la signification du matériau. Cette transformation, qui, selon Paul Bekker, constitue un point essentiel de l'activité créatrice des jeunes compositeurs, a été amorcée par trois artistes de la génération précédente : Busoni, Schönberg et Stravinsky³¹². Au milieu des années vingt, la nouvelle musique n'est plus

prinzipiellen Standpunktes aufzufassen, sondern als eine langsam fortschreitende Verschiebung des Schwerpunktes.)

³¹¹ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 167 : « Wir stehen heute im Beginn einer solchen allmählichen Bewegung, die vom Gefühl als leitender Kraft zur Form als Beherrscherin des Gefühles zurückstrebt. Was wir zu tun haben, ist nicht, ein neues Prinzip mit allen Mitteln zu propagieren. Erstens ist es überhaupt nicht neu, indem ja, von früheren Zeiten ganz abgesehen, bereits die Kunst Bachs diese maskuline Prägung des durch die Form geleiteten Gefühles trägt. Außerdem aber kann man mit Prinzipienproklamation niemals lebendige Kunst erzeugen. Diese muß stets mit unbeirrbarer Gesetzmäßigkeit aus sich selbst wachsen. Was wir können, ist etwas ganz anderes. Wenn wir nämlich das innere Gesetz der sich vollziehende Bewegung erkannt haben, wenn wir uns der allmählichen Verschiebung des Schwerpunktes vom Gefühl zur Form bewußt geworden sind, so können wir an den Symptomen, die sich uns bieten, beobachten, wie sich diese Veränderung äußert und zu welchen Folgen sie für die Gestaltung der künstlerischen Erscheinung führt. Das können wir und das sollen wir. In dieser Beobachtung sehe ich die einzige Möglichkeit, zu den Erscheinungen der Kunst eine wahrhaft produktive Stellungnahme zu finden.

³¹² Paul Bekker, *ibid.*, p. 168 : « Maintenant qu'un courant artistique supplée l'attention accordée jusqu'à présent au sentiment par une considération accrue pour la forme et que l'intérêt de l'artiste ne porte plus seulement sur la signification de l'art mais sur la valeur du matériau musical, il devient concevable qu'en raison du changement de la finalité du matériau, ce courant prétende dès lors à une nouvelle signification de celui-ci. Le nouveau traitement du matériau se manifeste particulièrement dans l'activité créative de la jeune génération mais il a été amorcé, indiqué et en partie décidé par quelques artistes de la génération précédente dont trois d'entre eux me semblent

représentée par l'œuvre d'un seul compositeur, mais par celle de trois personnalités dont chacune incarne un aspect précis des nouveaux modes de traitement du matériau musical³¹³.

Pour la jeune génération, la personnalité la plus représentative demeure Schönberg. Ce choix ne peut surprendre si l'on se rapporte à la position symbolique que l'auteur accorde au compositeur viennois dans son essai fondateur de 1919. Cependant le mode de présentation des particularités novatrices qu'adopte Bekker se différencie de la méthode mise en œuvre dans le premier ouvrage. Si le langage de Schönberg s'édifie sur les bases d'une harmonie que la musique romantique a considérée comme principal moyen d'expression de son esthétique, il se poursuit, en dépit de la subtilité et de la complexité d'expression, vers un accroissement des combinaisons et des possibilités expressives, si bien qu'apparaît une diminution du pouvoir structurant de l'harmonie dont le caractère désuet justifie l'abandon³¹⁴. Puisque tous les éléments

avoir tenu un rôle particulièrement important : *Busoni, Schönberg, Stravinsky*. Le point commun qui les relie démontre que, dans l'œuvre de chacun, le changement s'est accompli de manière assez soudaine et qu'il y demeure encore perceptible. » (Es ergibt sich nun als leicht begreiflich, daß eine Kunstwelle, die von der Betonung des Gefühlsmäßigen fort zur Betonung der Form oder sagen wir: von der Betonung des Bedeutungsmaßigen der Kunst zur Betonung des Materialwertes der Kunst strebt, unwillkürlich und ohne jede im schlechten Sinne spekulative Absicht dazu gedrängt wird, dieses gesamte Material in durchaus anderer Weise zu behandeln, als es die vorangehende Zeit tat, denn es muß jetzt gänzlich anderen Zwecken dienen. An dieser neuen Art der Materialbehandlung bekundet sich die schöpferische Arbeit der jungen Generation. Angeregt, gefördert und zum erheblichen Teil noch geleitet wird sie durch einige Künstler der mittleren Generation von denen ich hier drei nenne: *Busoni, Schönberg, Strawinskij*. Das gemeinsam Charakteristische dieser drei Künstler ist, daß sich in ihnen die Wendung unmittelbar vollzieht und sich in ihrem Schaffen direkt beobachten läßt.)

³¹³ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 173 : « En signe d'assentiment, j'ai tenté d'identifier les caractéristiques de trois musiciens importants et reconnus, représentatifs de la nouvelle génération. » (Ich habe versucht, das Wesen von drei führenden älteren Musikern der neuen Generation positiv zu charakterisieren.)

³¹⁴ Paul Bekker, *ibid.*, p. 169 : « Der Grundwille aber ist der gleiche: unablässige Verfeinerung und Verästelung des harmonischen Ausdruckes zum Zwecke der Darstellung verfeinerter Gefühlsbeziehungen. Der Schönberg dieser Zeit ist noch reiner Romantiker, und zwar einer der harmonisch reichsten Romantiker. Aber eben in dieser Neigung zur Übersteigerung des harmonisch Ausdrucksmaßigen liegt der Keim zur Abwendung. Die Harmonie ... zerfällt. Sie zerfällt wie eine überreif gewordene Frucht. »

du langage sont désorganisés, dénaturés et neutralisés, il ne subsiste aucun facteur d'unité, mais « ... un phénomène sonore éclaté dont l'enchaînement repose sur le bien-fondé spécifique des nouvelles valeurs que recouvre le matériau musical. »³¹⁵.

En raison d'une complexité harmonique croissante, Paul Bekker admet le caractère naturel de l'évolution dont la phase initiale demeure la désagrégation d'anciens éléments. La nouveauté n'est donc pas un artefact, mais l'aboutissement du long processus de développement harmonique³¹⁶.

Les phénomènes harmoniques complexes, pour lesquels Bekker recourt à la notion de « processus d'éclatement »³¹⁷, impliquent d'admettre dorénavant le caractère distinctif et individuel de chaque son et de rejeter tout rapport codifié. En l'absence de repères auditifs permanents, le recours à l'écriture polyphonique supplée la disparition de la hiérarchisation des sons. Nous expliquons la manifestation de « l'esprit polyphonique dans la création musicale »³¹⁸ par un

³¹⁵ Paul Bekker, *ibid.*, p. 169 : « ..., bleibt übrig nur die beziehungslose Klangerscheinung als solche, die sich aus eigener Gesetzmäßigkeit des neu bewußt gewordenen tonlichen Materialwertes weiterbewegt. ».

³¹⁶ Paul Bekker, *ibid.*, p. 169 : « J'évoque volontairement l'idée de décadence. Toute nouveauté qui n'est pas provoquée artificiellement mais provient d'une nécessité organique, ne peut résulter que de la dislocation d'éléments plus anciens. Ainsi, nous voyons dans les nouveaux accords, qui peuvent être considérés comme des phénomènes sonores indépendants, le résultat d'une extension du développement de l'harmonie. Les lois formelles de la musique romantique ont souffert de la répercussion du déclin des règles harmoniques traditionnelles. » (Ich habe mit Absicht hier von einem Verfall gesprochen. Alles neue, das nicht künstlich gemacht wird, sondern aus organischer Notwendigkeit erwächst, kann nur hervorgehen aus dem Zerfall eines alten. So sehen wir hier aus der Übersteigerung der Harmonik ihre Lösung in die selbständigen tonlichen Erscheinungen des Klanges erwachsen. Durch den Zerfall der Harmonie ist aber zugleich das Formgesetz der Romantik in Mitleidenschaft gezogen.)

³¹⁷ « *Auflösungsprozeß* ».

³¹⁸ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 170 : « ... polyphonen Art der Musikgestaltung... ». Dans le même passage, Bekker précise : « Une musique où les fondements de la sensibilité harmonique ne s'appliquent plus, doit pouvoir trouver dans les formes musicales anciennes un modèle correspondant au nouveau traitement du matériau musical. » (Eine Musik, der die Gefühlsbasis der Harmonie mehr und mehr verloren ging, mußte zunächst an der Formenkunst jener alten Musik die Vorbilder für die Behandlung des Klangmaterials finden.)

retour aux schémas formels anciens³¹⁹ qui s'est opéré dans les œuvres de Schönberg composées entre les années 1920 et 1923. Toutefois, s'il n'est pas possible de relever ce genre de détail dans l'ouvrage de 1919, n'oublions pas que, dans son esquisse de la nouvelle musique, Paul Bekker souligne déjà l'importance de l'écriture polyphonique.

Par ses considérations sur les nouvelles possibilités de traitement du matériau musical, Busoni représente une personnalité dont l'influence sur la jeune génération s'avère incontestable. Pour résumer ses aspirations, il emploie l'expression de « jeune classicisme »³²⁰ : il s'agit d'un retour à la polyphonie, à la notion de mélodie et d'un rejet définitif du thème. Cette particularité n'émane ni d'un souhait, ni d'une exigence ; elle est la conséquence logique d'une opposition à l'harmonie tonale. La résurgence de la mélodie, développée par Busoni³²¹ et reprise par Bekker, se rapporte à une nouvelle définition du concept de mélodie, non comme « caractère d'ensemble d'un sentiment ou d'une sensation musicale à une époque donnée », mais comme moyen de représentation du déroulement de la forme à partir du mouvement mélodique.

« La mélodie se définit comme le mouvement musical que créent les sons ; son originalité et sa beauté ne peuvent provenir que de celles de l'impulsion du mouvement, impulsion dont la force d'action permanente façonne la forme dans son ensemble »³²².

³¹⁹ La *Sérénade pour sept instruments* op. 24 et la *Suite pour piano* op. 25.

³²⁰ « *junge Klassizität* ».

³²¹ Il faut préciser que le principe de retour à la mélodie instaure une des principales perspectives de réflexion que propose Bekker dans son opuscule de référence *Nouvelle Musique*.

³²² Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 172 : « Eine Tonbewegung ist eine Melodie, und die Originalität und Schönheit dieser Melodie ergibt sich eben aus der Originalität und Schönheit des *Bewegungsimpulses*, aus dessen fortwirkender Kraft das Formganze entsteht. ».

Néanmoins, la notion de mélodie demeure un concept relatif à une époque et à un style. Si, dans le cas de l'esthétique musicale romantique, le concept de mélodie sentimentale a pu être établi, il devient évident qu'il ne peut plus être retenu parmi les nouvelles caractéristiques :

« Si nous voulons véritablement comprendre ce qui s'accomplit dans la nouvelle musique, c'est-à-dire l'abandon du thème, l'émancipation des fonctions de l'harmonie tonale, la création d'accords indépendants et non classés, le rapport entre ces accords et la représentation d'une forme musicale, nous devons reconnaître que le développement de la forme ne peut se réaliser qu'à travers le mouvement mélodique. »³²³.

Par rapport au premier ouvrage, Paul Bekker réaffirme la prééminence de la mélodie, non comme outil d'une pensée polyphonique, mais comme élément principal et unique permettant de définir une forme. Sachant que la caractéristique de la musique romantique est d'être une « musique de l'expression »³²⁴, l'auteur perçoit, dans l'œuvre de Stravinsky, un retrait des éléments d'expression au profit des notions de divertissement, d'ironie et de parodie :

« Les principaux modes d'expression de la musique que sont l'harmonie, la mélodie, le rythme et la couleur sonore ne sont pas totalement modifiés comme chez Schönberg. Ils sont maintenus, mais ont perdu la réalité de leur substance en devenant de vagues simulacres au service d'un divertissement pour lequel ils ne sont prétexte qu'à un jeu de formes. C'est pourquoi, il me

³²³ Paul Bekker, *ibid.*, p. 172 : « Wenn wir uns aber klarmachen, was in dieser neuen Musik überhaupt vor sich geht, das heißt die Auflösung des Thematischen, die Befreiung des Einzeltones aus der harmonischen Bindung zum selbständigen Klang, die Verbindung dieser Klänge zum Spiel der musikalischen Form, so werden wir verstehen, daß sich der Ablauf dieser Form gar nicht anders darstellen kann, als eben durch die melodische Bewegung. ».

semble injuste de considérer Stravinsky comme un plaisant, car l'ironie, chez lui, est un moyen de création artistique. »³²⁵.

À travers les particularités du langage de ces trois compositeurs, Paul Bekker établit l'origine de caractéristiques et de choix communs qui répondent à la question initiale du titre de son article :

« Malgré la disparité de leur origine et de leur personnalité, je décèle, chez eux, certaines concordances tels l'abandon d'une conception qui ne veut faire de la musique qu'une expression des émotions, l'idée d'une musique conçue et perçue principalement à partir du matériau sonore, la recherche intense d'une forme qui, structurée selon des lois spécifiques et conformes au matériau, se rapproche d'un libre jeu de forces et s'inspire des principes de l'ancienne polyphonie. Je crois que la jeune génération conforme ses aspirations à ces perspectives »³²⁶.

La nouvelle musique doit être comprise comme un « phénomène apparent de nouvelles valeurs »³²⁷ privilégiant les différents paramètres de la matière sonore : le timbre, la sonorité, la densité et la plastique du son.

³²⁴ Caractéristique que Bekker désigne à plusieurs reprises par les expressions de *Ausdruckskunst* et *Ausdrucksmusik*.

³²⁵ Paul Bekker, *Was ist « neue » Musik ?* dans *Die Musik*, décembre 1927, p. 173 : « Die eigentlichen Ausdruckstypen der Musik in Harmonie, Melodie, Rhythmik, Klangkolorit werden nicht, wie bei Schönberg, inneorganisch umgebildet. Sie bleiben scheinbar bestehen, verlieren aber ihre substantielle Realität und werden zu schemenhaft verzerrten Masken einer Spielidee, die sich ihrer nur noch für ihre ganz anders gerichteten Ziele des Formenspieles bedient. Es wäre falsch, Strawinskij deswegen nur als eine Art Spaßmacher anzusehen. Hier ist die Ironie das Mittel zum Zweck künstlerischer Gestaltung. ».

³²⁶ Paul Bekker, *Ibid.*, p.173 : « Das ihnen bei aller Verschiedenheit der Herkunft und Individualität Gemeinsame sehe ich in der Abwendung von der Musik als Gefühlsausdruck, der bewußten Erfassung der Musik als Klangmaterie, der Bemühung zur Gewinnung einer eigengesetzlichen Form dieser Klangmaterie, die sich als Spielidee darstellt und für die die alte Polyphonie vielfache Anregungen gibt. Ich glaube, daß sich unter diese allgemeinen Gesichtspunkte auch die Arbeit der jüngeren Generation zusammenfassen läßt. ».

³²⁷ Paul Bekker, *Ibid.*, p. 173 : « Mit der Erfassung der Musik als Klangmaterie, als tonlicher Werterscheinung... ».

Huit ans après son premier essai, Paul Bekker en vient à la conclusion que la nouvelle musique n'est pas l'affirmation d'une démonstration injonctive, ni l'expression d'une obligation catégorique ou l'aveu d'une aporie, mais qu'elle doit être admise comme une « nécessité légitime et conséquente dont les fondements sont historiques et rationnels »³²⁸.

2. *Kunst und Revolution (Art et révolution) de Paul Bekker*

Cet ouvrage concis paraît en 1919, la même année que *Nouvelle Musique*. Paul Bekker n'aborde pas un problème spécifiquement musical, mais cherche à entrevoir l'existence d'un rapport entre l'ensemble des manifestations artistiques et la révolution sociale qui agite alors l'Allemagne, dans un climat de guerre civile et d'affrontement amené par la guerre, la défaite et l'effondrement de l'Empire. L'art demeure un domaine particulier qui, par l'élévation spirituelle et le plaisir esthétique qu'il permet de concevoir, reste imperméable aux épreuves et aux désastres de l'histoire. Cependant l'hypothèse d'un déterminisme dans l'enchaînement des phénomènes artistiques aux événements historiques doit être prise en compte, si l'on considère l'interférence de certaines formes de manifestation culturelle dans l'expression du contenu artistique. Les nouveaux phénomènes artistiques ne constituent que la première phase d'une évolution qui se profile et ressemble à une révolution.

La volonté, facteur décisif, permet de relier ces deux étapes. La transformation, qui marque l'ensemble des domaines artistiques, ne doit pas être

³²⁸ Paul Bekker, *Ibid.*, p. 174 : « Was sich vollzieht, ist eine geistesgeschichtlich begründete

admise comme un phénomène parallèle ou la conséquence de bouleversements politiques. Elle procède, selon Paul Bekker, d'une « idée élémentaire » (*einer elementaren Idee*) qui parcourt le monde de l'art depuis une décennie ; la notion de « pensée commune »³²⁹ lui semble plus conforme, car les répercussions ne sont pas identiques dans tous les domaines d'expression artistique et n'ont pas la même portée. Il fait valoir l'émancipation du monde artistique de la tutelle économique et littéraire, en proscrivant de l'art toutes les entraves qui font obstacle à sa caractérisation et à sa réalisation. De ce point de vue, l'idée de révolution dans les arts est comparable à celle de libération du prolétariat³³⁰. La révolution à entreprendre dans les arts ne peut se concrétiser sans un changement radical des modes de perception. Après avoir développé ce qui, dans le domaine artistique, peut être apparenté à une « révolution », Bekker précise le sens qu'il entend appliquer au terme d'« art ». L'appauvrissement de la qualité des productions artistiques s'explique par deux propriétés qui, au cours d'un passé récent, ont dominé la réception : le goût et le jugement. Visant à ne satisfaire qu'à ces deux critères, l'ensemble des réalisations artistiques n'a pu répondre aux exigences d'un niveau de qualité suffisant. L'auteur esquisse le profil de l'auditeur idéal qui ne doit faire appel, ni au goût, ni au jugement, mais avoir « le courage d'exposer un sentiment libre et un devoir de volonté. »³³¹. L'obligation de renoncer à ces deux propriétés lui impose de modifier ses critères d'appréciation ; elle est la

Notwendigkeit von tiefem Ernst und innerer Gesetzlichkeit. ».

³²⁹ Paul Bekker, *Kunst und Revolution*, p. 14 : « ...; sie ist ein Kind des gleichen Urgedankens... ».

³³⁰ Paul Bekker, *Kunst und Revolution*, p. 14 : « Die Idee ist : die Befreiung der ausübenden Künstlerschaft aus den Fesseln einer sie nur entlohnenden, kunstfremden Obrigkeit zur selbstbestimmenden, selbsthandelnden, selbstverantwortlichen Führerschaft. Diese Idee der Revolutionierung der Künstlerschaft ist innerlich völlig gleichwertig der Idee der Befreiung der Arbeiterschaft. ».

condition devant ramener les compositeurs à une véritable activité de création, et non à une simple « production ». Paul Bekker n'exclut pas la possibilité d'établir un rapport entre la révolution spirituelle, qui a débuté depuis quelques années, et les manifestations artistiques communément admises sous le qualificatif d'expressionniste. Cette tendance artistique annonce une nouvelle vision du monde et replace les valeurs humaines au centre de toute hiérarchie. Pour lors, considéré comme un appel au renouveau dans la création et les modes de réception, cet opuscule se présente comme un exorde à l'essai *Nouvelle musique*.

3. Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung (Réponses aux problèmes de la musique d'aujourd'hui) de Karl Blessinger

Paru la même année que les deux publications de Paul Bekker (1919), l'ouvrage de Karl Blessinger aborde les causes historiques de la nouveauté, ses répercussions et les essais de réforme qu'elle implique. Le champ d'observation se rapporte au domaine de la vie musicale et à l'observation de son appauvrissement. Bien que l'origine des facteurs de mutation soit d'ordre culturel et psychologique, cet ouvrage propose, par l'étendue des recherches et des appréciations développées, l'évaluation d'un ensemble de phénomènes échelonnés sur une période d'un demi-siècle. Sans une délimitation strictement musicale, aucune tentative de réforme ne saurait être ébauchée. Le déclin de la vie musicale se traduit par l'accentuation du clivage entre compositeurs, interprètes et théoriciens, mais aussi par la dissociation entre les idéaux de l'artiste et l'attente

³³¹ Paul Bekker, *op. cit.*, p. 30 : « Es werden Menschen sein, die an Stelle des wählerischen Feinschmeckertums den Mut der freien Gefühlshingabe und an Stelle des Verstandesurteils die

du public, composé de mélomanes compétents et de non initiés. L'activité musicale contemporaine se caractérise par le niveau de qualité médiocre des créations et un écart croissant entre musique savante et musique populaire. Cet affaiblissement, dont le caractère semble rémanent, est accentué par la disparité qualitative qui existe entre le répertoire exécuté dans les grands centres urbains et dans les villes de taille moyenne. Habituellement, les programmes des concerts symphoniques comprennent au moins une œuvre de Beethoven, un nombre important d'œuvres du répertoire romantique, avec une prédilection particulière pour la musique de Brahms, peu d'œuvres de l'époque classique, encore moins de l'époque baroque. L'orientation de la vie musicale vers le passé s'accomplit à travers l'activité éditoriale des pédagogues qui portent une attention particulière à l'étude et à la publication des musiques anciennes.

Karl Blessinger formule plusieurs considérations sur la nouvelle musique. La capacité d'adaptation de l'oreille s'est considérablement développée par rapport aux nouvelles combinaisons sonores, particulièrement les plus dissonantes. Les compositeurs et les partisans de la musique moderne ont fortement œuvré à consolider la place de cette musique dans le paysage musical allemand. L'auteur reconnaît que, depuis une quinzaine d'années, l'engagement d'un combat offensif et défensif se poursuit en faveur de la nouveauté musicale. Le soutien d'une organisation aussi puissante que l'*Allgemeine Deutsche Musikverein* contribue à renforcer sa découverte et sa diffusion. Cependant, il faut considérer cette expansion avec précaution, car la résurgence de formes et de tournures stylistiques anciennes s'amplifie. Cette ambivalence révèle un doute à

ethische Willensbereitschaft setzen. ».

l'égard du processus de dissolution des éléments musicaux. La question est de savoir, si l'émergence de nouvelles valeurs procédant d'une évolution organique, mais destructrice, est préférable à leur abandon au profit d'un retour à d'anciennes valeurs³³². Karl Blessinger fait valoir qu'il n'est pas possible de renoncer au principe de tonalité, car il est la condition à l'élaboration de toute forme musicale. Aussi, la construction par cadences et par périodes peut-elle être abandonnée et remplacée par une nouvelle tonalité établie à partir du système de construction des accords par quarts et par tons entiers. Les formations verticales qui procèdent de ces deux systèmes sont complexes, peu appropriées à un emploi méthodique, et produisent un effet limité. La substitution du principe linéaire au principe vertical et la formation de nouvelles échelles sonores bénéficient d'une estime importante auprès de certains thuriféraires. À ce niveau d'élaboration du concept, la démonstration de Karl Blessinger assure la prépondérance de la théorie sur la création, en raison d'un rapport de causalité immuable : la validité d'une production artistique ne peut être reconnue sans l'établissement préalable d'une théorie. L'absence de cette dernière est le principal grief qu'il formule à l'encontre d'une personnalité musicale du rang de celle de Schönberg. Sans doute, ce genre de reproche explique-t-il le ton couramment acerbe des écrits dans lesquels Schönberg fustige théoriciens et critiques³³³.

Établie ou non en une théorie, la formation des nouvelles échelles sonores et les expérimentations, qui s'y rapportent, ne contribuent qu'à agrandir le clivage

³³² Karl Blessinger, *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, p. 111 : « Es fragt sich nur, ob es notwendig ist, diesen Zersetzungsprozeß sich völlig auswirken zu lassen, bevor an die Schaffung neuer, positiver Werte gegangen werden kann, bzw. ob aus diesem Zersetzungsprozeß neue Werte organisch mit Notwendigkeit sich herausbilden werden, oder ob eine plötzliche bewußte Abkehr von dieser Entwicklung uns das Heil bringen wird. ».

entre initiés et néophytes, et à renforcer un sentiment d'incompréhension et d'exclusion mutuelle. Nous retrouvons un argument supplémentaire en faveur de la formation musicale des masses populaires, en dehors de laquelle tout nouveau procédé reste condamné à la confidentialité d'une observation expérimentale isolée. Les questions de l'évolution des nouvelles idées et de la réorganisation de la vie musicale, ne sont pas assez prises en compte par la critique musicale. Aussi, l'auteur considère-t-il le moment venu de les aborder à travers l'étude du matériau, la prise en compte de tous les éléments, l'adhésion aux grandes lignes directrices et au principe d'infléchissement de nature organique. Il écarte l'idée de révolution arbitraire qui tend à occulter les répercussions dommageables et irréversibles de la guerre sur la culture européenne et la persistance d'un académisme qu'il est difficile d'effacer subitement :

« Les grandes cultures ne disparaissent jamais totalement ; elles sont indéfectibles par leur rapport à une loi de continuité inflexible. Ce que nous voyons s'accomplir en ce moment est un pivotement progressif de l'ancienne culture, un processus naturel dans lequel il ne convient en aucune façon d'intervenir. De nombreux courants se rejoignent ; de cette fusion émerge une nouvelle culture. Alors que les derniers vestiges de l'ancienne culture finissent par tomber en poussière, ces courants créent progressivement une structure indépendante, mais solidement enracinée. »³³⁴.

³³³ Voir les textes des années 1909 à 1923, réunis dans *Le Style et l'Idée* (chapitre IV, pp.144 à 154).

³³⁴ Karl Blessinger, *op. cit.*, p. 119 : « Große Kulturen sterben nicht plötzlich ab; auch die Kultur ist dem allgemeinen Naturgesetze der Beharrung unterworfen. Was sich jetzt vollzieht, das ist ein langsames Ausschwingen der alten Kultur, ein natürlicher Prozeß, in welchen in irgendeiner Weise einzugreifen sich nicht empfiehlt. Was geschehen muß, ist die zahlreich vorhandenen Ansätze und

Blessinger renforce son propos en affirmant la nécessité d'un recours aux formes musicales du passé, du fait de la limitation du nombre d'alternatives à des principes fondamentaux identiques et immuables :

« Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. N'ayons pas la prétention d'imaginer pouvoir créer à partir d'éléments entièrement nouveaux. Nous revenons toujours à un nombre constant de possibilités de base ; le rejet d'un concept aujourd'hui dominant nous renvoie toujours à la reconnaissance d'un principe fondamental antérieur, supplanté au cours de l'évolution. Ainsi l'établissement de points de rapprochement avec le passé s'avère nécessaire. »³³⁵.

La position adoptée par Blessinger nous semble originale, car il entrevoit la complexité et la contradiction des déductions impliquées par la logique inhérente au changement, sans les considérer comme des signes de déclin. Il ne voit pas l'éclosion d'une nouvelle culture comme le point d'aboutissement crépusculaire d'une civilisation ou la fin d'une période de développement culturel, mais comme un « tournant entre deux grandes périodes à l'intérieur d'une époque et d'une culture »³³⁶. Une difficulté subsiste dans la recherche de points de concordance entre les deux cultures. Aucune rupture radicale n'est relevée, car aucune valeur extrinsèque n'est recherchée, seulement un changement de direction. La vision du

Strömungen, die auf das Erstehen einer neuen Kultur hinzielen, einheitlich zusammenzufassen und aus ihnen allmählich einen selbständigen Bau zu schaffen, der schon fest gegründet ist, wenn die letzten Reste des alten Kulturlebens zerfallen werden. ».

³³⁵ Karl Blessinger, *op. cit.*, p. 144 : « Es gibt ja nichts Neues unter der Sonne; wir dürfen uns daher nicht anmaßen wollen, eine aus ganz neuen Elementen bestehende Musik zu schaffen. Wir kommen immer wieder auf eine beschränkte Anzahl von Grundmöglichkeiten zurück; die Abkehr von einem heute herrschenden Prinzip bringt uns notwendig zur Anerkennung eines Prinzips, das früher geherrscht hat, aber im Laufe der Entwicklung verdrängt worden ist. Wir müssen Anknüpfungspunkte in der Vergangenheit suchen. ».

³³⁶ Karl Blessinger, *op. cit.*, p. 120 : « ..., daß wir uns lediglich an der Wende zweier großer Abschnitte innerhalb dieser Kulturepoche befinden,... ».

monde matérialiste doit laisser place au retour vers un idéal d'humanité ayant préexisté sous une forme différente. De même, le retour à la simplicité constitue une réponse à la complexité croissante observée. La démonstration d'un renversement de valeurs engage l'auteur à souligner l'apparition de caractéristiques musicales qui peuvent être qualifiées d'expressionnistes : une forme d'expression simple et naturelle qui tient compte de l'Homme dans sa réalité ontologique et fait appel à son intuition pour développer un rapport entre des éléments intellectuels, mystiques et instinctifs. En renonçant à la notion d'absolu et aux multiples tendances qui traversent le cours de la création contemporaine, en accentuant le caractère prépondérant et transitoire d'une aspiration concordant à un nouvel esprit de simplicité, l'auteur établit une caractérisation limitative de la nouvelle musique. Il enregistre une différenciation subtile entre le terme de « nouvelle musique » pris comme un mot de sens général et l'existence d'une « toute nouvelle musique »³³⁷ qui fait référence, de manière spécifique, aux œuvres atonales. L'absence de différenciation systématique lui permet d'éviter une prise de position délibérée. La diminution d'une surcharge de la texture polyphonique et d'un alourdissement de l'intensité sonore constitue un élément commun aux nouvelles œuvres. Cette diminution correspond à une recherche d'émancipation et à une limitation des procédés. Par le sceau d'une opposition au déploiement excessif des différents paramètres du langage, « l'esprit de la nouvelle musique » recouvre, chez la plupart des auteurs, et particulièrement chez Karl Blessinger, le caractère rassurant d'une codification qui tend à vouloir

³³⁷ die neueste Musik

pondérer le cours de l'évolution, à l'infléchir par l'établissement de repères qui prennent valeur de modèles.

4. *Neue Musik und Wien (Vienne et la nouvelle musique)* de Paul Stefan et *Arnold Schönberg* d'Egon Wellesz

L'occurrence de points communs entre ces deux essais permet d'entreprendre une étude parallèle. En premier lieu, les deux livres paraissent en 1921 chez le même éditeur. Ce détail explique, à la fois, la présence d'expressions caractéristiques identiques et l'orientation de la partie centrale de chaque publication en faveur de l'œuvre de Schönberg, au travers d'une analyse des techniques de composition et du langage. Paul Stefan ne limite pas son champ d'observation à la vie musicale dans la capitale autrichienne, ni à un compositeur. Dans son étude, l'œuvre de Schönberg représente un point de convergence essentiel dans la problématique de la nouvelle musique. Nous ne procédons pas à une étude ordonnée et méthodique du contenu intégral de chaque ouvrage, mais voulons mettre en évidence les similitudes qui permettent de percevoir la conception de la nouveauté qu'exposent les deux musicographes.

Dans la réflexion sur le développement de la nouvelle musique, la position que Paul Stefan attribue à Schönberg fait ressortir l'évolution du processus d'émancipation. Son œuvre apparaît comme un cas isolé et un point d'aboutissement. Sa valeur réside dans la nouveauté du langage, dans les possibilités d'émancipation du matériau et les nouvelles perspectives

d'expression³³⁸. Au regard des jugements dépréciatifs d'ordre esthétique dont elle fait l'objet, son œuvre acquiert une valeur historique qui constitue une propriété irréfragable, car la nouveauté ne se manifeste que par une attitude de rejet, un sentiment de crise. C'est à partir de là que prennent forme la recherche d'un idéal d'expression et de forme et un nouveau style. Paul Stefan et Egon Wellesz reprennent ces deux caractéristiques, en adoptant la même dénomination. La monographie d'Egon Wellesz, consacrée à Schönberg, apporte davantage de précisions sur les spécificités de cette recherche. La signification historique de l'œuvre de Schönberg est déterminée par la nécessité du moment ; par sa position dans le courant d'innovation et au regard de la jeune génération, son œuvre acquiert un statut fondamental et fait figure de référence³³⁹. L'idéal d'expression, dont elle se rapproche, devient possible par la suppression d'anciennes contraintes esthétiques, tels l'opposition de sens entre consonance et dissonance et le renoncement à leurs valeurs esthétiques. Cet idéal suppose le rejet du pouvoir acquis par les théoriciens, fondé sur un rapport esthétique décisif. La musique de Schönberg est un « art de l'expression » qui reconquiert, par l'unique puissance de son organisation interne, un équilibre, une autonomie et une légitimité propres, en

³³⁸ Paul Stefan, *Neue Musik und Wien*, p. 53 : « ... nous abordons maintenant un dernier point de vue, sans doute le plus particulier mais assurément le seul qui ouvre de nouveaux horizons... Pour la jeunesse de Vienne et d'ailleurs, Schönberg apparaît être le point d'aboutissement qui mène vers la nouvelle musique... ». (« ...weil hier der letzte und wohl eigentliche Blickpunkt dieser Umschau gezeigt werden soll, von dem aus sich dann wieder eine Aussicht nach anderen Richtungen hin öffnet. Für die nachquellende Jugend innerhalb unserer Stadt und besonders außerhalb ist nun einmal Schönberg das Ereignis, unter dessen Optik sie den Weg der neuen Musik verlaufen sieht,... ».)

³³⁹ Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, p. 12 : « ... le temps est venu d'entreprendre une étude sur l'œuvre du compositeur qui représente aujourd'hui l'une des principales figures du nouveau mouvement musical et dont l'influence sur la jeune génération se ressent déjà un peu partout. » (...es ist an der Zeit, wenigstens den ersten Schritt zu tun, um zusammenfassend die Persönlichkeit und das Schaffen eines Künstlers darzustellen, der heute allgemein als einer der Führer der neuen Bewegung in der Musik empfunden wird, und dessen Wirkung auf die junge Generation sich bereits allenthalben fühlbar macht.)

évitant l'emprunt d'éléments étrangers³⁴⁰. L'idéal de forme se concrétise par la réunion des facultés de création et d'imagination et par les possibilités techniques des choix d'écriture ; cet idéal renforce l'importance de l'idée musicale qui renferme un potentiel de transformation que le thème, dans son acception habituelle, n'est plus à même de fournir³⁴¹. Dans la *Symphonie de chambre* op.9, l'emploi de thèmes reste soumis à la finalité de l'organisation formelle ; la concision de leur présentation est devenue si prégnante³⁴² que le sens exact de ce terme engage Wellesz à considérer la notion de motif comme mieux appropriée.

Dans la musique de chambre, Schönberg applique le principe de la forme continue, caractérisé par l'imbrication étroite des différentes parties en un développement immuable. Cette particularité formelle apparaît nettement dans le *Quatuor à cordes n° 1* op.7, *La Nuit transfigurée* op.4, *Pelléas et Mélisande* op.5 et la *Symphonie de chambre n° 1* op.9 où l'exécution poursuit un déroulement ininterrompu, « sans aucune pause »³⁴³. L'idéal de forme devient plus tangible dans les œuvres de la dernière période. La conjonction du problème de la mélodie et de la forme s'accomplit à travers la succession de petits motifs qui, par leur abondance et leur juxtaposition, façonnent la courbe mélodique. La succession et

³⁴⁰ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 81 : « Les œuvres de Schönberg ont une structure interne si parfaite que la musique conserve une cohérence interne, même en l'absence de tout « programme ». Chez lui comme chez tout grand artiste, c'est l'art de l'expression qui prédomine. » (Schönberg hat ..., die Dinge so sehr von innen gestaltet, daß die Musik auch dann volle Berechtigung hat, wenn man das « Programm » nicht kennt. Alles bei ihm, wie bei jeder großen Kunst, Ausdruckskunst.)

³⁴¹ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 52 : « Il parvient à mêler étroitement inspiration et technique et exploite ainsi toutes les possibilités d'utilisation et de transformation que renferme l'idée musicale. L'invention et la technique se fondent en une totalité indissociable. » (Er erzielt dadurch die Fähigkeit, Inspiration und Technik aufs engste zu verschweißen; bewirkt, daß der Einfall bereits alle Möglichkeiten der Verwendung und Verarbeitung aufweist. Technik und Erfindung verwachsen bei ihm zu einem untrennbaren Ganzen.)

³⁴² Wellesz précise que cette concision est d'autant plus atypique qu'elle doit être replacée dans le contexte de l'ensemble des créations de l'époque d'où ressort une préférence prononcée pour la grande ligne mélodique.

³⁴³ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 104 : « Das Streichquartett opus 7 wird, wie das Sextett, wie Pelleas und Melisande, wie die Kammer-symphonie, ohne Pause gespielt. »

l'arrangement ordonnancé de ces éléments en une totalité organique produit une mélodie unique et infinie dont la structure se rattache à la forme globale de l'œuvre. Les thèmes et les motifs ne produisent plus la forme ; c'est le contenu de l'œuvre qui recouvre cette fonction en sorte que, « chaque motif conservant une valeur distincte et unique, l'association de plusieurs motifs donne forme à un complexe »³⁴⁴. En raison du contraste dû au rapprochement d'éléments opposés dans l'énoncé du thème, le principe du nouveau style devient manifeste dans les dernières œuvres³⁴⁵. C'est ce moyen stylistique qui permet au compositeur de revenir à une création mélodique, certes plus complexe, mais révélatrice d'une volonté formelle³⁴⁶.

La modification de l'instrumentation dans la composition de l'effectif du grand orchestre constitue le second aspect de ce nouveau style. La singularité stylistique des *Cinq Pièces pour orchestre* op.16 consiste dans la modification de la couleur d'un accord à travers différents groupes d'instruments et dans la réduction du nombre d'instruments par pupitre.

³⁴⁴ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 115 : « Das Neue dieser Kunst besteht also darin, daß sich der Inhalt restlos mit der Form deckt, daß nicht Themen oder Motive aufgestellt werden, aus denen dann Konsequenzen gezogen sind, sondern daß jeder motivische Bestandteil in sich abgeschlossen ist und sich dennoch mit andern zu einem höheren Ganzen verschmelzen läßt. ».

³⁴⁵ Cette conception du discours musical au cours duquel les paramètres habituellement identifiables se confondent au point d'interdire toute reconnaissance explore ce que Boulez nomme une « continuité informelle », une « fragmentation formalisée ». (cf. Pierre Boulez, *Regards sur autrui. Points de repère II*, p. 384.)

³⁴⁶ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 118 : « Il (le moyen stylistique) se rattache à un principe que l'époque précédente a abandonné en raison de son intérêt aigu à la question de l'élargissement de la forme. Après que ce principe ait atteint un certain niveau d'extension, que l'on peut percevoir encore dans certaines œuvres récentes, on est revenu à une formation mélodique plus ancienne et plus complexe qui, sans aucun recours à l'accroissement par la séquence, agit sur la forme. ». (Er knüpft an ein Prinzip an, das die frühere Zeit aufgeben mußte, weil die ganze Intensität des Schaffens der Erweiterung der Form zugewandt war. Nachdem diese in den Werken der Gegenwart zur höchsten Reife gediehen war, konnte wieder auf die frühere, kompliziertere Melodiebildung zurückgegriffen werden, die, ohne sich des Mittels der sequenzierenden Steigerung zu bedienen, dennoch formzeugend wirkt.)

Les difficultés d'écoute et d'analyse, que pose la musique de Schönberg, proviennent des dissonances qu'elle renferme et de la difficulté à interpréter, puis à mémoriser, le déroulement logique de chaque voix, en raison de la concision de la pensée musicale³⁴⁷. L'explication d'Egon Wellesz rejoint l'idée du « saut atonal » (*atonaler Sprung*), défendue par Hans Stuckenschmidt dans la revue *Melos*. Caractérisé par l'absence des procédés traditionnels de modulation permettant d'effectuer les transitions adéquates, le « saut atonal » met en évidence la présence d'un vide harmonique dont la tension est proportionnelle à l'écart de la transition éludée³⁴⁸.

Aucune règle, aucun concept ne peut être établi à partir de ces œuvres : l'intuition demeure la seule faculté qui permet de concevoir le caractère légitime des tendances et des principes mis en œuvre. En cela, l'idéal de forme perceptible dans les œuvres de Schönberg semble être conforme à une « vie intuitive »³⁴⁹, une

³⁴⁷ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 116 : « L'harmonie dissonante résulte de la conduite des voix; il ne peut en être autrement, car l'harmonie reste inévitablement tributaire de la mélodie. Comme on le sait, l'oreille s'accoutume rapidement aux dissonances nouvelles et étranges. Mais la difficulté à laquelle l'auditeur est confronté repose davantage sur sa capacité à pouvoir discerner la progression de chaque voix tout en tenant compte de leur brièveté. Schönberg parvient à formuler en une seule figure ce qui, auparavant, nécessitait plusieurs mesures et substitue ainsi à la succession de la phrase mélodique, la figure de la combinaison simultanée de deux ou plusieurs sons ou d'un simple accord. ». (Die dissonierende Harmonik ergibt sich aus der Stimmführung; sie könnte nicht anders sein, weil sie mit der Melodik untrennbar verknüpft ist. Aber bekanntlich gewöhnt man sich sehr rasch an neue, ungewohnte Dissonanzen. Die Schwierigkeit bei den neuen Werken liegt vielmehr darin, den Gang der einzelnen Stimmen, diese selbst in ihrer lapidaren Kürze zu verstehen. Denn Schönberg vermag in den neuen Werken in einer einzigen Figur das zu sagen, wozu er früher mehrere Takte benötigte, und ein simultaner Zusammenklang, ein Akkord, ersetzt oft eine sukzessive, melodische Phrase.)

³⁴⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Melodie » dans *Melos*, (n° 15, 1920), p. 336 : « Le saut atonal s'affranchit des multiples modulations qui, autrefois, nécessitaient de nombreux passages chromatiques. L'essentiel réside dans ce que la transition omise produit une tension plus importante et entraîne une progression harmonique dont l'effet accomplit le même résultat que l'imbrication d'une succession complexe de cadences. ». (...; Modulationen, zu denen man damals zehntaktige Chromatismen benötigt hätte, erledigt hier ein atonaler Sprung, und, was das Wichtigste bei der Sache ist: das Zwischenliegende, Ausgelassene wirkt als Spannung von Ton zu Gegenton mit, so daß eine Fortschreitung die Arbeit von komplizierten Kadenzen leistet.)

³⁴⁹ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 148 : « ..., alle aber durch das gemeinsame Band eines inneren Gebotes verknüpft,... ».

« obligation intérieure »³⁵⁰ par laquelle se transmet en musique un « nouvel ethos », une « authenticité »³⁵¹. Dans l'ouvrage d'Egon Wellesz, nous retrouvons certaines idées exposées antérieurement dans une série d'articles consacrés aux multiples activités professionnelles du compositeur et publiés dans les trois premiers numéros de la seconde année éditoriale de *Melos*³⁵². Après avoir décrit les particularités stylistiques des œuvres, Egon Wellesz reconnaît leur valeur historique et démontre que, si leur signification n'est pas encore comprise, leur effet demeure incontestable. La musique de Schönberg ne peut se satisfaire d'un caractère transitoire et incertain : par la portée de l'influence qu'elle exerce sur le monde musical, elle acquiert la dimension d'un phénomène unique dans le domaine compositionnel et constitue un repère qui s'inscrit dans un processus d'évolution historique³⁵³.

5. *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (Les caractéristiques de l'évolution musicale contemporaine) de Hermann Erpf*

Pour le mélomane des années vingt, les œuvres considérées comme contemporaines ne sont pas obligatoirement celles composées au cours de ces années, mais souvent celles du tournant du début de siècle. Sans préciser le niveau

³⁵⁰ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 149 : « Er schafft sich die seinem inneren Triebleben gemäße Form. »

³⁵¹ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 149 : « ..., der Musik ein neues Ethos gegeben hat, eine Wahrhaftigkeit, ... ».

³⁵² Les trois pans de l'activité professionnelle de Schönberg constituent le sujet d'étude développé par Wellesz dans trois articles distincts : le pédagogue (n° 1, janvier 1921), l'activité de chef d'orchestre à travers son rôle de président et de membre actif au sein de la *Verein für musikalische Privataufführungen* (n° 2, janvier 1921) et le théoricien du *Traité d'harmonie* (n° 3, février 1921).

³⁵³ Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 150 : « Situé au tournant de deux époques, la musique de Schönberg ne peut être définie comme un art de nature éphémère; elle n'est assujettie ni aux caprices, ni aux vicissitudes de son temps mais influe au contraire sur les conceptions artistiques de son époque. » (An der Schwelle zweier Epochen stehend, hat die Kunst Schönbergs doch keinen

de culture de l'auditeur et sans établir de concordances entre les attentes du public et les contenus des programmes de concert, Hermann Erpf concède que le mélomane n'est pas responsable de cette erreur d'appréciation, car sa connaissance du répertoire des compositeurs vivants ou récemment disparus reste dépendante de la nature et de l'étendue du contenu des concerts qu'il est amené à fréquenter³⁵⁴. À travers la relativité du jugement et du niveau de connaissance du public, il s'emploie à démontrer les insuffisances de l'enseignement musical et les obligations de changement qui doivent y être apportées. Il dénonce l'imperfection de l'étude critique limitée aux aspects techniques et aborde la nécessité de nouvelles méthodes d'analyse musicologique, ainsi que l'abandon de la recherche d'effets de virtuosité de la part de l'interprète. Cette approche nuancée du problème doit amener le public, le pédagogue, le critique, le musicologue, l'éditeur, l'agent de concert et l'interprète à une prise de conscience de leur implication et de leur responsabilité respective dans l'accomplissement des différentes réformes. Hermann Erpf confirme le rôle important qui incombe au créateur dans le renouvellement de la vie musicale. Le renouveau de la pensée musicale, que déclenche l'apport et la confrontation permanente de nouvelles créations, représente l'unique échappatoire à la crise des institutions musicales :

Übergangscharakter; denn er läßt sich nicht von der Zeit tragen, sondern eilt ihr voraus, selbst epochal wirkend.)

³⁵⁴ Hermann Erpf, *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik*, p.4 : « Pour le mélomane d'aujourd'hui, la notion de « création contemporaine » ne recouvre pas la production musicale des années 1920, mais celle composée au tournant du siècle. Il n'ignore pas les noms de Strauß, Mahler, Pfitzner, Reger, Schönberg mais sa connaissance de leurs œuvres dépend en grande partie des programmes et de la spécificité du genre de concerts auquel il assiste. » (Spricht man dem Musikfreund vom « zeitgenössischen Schaffen », so versteht er darunter nicht das des Jahres 1920, sondern das etwa um die Jahrhundertwende. Er kennt die Namen Strauß, Mahler, Pfitzner, Reger, Schönberg und sein Verhältnis zu ihnen ist sehr stark abhängig vom Umfang und der Eigenart des Konzert- und Aufführungswesens, das ihm zugänglich ist.)

« Dans la crise fatale que traverse notre vie musicale, l'attitude des compositeurs est d'autant plus paradoxale qu'elle les contraint à se tenir à l'écart. Le malaise se ressent partout, et les tentatives d'y porter remède sont de plus en plus perceptibles. Les luttes d'opinions sont quelquefois violentes et créent de nombreuses scissions. On réclame un changement, on prédit de nombreux désastres et on publie des pamphlets sur les compositeurs contemporains. Tous ces phénomènes ne sont que les prodromes d'un revirement dans la conception générale de la musique, et les signes d'une rupture avec la pensée musicale du 19^e siècle. Ils sont les symptômes du déclin de l'institution musicale traditionnelle qui, ayant rompu tout lien avec la création contemporaine, souffre d'un tarissement fatal de sève intellectuelle. Grâce à un souffle de renouveau, l'activité créatrice dans la composition reconquiert une place essentielle. »³⁵⁵.

Hermann Erpf étoffe son argumentation en tenant compte des principes de composition qui ont été employés au tournant du siècle. Il entreprend une description des nouveaux éléments techniques et de leurs effets par rapport à l'évolution d'anciens concepts et à l'émergence de concepts inédits. Le rôle des compositeurs du début du 20^e siècle et l'importance que les musicographes leur ont assignée doivent être considérés en fonction du succès de leurs œuvres et de l'influence qu'elles exercent sur les autres compositeurs. L'œuvre de Strauss dont

³⁵⁵ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 17 : « In diesem Abseitsstehen der Schaffenden äußert sich am stärksten die verhängnisvolle Krisis unseres Musiklebens. Das Unbehagliche wird überall empfunden; Verbesserungsvorschläge aller Art werden laut. Die Meinungsgegensätze werden heftiger und spalten sich immer mehr. Man ruft zur Umkehr, schreibt dicke Bücher gegen zeitgenössische Komponisten und weissagt allerlei Unheil. Alle diese Erscheinungen sind nur die Vorboten eines Wechsels in der allgemeinen Einstellung zur Musik, einer Loslösung von der musikalischen Idee des 19. Jahrhunderts, Anzeichen des Zerfalls der überkommenen musikalischen Einrichtungen, die, da sie den Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Schaffen

« le retentissement auprès du public a été plus important que celui de Mahler, a exercé une influence encore plus sensible sur les créateurs »³⁵⁶. Le sens décisif, que les musicologues attribuent à l'œuvre de Reger, démontre le désir de vouloir justifier, d'un point de vue historique, l'irruption du changement. Par son appartenance au style de la musique de chambre et sa destination à un public cultivé, l'art de Reger occupe une place déterminante dans la nécessité de rupture et l'orientation du principe d'évolution :

« ... : le style de Reger ne s'inscrit pas dans le prolongement et le perfectionnement de celui d'un Strauss ou d'un Mahler ; il repose sur d'autres fondements. Reger n'est pas un créateur d'imposantes symphonies, mais un compositeur de musique de chambre. Son œuvre représente un tournant dans le tracé rectiligne de l'évolution musicale depuis le 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Elle n'est pas étrangère à la modification du rapport entre l'œuvre et l'auditeur, et requiert un changement d'attitude. Reger ne s'adresse plus à un grand auditoire... Il se tourne vers un aréopage d'auditeurs avertis, une communauté d'experts. »³⁵⁷.

Les perspectives, qu'entrouvre l'œuvre de Reger, amène Hermann Erpf à établir un rapprochement avec l'œuvre de Schönberg. Les signes apparents du bouleversement ne doivent pas constituer le principal objet de réflexion, car cette

verloren haben, der geistigen Nahrung entbehren und deshalb absterben müssen. Bei der Neubildung aber wird der Komposition die führende Rolle zukommen müssen. ».

³⁵⁶ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 21 : « Strauß hat nicht nur auf den Kreis der Musikgenießenden stärker gewirkt als Mahler, sondern ganz besonders auch auf die Schaffenden. ».

³⁵⁷ Hermann Erpf, *op. cit.*, pp. 23 et 24 : « ...: Regers Stil ist keineswegs eine Fortbildung des Strauß-Mahlerschen, sondern steht auf einer ganz andern Grundlage. Reger ist nicht Symphoniker, er ist Kammermusiker. Sein Werk bedeutet einen Wendepunkt, ein Abbrechen der geradlinigen Entwicklungsrichtung des 19. Jahrhunderts. Dies Kunstwerk ist gegründet auf eine Neueinstellung zum Hörer und bedingt eine Neueinstellung des Hörers zu ihm. Es wendet sich nicht mehr an die große Masse...Reger wendet sich an einen kleineren Kreis, zu dem nicht jeder Zutritt hat, an vorbereitete, innerlich vorgestimmte Hörer, an eine Gemeinde. ».

approche aboutit à une appréciation inexacte. En effet, l'élément, vers lequel convergent toutes les attaques, recoupe celui pris en compte par l'ensemble des observateurs en raison de son caractère esthétique et de son pouvoir d'effet étendu. Or, cet élément, l'harmonie, et les techniques d'écriture sont devenus, à tort, la cible des attaques des adversaires de la nouvelle musique. L'observation des changements, à partir de ces deux points, occulte la raison principale du renouveau :

« Depuis un siècle, les commentateurs s'obstinent à méconnaître et à jeter le discrédit sur les compositeurs les plus illustres, parce qu'au lieu de considérer l'œuvre d'art comme la mimésis d'une époque, ils n'estiment que la qualité technique d'œuvres perçues autrefois comme modernes et porteuses d'avancées. »³⁵⁸.

L'auteur admet que les désaccords, qui règnent dans le débat sur les techniques de composition, transparaissent essentiellement dans l'évolution harmonique au cours de la dernière décennie. La nuance qu'il établit tend à présenter l'harmonie, non comme un élément fondateur du renouveau, mais comme la clef de voûte d'un problème technique inhérent au développement du principe de composition. Selon lui, la préoccupation principale de Schönberg n'est pas l'harmonie, mais la disparition de la forme et du thème, qui a implosé, par l'accumulation des procédés de différenciation :

« Au-delà de l'harmonie qui s'est imposée d'elle-même, on a peu considéré jusqu'à présent la force agissante du thème dans le processus général de

³⁵⁸ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 27 : « Seit einem vollen Jahrhundert gefallen sich die Musiksreiber darin, jeweils die Führenden unter den Komponisten zu verkennen, zu verleugnen, zu verdammern. Warum ? Weil sie im Kunstwerk nicht den Ausdruck seiner Zeit sehen wollen, sondern

dissolution des moyens techniques. La plupart des compositeurs restent fortement attachés à la forme sonate. Or, à l'intérieur de chaque groupe thématique, apparaissent déjà des fragments de différenciation qui finissent par annuler l'effet de contraste généralement imparti au « second thème ». Tout comme l'harmonie tonale, la forme a été brisée de l'intérieur par des procédés d'élargissement et de division. »³⁵⁹.

Le dernier élément étudié est le timbre. La singularité de ses composantes aboutit à une combinaison « indéterminée, réfractée et colorée »³⁶⁰ de timbres. Pour lors, l'harmonie, la forme, le thème et le timbre constituent des moyens d'expression modifiés, abandonnés ou substitués³⁶¹.

Hermann Erpf attire l'attention sur les signes de renouveau qui procèdent de facteurs extrinsèques et de circonstances contingentes. Il établit un principe de causalité entre la prédilection des compositeurs contemporains pour la musique de chambre et les phénomènes de mutation sociale qui se sont accomplis au cours des vingt dernières années. Pour des raisons financières et matérielles, la formation de nouveaux orchestres, la construction de salles appropriées et le coût d'exécution des œuvres symphoniques, suffisent à expliquer l'inclination pour les formations

technischen Abklatsch der ehemals höchst zeitgemäßen, gegenwärtigen, vorwärtsführenden Werke einer Vergangenheit. ».

³⁵⁹ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 37 : « Über der sich so sehr aufdrängenden Harmonik hat man viel zu wenig beachtet, daß auch das Thema in die allgemeine Auflösung der technischen Mittel längst hineingezogen ist. Der größte Teil der Komponisten, fast alle, hält zwar an der überkommenen Sonatenform noch fest: aber innerhalb der einzelnen thematischen Gruppe treten meist schon derartige Differenzierungen auf, daß das « zweite » Thema, der Kontrast, kaum mehr als solcher deutlich zu machen ist. Die Form wird, wie die Tonartsharmonik durch Bereicherung und Durchgliederung von innen her gesprengt. ».

³⁶⁰ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 38 : « ... die heutige, haltlos im Farbengebiet schwebende, gebrochene, schillernde Mischklangfarbe, die « Klangfarbenmelodie » Schönbergs. ».

³⁶¹ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 38 : « Le renversement, la fin et la dislocation des moyens techniques traditionnels sont des signes distinctifs que l'on retrouve dans les compositions actuelles. ». (Abbau, Auflösung, Zerstörung der überkommenen technischen Ausdrucksmittel sind der Hauptcharakterzug der Komposition der Gegenwart.)

instrumentales réduites. Les bouleversements de l'organisation sociale peuvent aider également à comprendre le changement de certains choix dans le domaine instrumental :

« Le temps de l'individu opposé à la multitude n'est plus. La structure de la société a été modifiée ; elle ne s'organise plus autour d'individualités dont le regroupement, ici ou là, constituerait une masse, mais dans la formation de groupes, de communautés de sympathisants et d'associations de chercheurs. »³⁶².

Le dernier problème découle des transformations du matériau musical dans le domaine de la composition. La mise en place des modifications, que nécessite la réception, implique de recentrer l'intérêt porté à l'exécution sur l'activité créatrice du compositeur, et de substituer à la recherche de dextérité technique, une attention croissante aux nuances et à l'expression. La question décisive est celle d'une création répondant à une attente générale et aux exigences d'un niveau musical plus élevé³⁶³. Par une logique d'opposition, le rapport entre créateur et auditeur, qu'implique la nouvelle musique, exclut la vénération excessive dont a bénéficié l'interprète au 19^e siècle. La forme traditionnelle du concert n'est plus à même d'éveiller chez l'auditeur un sentiment de curiosité à l'égard des créations modernes. La naissance d'un tel sentiment ne peut s'accomplir qu'en adoptant une attitude qui ne se rapporte plus au jugement ou à une prise de position partisane,

³⁶² Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 28 : « Die Zeit des Individuums und seines Gegensatzes, der Masse ist vorbei. Die gesellschaftliche Ordnung ist anders geworden: nicht mehr Individualismus, sich da und dort - wo und wie es der Zufall bringt - zur Masse zusammenballend, sondern Gruppenbildung, Gemeinschaften Gleichgesinnter, Vereinigungen Gleichstrebender sind ihre Bausteine. ».

³⁶³ Hermann Erpf, *op. cit.*, p. 39 : « In der Musik ist die entscheidende Frage das Verhältnis des Schaffens zum allgemeinen Musik-wollen und -bedürfen. ».

mais à un désir de connaissance et de discernement. Venant des apologistes de la nouvelle musique, cet appel révèle avant tout la volonté d'imposer la modernité.

6. *Die Musik der Gegenwart (La musique d'aujourd'hui)* de Walter Niemann

En dehors de vues nationalistes clairement énoncées, dont il ne nous appartient pas de démontrer l'exactitude, l'intérêt du livre de Walter Niemann, publié en 1922, est dans l'usage et l'interprétation d'un vocabulaire courant, dont la signification reste difficile à préciser en raison du souci de généralisation qui préside à la démonstration. Le titre de la troisième partie révèle la présence récurrente du mot « *Moderne* », qui, habituellement employé comme qualificatif, prend, sous la forme d'un substantif, la valeur d'un hyperonyme incluant la spécificité des tendances de la modernité. Cette acception élève le terme au rang de mot générique. Bien qu'il soit appliqué à certaines formes artistiques dans les textes d'avant 1914, ce mot n'apparaît pas aussi fréquemment dans les articles de la première partie de notre étude. L'expression de « tendances musicales modernes » nous semble en être la traduction la plus juste. La notion de modernité, qu'expose l'auteur par l'emploi d'un terme unique, lui permet d'établir différentes catégories temporelles, celles du temps présent, de l'avenir et de l'instantanéité, lesquelles représentent trois concepts distincts : celui de modernité comme événement participant de l'époque actuelle, celui de tendance moderne comme ligne d'orientation, de recherche et d'expérimentation à poursuivre, et celui de modernisme comme qualité d'un ensemble de caractères et de goûts se rapportant à une mode. Ces définitions n'ont qu'une valeur indicative ; elles ne

tendent pas à restituer intégralement les différents sens que l'auteur attribue à cette notion. La variabilité du concept de modernité l'engage à regrouper, sous la dénomination de « tendances musicales modernes », une vaste lignée de compositeurs allant de Reger jusqu'à Schönberg en passant par Debussy et Strauss. La multiplicité des catégories temporelles et conceptuelles, qui se rattachent au terme de modernité, permet au lecteur de comprendre le rapprochement de cette notion à des expressions comme « romantisme », « intimité », « peinture sonore », « naturalisme », « réalisme », « l'art pour l'art », « décadence ». Cependant, la notion de modernité ne recouvre qu'une valeur relative car, en musique comme en peinture, il ne peut être question de limiter le concept à quelques signes apparents, à des propriétés considérées comme superficielles, à des caractéristiques jugées pérennes et suprêmes, au renoncement à l'idéal du beau, à des modalités d'expression qui sont le miroir d'un « esprit du temps »³⁶⁴. Cet ensemble d'indices de valeur inégale procède en grande partie des nouvelles tournures harmoniques et tend à affirmer que, dans ce domaine, « moderne » ne constitue pas un qualificatif équivalent de « nouveau » ou de « contemporain »³⁶⁵.

L'analyse de Walter Niemann démontre que la compréhension des « tendances musicales modernes » implique une référence au champ lexical de la peinture³⁶⁶. Le recours au vocabulaire des arts visuels ne vise pas qu'à établir des

³⁶⁴ Cette expression est la traduction littérale du vocable allemand *Zeitgeist* auquel ne correspond, à notre connaissance, aucune expression équivalente en français.

³⁶⁵ Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart*, p. 174 : « ...parce qu'ils jugent « moderne » ce qui est nouveau et actuel... ». (... weil's halt « modern », neu und zeitgenössisch ist,...).

³⁶⁶ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 175 : « Nulle autre époque que la nôtre (l'époque moderne) n'a autant fait valoir la nécessité d'une incursion dans le domaine pictural pour comprendre la musique d'aujourd'hui. Aussi fait-on couramment appel à la terminologie en usage dans les arts plastiques pour faire admettre les principaux éléments suggestifs et expressifs dans la musique

rapprochements entre les finalités et les procédés spécifiques des deux domaines, mais à expliciter le concept de modernité au moyen d'une équivalence entre la couleur en peinture et le son en musique :

« Aujourd'hui, en musique, la signification des sons est devenue un élément d'appréciation déterminant de la modernité, au même titre que l'est la signification des couleurs dans la peinture. »³⁶⁷

L'auteur précise que, rapportés aux caractéristiques de l'impressionnisme musical français, les éléments descriptifs propres aux « tendances modernes » de la musique allemande permettent de relever l'existence d'une « musique néo-romantique »³⁶⁸ dont le caractère descriptif ressort d'émotions et d'impressions.

Toutefois la nature négative des appréciations que porte Walter Niemann sur les « tendances musicales modernes » ne fait aucun doute. Le rapport qu'il instaure, dans la dialectique de la modernité, entre les phases constitutives de destruction et de confusion, ainsi que l'emploi d'un vocabulaire critique, laissent apparaître une prise de position nettement contestataire.

« De toute évidence, les puissances destructrices et antimusicales de la modernité démontrent l'enchevêtrement croissant entre ce qui, en musique, est perceptible et ce qui ne peut plus l'être, entre la musique et sa négation »³⁶⁹.

moderne. » (Daß man vom Malerischen in der Musik reden muß, hat keine Zeit wie grade die moderne gelehrt. Ja, die moderne Musik hat der Malerei zahlreiche Kunstausdrücke entlehnen müssen, um ihren bedeutenden malerischen Elementen gerecht zu werden.).

³⁶⁷ Walter Niemann, *op. cit.*, p.176 : « Und wie in der Malerei der Sinn für Farbe, so ist in der Musik der Sinn für Klang zur Bewertung des Modernen heute eigentlich entscheidend geworden. ».

³⁶⁸ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 188 : « ... der neuromantischen Stimmungsmusik... ».

³⁶⁹ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 185 : « Nichts aber erweist zugleich deutlicher die der Moderne innewohnenden antimusikalischen, die auflösenden und zerstörenden Mächte, als die immer fortschreitende Verwischung der Grenzen zwischen dem musikalisch Darstellbaren und Undarstellbaren, zwischen Musik und Unmusik. »

La permutation des valeurs et l'inversion, dans l'ordre de classification, des particularités et des finalités l'amènent à renforcer son opposition et à considérer la modernité comme une évolution à rebours³⁷⁰. L'impression pittoresque prévaut sur l'expression de l'âme, l'esprit l'emporte sur le cœur, les possibilités d'évocation ainsi que la technique priment sur la sensibilité au plaisir des sons. Le triomphe de la technique s'accomplit à la faveur d'un élargissement d'utilisation des moyens au service de l'évocation, de la description et de l'impression sonore et non de l'expression³⁷¹. L'importance des techniques d'écriture révèle un manque de curiosité à l'égard des réalités profondes et un appauvrissement spirituel qui amène à circonscrire la modernité à une technique artificielle et imparfaite³⁷².

L'abandon de contours formels précis et réguliers délimitant la structure affecte la clarté de l'organisation générale. Deux raisons expliquent cette

³⁷⁰ Walter Niemann, *op. cit.*, pp. 189-190 : « À notre époque, la priorité manifeste du perfectionnement, de l'élargissement et de l'adaptation des anciennes formes peut devenir un inconvénient en raison du pouvoir de destruction que la modernité exerce sur elles. La confusion des styles qui règne à notre époque, le mélange des formes et des genres anciens et nouveaux, leur disparition, l'extension, la réduction ou la suppression de leurs limites naturelles se rapportent avec certitude à ce phénomène. » (Auch dieser unverkennbare Vorzug, der in der Weiterentwicklung, Erweiterung und Anpassung der älteren Formen an die neue Zeit liegt, kann durch die formell auflösenden Mächte, die in der Moderne ruhen, zu einem unverkennbaren Nachteil werden. Die heillose stilistische Zerfahrenheit und Verwirrung unsrer Zeit, die gedankenlose Vermischung und Verwischung älterer und neuerer Formen und Arten untereinander, die Erweiterung, Einschränkung oder Aufhebung ihrer natürlichen Grenzen muß unbedenklich auf ihr Konto gesetzt werden.)

³⁷¹ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 194 : « L'accroissement des possibilités techniques du matériau musical présente, aux yeux des musiciens modernes, un intérêt bien plus important que l'argument poétique. L'ère de la technique s'impose définitivement : non pas une technique qui suppose des connaissances particulières et se révèle être un moyen artistique au service de l'expression musicale, mais celle qui se rapporte à un savoir-faire immuable et qui permet de caractériser, de décrire ou d'évoquer musicalement des phénomènes extérieurs. » (Die unbegrenzten Möglichkeiten im Gebrauch der Mittel üben auf den musikalischen Modernen eine oft weit größere Anziehungskraft aus, als der innerliche poetische Vorwurf. Die Technik triumphiert. Doch nicht die wahre und innere Technik als das notwendige künstlerische Mittel zum Zweck des Ausdrucks, sondern die unwahre und ganz äußerliche als Mittel zum Zweck der Charakteristik, Tonmalerei und photographisch scharfen musikalischen Beschreibung.)

³⁷² Walter Niemann, *op. cit.*, p.194 : « ... der Begriff der Geschicklichkeitskunst.. ».

imperfection : l'importance accordée à la couleur sonore et le retrait du thème au profit du libre enchevêtrement de courts motifs thématiques.

« Ce n'est pas la recherche de thèmes amples et équilibrés, mais l'impulsion exubérante, la puissance d'éclat de la couleur et l'imbrication aisée et inventive de petits motifs thématiques qui constituent les caractéristiques musicales de cette époque où le pouvoir de création et d'organisation a été mis à mal, et qui reflètent les particularités de l'art musical de Strauss. »³⁷³

La définition du terme de modernité n'implique pas l'évocation de courants et d'écoles artistiques par le biais d'une étude des grands compositeurs et des petits maîtres, mais la représentation de figures idiomatiques et de traits stylistiques communs à différentes générations et à plusieurs pays. La révélation de la perte du caractère national de la musique allemande³⁷⁴ s'affirme par l'emploi d'un registre lexical qui, par emprunt et circulant d'un ouvrage à l'autre, atténue la portée de la démonstration et fige les prises de position. Ainsi l'émancipation fonctionnelle et l'accroissement du nombre de dissonances donnent lieu à une réflexion critique sur les termes de « cacophonie », « son faux », « art hideux », « négation de la musique »³⁷⁵.

³⁷³ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 195 : « Nicht die Erfindung breiter plastischer Themen, sondern der dionysische Schwung, die Leuchtkraft der Farben, die blendend geistreiche freie Verwebung kurzer thematischer Motive ist für die Zeit einer vielfach gebrochenen Schöpfer- und Gestaltungskraft im allgemeinen und für die Straußische Kunst im besonderen charakteristisch. ».

³⁷⁴ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 203 : « L'abandon inévitable de la dimension nationale est très prégnant dans la musique et la poésie, précisément à une époque où la musique moderne tend à s'encombrer d'éléments poétiques et philosophiques. » (Im Spiegel unsrer Zeit, der von einer dichterisch-philosophischen Überlastung der modernen Musik kündigt ist die für die Dichtung wie für die Musik charakteristische unaufhaltsame Abwendung vom Volkstümlichen sehr bezeichnend.)

³⁷⁵ Walter Niemann, *op. cit.*, p.197 : « In ihren Werken verkehrt sich die Euphonie, der Wohlklang, nur zu oft in die Kakophonie, den Mißklang. Nichts hindert sie mehr, die Musik zu einer Kunst des Häßlichen, zu einer Unmusik herabzuwürdigen,... ».

D'autres éléments agissent en défaveur de la musique moderne : l'incursion de considérations et de principes externes à la musique, se rapportant aux domaines de la littérature, de la psychologie et de la philosophie, complique la compréhension de l'auditeur et détourne son attente³⁷⁶. L'absence de conception morale et éducative de la musique, établie sur une relation entre les sons et les mouvements de l'âme, constitue une anomalie. L'effervescence sonore de la musique moderne provoque une exacerbation des nerfs et des sens³⁷⁷. La variabilité du sens que recouvre le concept de modernité dans la musique allemande demeure l'objet principal de cet ouvrage.

7. *Die Musik in der Weltkrise (La musique dans la crise mondiale)* d'Adolf Weissmann

Cet ouvrage, édité en 1922, entend mettre en lumière la diversité d'aspect de la nouvelle musique à travers l'enchevêtrement de facteurs multiples et déterminants, de principes variables et de perspectives incertaines. La problématique posée par les conditions d'une création musicale dont la nouveauté suscite la remise en question d'un système de pensée et de propriétés afférentes, amène l'auteur à prendre position tout en gardant un jugement nuancé.

³⁷⁶ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 198 : « La modernité musicale nous offre une pléthore de musiciens peintres, mais aussi de musiciens poètes, de musiciens novellistes, de musiciens psychologues, de musiciens philosophes... La musique allemande moderne semble envahie d'une surabondance de facteurs littéraires, psychologiques et philosophiques. » (Die musikalische Moderne schenkt uns nicht nur musikalische Maler, sondern auch musikalische Dichter, Literaten, Psychologen und Philosophen... Die moderne Musik erscheint namentlich in Deutschland vielfach literarisch, psychologisch und philosophisch überbelastet.)

³⁷⁷ Walter Niemann, *op. cit.*, p. 202 : « La disparition de l'éthos, de cette force interne et de cette dignité morale, entraîne l'arrêt de mort d'une partie importante de la musique moderne. » (Es ist der gänzliche Mangel an jeglichem Ethos, an jeder inneren, sittlich veredelnden Kraft und Größe, der einen großen Teil moderner Musik den Todesstempel aufdrückt.)

L'analyse des facteurs de nouveauté oblige Adolf Weissmann à reconsidérer la place de Strauss dans le paysage musical. L'attribution habituelle du qualificatif de « moderne », qui caractérise la production et l'esthétique de ce compositeur, ne lui semble pas devoir être retenue. Bien qu'une analyse du traitement des éléments de son langage garantisse du bien-fondé d'un rapport d'antériorité entre les particularités de son œuvre et certaines propriétés de la nouvelle musique, elle ne peut suffire à asseoir le musicien comme chef de file de la nouvelle musique :

« Il peut sembler pour le moins singulier que cet homme, considéré depuis longtemps comme la figure de proue de la nouvelle musique, parvienne, par les principales tendances de sa nature musicale, à se différencier des musiciens qui, précisément, se définissent comme « modernes » »³⁷⁸.

La cohérence de son appréciation procède de l'imbrication de motivations intentionnelles et de facteurs arbitraires, que résumant au mieux l'œuvre et les prises de position artistiques de Schönberg.

Le principe initial, qui marque la volonté de démarcation, est le combat contre l'usure du matériau et l'amenuisement de la sensibilité perceptive³⁷⁹. La volonté d'expression et le besoin de vérité³⁸⁰ apparaissent comme les principes qui motivent la critique des éléments fondamentaux, la remise en question des forces

³⁷⁸ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 131 : « Es ist wie Ironie, daß der Mann, der für lange Zeit als Führer der neuen Musik gilt, sich in den Grundelementen seines Wesen von denen unterscheidet, die sich « modern » nennen. »

³⁷⁹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 182 : « De plus en plus, les esprits créateurs opposent une résistance à l'usure du matériau et à l'altération de la sensibilité en cherchant à les combattre par un travail positif. » (Immer rastloser wehrt sich der Geist des Schaffenden gegen die Abnutzung des Materials, gegen die Abstumpfung der Sinne, die er erkennt, und sucht sie durch eine positive Leistung zu bekämpfen.)

³⁸⁰ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 186 : « ...eines niedagewesenen Wahrheits- und Ausdrucksdrangs... »

de développement, du plaisir d'interprétation et d'exécution³⁸¹. Ce combat revêt aussi la forme d'une révolte contre la banalité et les formes d'expression romantiques³⁸². Seule une logique implacable, un « esprit de non-pertinence »³⁸³ et un art de la dialectique sont à même de favoriser la création d'une expression et d'une musique absolue³⁸⁴. La notion de musique pure implique la volonté de vaincre la puissance d'attraction qu'exercent les effets de sonorité et la propension à vouloir restituer des images, des impressions, des émotions³⁸⁵ au moyen de sons. La musique absolue, définie comme un « art ni descriptif, ni imitatif ... n'exclut pas l'attrait pour le merveilleux et l'enchantement, mais l'ordonne et le façonne au gré des nouvelles expériences formelles »³⁸⁶. La caractère distinctif de la nouveauté émane du *melos*, qui est « ...une force mystérieuse mettant en mouvement l'organisme... », au travers de laquelle « ... se manifeste une crise qui est à son paroxysme... »³⁸⁷. En se rapportant à une réalité plus objective, Adolf Weissmann observe que le son demeure l'élément qui, par la voie de la sensibilité,

³⁸¹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 185 et p. 188 : « Par un cheminement d'une extrême logique, Schönberg se place en totale opposition par rapport aux éléments fondamentaux de la musique...Il attaque radicalement les forces d'extension et d'élargissement. À partir de là, cet art de l'expression parvient à combattre la prolixité de l'effusion dans le discours et l'activité gratuite du jeu comme plaisir dans la musique.» (Schönberg wendet sich mit letzter Folgerichtigkeit gegen alle Grundelemente der Musik... Schönberg aber, mit letztem Radikalismus, greift auch den Trieb zur Expansion, zur Ausbreitung an. Von hier aus kann, im Kampfe gegen den Expansions- und den Spieltrieb der Musik, Ausdruckskunst werden.).

³⁸² Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 58 et p. 183 : « Auflehnung gegen die Trivialität... », « Aber diese krampfhaftige Beseitigung aller romantischen Ausdrucksformen... ».

³⁸³ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 190 : « ... der Geist des Unsinn... ».

³⁸⁴ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 184 et p. 186 A : « Er ist überzeugt, er könnte alles beweisen, jeden Begriff, jedes Gefühl... Diese Kunst der Dialektik, diese Übergescheitheit, die sich immer wieder zwingend äußern will, fesselt das Schöpferische... Aber er glaubt auch die ewige Wiederkunft des Alten aufgehoben, das absolut Neue vorbereitet zu haben... Darstellen will er nichts; sondern absoluteste Musik machen. »

³⁸⁵ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 240 : « Die Musik will reinste Musik werden: Ausdruckskunst, ohne darzustellen;... ».

³⁸⁶ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 240 : « Das Reizsame überwinden heißt nicht: es ausschalten, sondern es in das neue Erlebnis der Form einströmen lassen,... ».

³⁸⁷ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 194 : « So verpönt « Melodie » ist, so gesucht das Melos. Melos ist die verborgene Kraft, die den ganzen Organismus in Bewegung setzt... hier, im Melos, scheint alles Krisenhafte zu gipfeln. »

renvoie au signe le plus patent d'une « innovation brutale ». Cet état de fait amène les musiciens à considérer avec attention « l'idée de nouvelle sonorité »³⁸⁸. Au regard de la singularité de l'œuvre de Schönberg, Adolf Weissmann observe :

« Certes, l'unique élément, qui le relie à ses prédécesseurs comme à ses contemporains, se situe dans la similitude du matériau artistique employé, celui des sons. Pourtant ces sons, qui procèdent d'un bouleversement général et soudain, ont peu de rapport avec ceux mis en œuvre par les autres compositeurs. »³⁸⁹

La nature des sonorités auxquelles parviennent les compositeurs de cette époque se définit par la précision de sens et de style de leurs œuvres dans la texture desquelles disparaissent tout artifice et toute dissimulation³⁹⁰. Les sons ne peuvent plus être rapportés aux critères de beau, de qualité du timbre ou de richesse harmonique, mais doivent restituer, de manière expressive, un contenu dans de nouvelles formes. La condition de ce changement implique une « purification » et une « intériorisation » des sons qui « concourent à n'être qu'au service de l'essentiel »³⁹¹.

La question de la forme acquiert plus de valeur, du fait de l'absence de structure adaptée au champ de liberté et de contrainte qu'offre le nouveau langage.

³⁸⁸ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 205 : « Die Idee neuer *Sonorités*, neuer Klangarbeiten beherrscht den Komponisten. »

³⁸⁹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 186 : « Freilich eines bleibt ihm mit den Vorangehenden und mit den Zeitgenossen gemeinsam: das Material seiner Kunst; Der Klang. Aber eben dieser Klang wird, als Ergebnis einer rücksichtslosen Neuerung, mit dem der anderen nichts gemein haben. »

³⁹⁰ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 251 : « Hier, wo der Klang die höchste Durchsichtigkeit hat, wo das Gefüge nichts verhüllt, soll das Wesentliche ausgesprochen werden. »

³⁹¹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, pp. 251-252 : « Ein neuer Kontrapunkt bildet den Klang, der kein Schönklang, kein Vollklang, sondern Entkörperung des Inhalts im Rahmen der neuen Formen sein soll. Diese Vergeistigung, Verinnerlichung des Klanges im Dienste das Wesentlichen erfaßt auch das Orchester. »

Le problème de la forme devient la pierre d'achoppement³⁹² sur laquelle butent les compositeurs. Cependant, Weissmann ne considère pas cette carence comme un écueil menant à l'échec de la nouveauté.

Une technique de composition, fidèle à la « volonté d'expression » du musicien³⁹³, ainsi qu'une expérimentation, qui « ... déclenche, de manière continue, l'agitation créatrice et donne forme à ce bouillonnement ... »³⁹⁴, constituent deux caractéristiques de la nouvelle musique souvent désignée par le terme de « *Ausdruckskunst* » (art de l'expression). S'ajoutent deux autres caractéristiques : la conquête d'une expression sensible aux vibrations de l'esprit et l'absence de tout compromis³⁹⁵. L'effervescence intellectuelle qui se poursuit depuis deux décennies, en dépit de l'interruption de la période de guerre, concourt au foisonnement des procédés d'écriture et à la variété de leur emploi. Elle s'explique par l'accélération des événements et la vitesse effrénée que les circonstances de la vie moderne ont développées et que les artistes ont perçues, puis exprimées avec exaltation au travers d'une activité fébrile.³⁹⁶

³⁹² Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 189 : « Die neue große Form der Ausdrucksmusik, die Kraft eines neuen Musik scheint sie zu scheitern. »

³⁹³ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 193 : « ...; der Künstler beruft sich auf seinen Ausdruckswillen, der allein zu gebieten hat und seine verkürzende Macht auch auf die Technik ausübt. »

³⁹⁴ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 195 : « Das Experiment ist an der Tagesordnung. Zwischen Tonalität und Atonalität regen sich die Kräfte...; oft aber die Köpfe, die dem Gärenden Gestalt zu geben suchen. Es fesselt die schöpferische Rastlosigkeit an sich. »

³⁹⁵ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 247 et p. 256 : « ... dem Ausdruck aller seelischen Schwingungen hin, der eine Eroberung der neuen Musik ist... So scheint das Kompromiß die einzige Möglichkeit. Aber der neue Geist sträubt sich dagegen. » ». « Die wunderbare Bewegung innerhalb der Musik, in die heute alle Erregungen, alle Empfindungen einmünden wollen, bleibt. »

³⁹⁶ Adolf Weißmann, *Die musik in der Weltkrise*, p. 254 : « Das Tempo der künstlerischen Bewegung, das sich der Raserei des modernen Lebens anpaßt, hat die Nerven des schöpferischen Menschen, die ja nie ganz gesund sein können, in Aufruhr gebracht, und man hat eine Unzahl künstlerischer Mittel gebraucht, um sie aus der Ermüdung zur Spannung aufzupeitschen. »

Le lied et la musique de chambre³⁹⁷ représentent les deux genres musicaux privilégiés à cette époque. Au cours de la seconde décennie du 20^e siècle, la production de musique de chambre est abondante partout en Europe. Selon l'auteur, l'essor de ce genre musical obéit à l'accomplissement d'une recherche d'absolu qui, inversement, trouve une forme d'expression appropriée dans les différentes possibilités d'écriture et de combinaison instrumentale³⁹⁸. Le piano devient un vecteur d'expérimentation conforme à la volonté d'expression qui se manifeste dans le « nouvel art »³⁹⁹.

Une partie conséquente de l'ouvrage se rapporte à la situation de la nouvelle musique en Allemagne. Après avoir parcouru l'ensemble des formes de création apparues dans les pays limitrophes, l'auteur souligne l'ampleur de la dichotomie entre l'image séculaire d'un pays élevé au rang de patrie de la musique et l'incapacité de son public, majoritairement conservateur, à suivre le cours des nouvelles orientations qui s'étendent à la plupart des pays voisins.

« Tandis qu'en Allemagne, la bourgeoisie reste essentiellement attachée à l'idéal d'un romantisme classique et s'accommode du renforcement de cette inclination à travers une vie musicale conservatrice, les autres catégories sociales, moins aliénées à la tradition, entrevoient, dans les nouvelles manifestations, la garantie d'une orientation déterminante pour l'avenir. À présent, l'Allemagne n'est plus en mesure de rattraper son retard ; elle

³⁹⁷ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 250 : « ...: die Musikschaffenden der ganzen Welt streben von allem Gegenständlichen hinweg zu jenen Gattungen hin, die Absolutestes sein wollen: zum Lied und zur Kammermusik. »

³⁹⁸ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 251 : « Noch nie ist so viel neue Kammermusik in der Welt erklingen, wie heute. Und wie in Deutschland ... ist die komponierende deutsche Jugend durchaus im Banne dieser Gattung. ». « Der Drang zum Absoluten hin, ..., äußert sich aber zwingend in der Kammermusik. »

s'enlise dans un isolement d'autant plus profond qu'elle avait appris jusqu'alors, non sans orgueil, à satisfaire le monde entier de sa seule musique. »⁴⁰⁰

Vienne est décrite comme une pépinière de talents musicaux et Berlin, qui semble moins assuré en ce domaine, ne perd pas le monopole de capitale artistique des pays de culture germanique. Cependant, les structures et les institutions culturelles des deux pays n'offrent pas les mêmes opportunités de circulation et de réception par rapport aux nouvelles créations ; l'Allemagne offre des possibilités d'organisation et de diffusion plus satisfaisantes.

« Les forces agissantes et fécondes qui naissent à Vienne ... s'accroissent ou du moins prennent réellement forme dans le cadre d'organisations allemandes »⁴⁰¹.

La présence de personnalités marquantes de la nouvelle musique sur le territoire allemand confirme une forte concentration de talents, bien que « ... l'image à laquelle renvoie la situation de la jeune génération de créateurs donne une impression plus contrastée »⁴⁰².

³⁹⁹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 189 : « Am Klavier, der Geburtsstätte jeder neuen Kunst,... ».

⁴⁰⁰ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 221 : « ...; während in Deutschland die Mehrheit des Bürgertums an den Idealen des romantischen Klassizismus hängt und durch den Betrieb diese Liebe bekräftigt sieht, hat die übrige Welt, größtenteils durch Tradition nicht gebunden, neue Äußerungen des musikalischen Geistes als fertige und als allein maßgebende Richtungen verkündet. Deutschland kann seiner Art nach diesem Tempo nicht folgen, war auch bisher gewohnt, der Welt seine eigene Musik zu geben, und kapselt sich demgemäß ein. »

⁴⁰¹ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 222 : « Von dem begnadeten, niemals ganz unglücklichen Wien her, ..., kommen die treibenden Kräfte, die sich im Rahmen der deutschen Organisation steigern oder mindestens geltend machen. »

⁴⁰² Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 222 : « Buntscheckig ist dies Bild des jüngeren Musikschaffens. »

Compositeurs ou interprètes⁴⁰³, les défenseurs de la nouvelle musique sont les protagonistes d'un soutien indéfectible et exigeant qui les amène pourtant à ressentir l'obligation d'avoir à rendre compte de leur sensibilité révolutionnaire.

« Chez tous ces créateurs, le sentiment de devoir qui les met dans l'obligation de justifier le moindre procédé et chaque prise de décision, le besoin éprouvé, vis à vis d'autrui et de soi, de faire apparaître cette conscience profondément révolutionnaire comme légitime, constituent un de leurs traits caractéristiques. »⁴⁰⁴

8. *Musik der Gegenwart (Musique d'aujourd'hui)* de Hans Mersmann

Dans le cadre d'une évaluation liée aux formes de représentation et d'interrogation qu'entraîne la perception des changements apparus au cours des deux premières décennies du 20^e siècle, l'intérêt qu'il revient d'accorder à cet ouvrage, paru en 1923, se justifie par l'approche chronologique et conceptuelle, et quasiment scientifique, qu'entreprend Hans Mersmann. Il ne s'agit pas de l'étude d'un courant artistique, mais de l'observation d'une catégorie de phénomènes à partir desquels il établit des similitudes et des disparités, isole des caractéristiques et entrevoit des orientations. L'originalité de cette initiative laisse paraître un besoin de recherche et d'estimation objectives qui, par souci de clarté vis-à-vis du

⁴⁰³ Le choix des personnalités opéré par Weissmann laisse apparaître les noms des compositeurs Arnold Schönberg, Paul Hindemith et Arthur Schnabel, ceux du chef d'orchestre Hermann Scherchen et du pianiste Eduard Erdmann ainsi que celui du musicologue et compositeur, Heinz Tiessen.

⁴⁰⁴ Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, p. 228 : « Überhaupt ist für alle diese Schaffenden charakteristisch, wie sehr sie über jeden Schritt, den sie als Künstler tun, öffentlich Rechenschaft geben, wie sie immer wieder sich selbst und anderen ihr volles revolutionäres Bewußtsein bestätigen wollen. »

lecteur, engage l'auteur à se réapproprier des classements et des généralisations dont le mérite l'assure du choix d'un vocabulaire significatif et univoque au service d'un répertoire peu joué et insuffisamment connu. En dehors de la mise en évidence de notions représentatives et de la récurrence d'un vocabulaire précis, nous portons notre attention sur la priorité accordée à certaines questions et aux perspectives qu'elles engagent, sans que soit garanti le secours d'une réponse fondamentale.

La réfutation d'une rupture entre la musique impressionniste et la nouvelle musique constitue le point de départ à partir duquel Hans Mersmann récuse l'idée d'une révolution subite et incontrôlée. La musique se caractérise comme un courant fluctuant et continu, représentation qui ne va pas à l'encontre d'un « processus ininterrompu et légitime de destruction »⁴⁰⁵. S'il ne convient pas d'évoquer l'argument de la rupture, le phénomène de mutation mérite d'être observé comme une « modification d'influence » au cours de laquelle « le cours régulier de la succession des événements se brise en un tourbillon, les spasmes se substituent à la contemplation, la pratique expérimentale remplace la maîtrise d'un savoir-faire, l'acquisition obstinée de nouveaux résultats succède au jeu raffiné de formes et de couleurs. »⁴⁰⁶. Ce principe étant admis, le terme de révolution est définitivement proscrit et laisse place à celui d'évolution, lequel acquiert la valeur d'une référence secondaire. Les tentatives pour définir la succession des phases d'évolution au cours de la dernière décennie n'aboutissent qu'à restituer une « image réfractée et dispersée dans laquelle éclatent la diversité et l'opposition des

⁴⁰⁵ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 51 : « ... ein Auflösungsprozeß von tiefer Gesetzmäßigkeit und vollendeter Kontinuität. »

lignes qui la délimitent. »⁴⁰⁷ Les forces, qui surgissent et fécondent l'évolution, sont de nature contradictoire au point que les résultats, auxquels parviennent les compositeurs, sont perpétuellement remis en question. Au regard de la décennie écoulée, l'évolution correspond à un moment déterminé, marqué par un ensemble de caractéristiques, « un temps de répit et de contraintes placé entre deux styles », une époque de transition entre « un déclin et une dynamique croissante »⁴⁰⁸, une « oscillation de forces entre deux pôles opposés »⁴⁰⁹. Avant de mettre en relief les contradictions propres à l'évolution qui, sans freiner sa progression, en obscurcissent la compréhension, l'auteur fait ressortir l'existence de facteurs caractéristiques qui permettent d'affirmer le bien-fondé d'un changement de valeurs et de prises de position. Quand bien même la nature des modifications ne permettrait plus d'adhérer à l'idée de révolution, il ne peut être question de les considérer comme les indices d'« un simple changement de style »⁴¹⁰. La conscience d'avoir atteint le terme d'un parcours et le caractère impérieux des changements ont mis à jour des facteurs de nouveauté qui, sous leurs multiples aspects, constituent les « forces » majeures d'une évolution globale. L'ordre décroissant de classification des nouveaux éléments, retenu par l'auteur, ne laisse

⁴⁰⁶ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 51 : « ...: der von breitem Gleichmaß getragene Strom ist in zuckende Wirbel gespalten, Krampf steht an Stelle von Anschauung, Experiment statt Technik, dunkles Ringen um neue Wege statt verfeinerten Spiels der Formen und Farben. »

⁴⁰⁷ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 51 : « So weist die Entwicklung dieses Jahrzehnts ein verästeltes und in vielen Strahlenbrechungen reflektierendes Bild, vor dessen Vielfarbigkeit und Gegensätzlichkeit die Linien zersplittern, welche es begrenzen. »

⁴⁰⁸ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 51 : « Man hat diese Zeit als beklemmende Atempause zwischen zwei Stylen gesehen, hat den Beginn und bereits das Ende eines neuen Stiles in ihr verkündet, sie als Chaos und als Epoche, als Verfall und als Aufstieg definiert. »

⁴⁰⁹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 52 : « ..., Ausschwingen einer Grundkraft zum andern Pol. »

⁴¹⁰ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 52 : « Historische Perspektive zeigt aber auch, daß es sich ins jenen Fällen um mehr handelte als um einen Wechsel der Stile. »

aucun doute sur le fondement historique d'une succession de phases progressives menant au bouleversement.

Les éléments constitutifs de la nouveauté sont : la prédominance de la ligne et l'» émergence d'une volonté d'expression horizontale »⁴¹¹ ; la valeur éthique d'une nouvelle musique qui, par le renoncement au caractère ludique et divertissant de la pratique musicale, permet d'établir des rapprochements avec les modifications observées dans les autres arts⁴¹² ; la « transformation induite par l'évolution des phénomènes musicaux et de société », c'est-à-dire le changement des rapports entre créateur, exécutant et auditeur imposé par le caractère confidentiel de la réception par un public restreint et cultivé et l'abandon des valeurs de référence, de virtuosité, de prestige et d'effet de masse traditionnellement développés⁴¹³ ; le maintien des forces de l'impressionnisme et des rapports antérieurs d'organisation formelle qui, au-delà de la permanence d'anciens éléments, représente « une lutte pour la victoire de la tonalité au moyen de nouvelles sonorités et d'une expression linéaire affranchie des contraintes imposées par la dimension verticale. »⁴¹⁴

⁴¹¹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 52 : « Und doch ist der Durchbruch eines neuen horizontalen Ausdruckswillens nur eine unter den Kräften, welche die Entwicklung tragen. »

⁴¹² Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 53 : « Langsam und von innen heraus gewann sie die gleiche ethische Einstellung. Sie verlor alles Spielerische. »

⁴¹³ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, pp. 53-54 : « In gleicher Richtung liegen auch die soziologischen Bindungen der Entwicklung. Es entsteht ein neuer Typus des Kunstwerks, der durch sich selbst auch neue Typen des Schaffenden und der Empfangenden und ihrer Wechselbeziehungen zu einander schuf. » « Die ergänzenden schöpferischen Beziehungen zwischen Schaffenden und Empfangenden sind in einer Umformung begriffen. Virtuosität, Massenwirkung, großer Name, alle wesentlichen Merkmale unseres Konzertlebens am Anfang des Jahrhunderts, verlieren an Geltung. »

⁴¹⁴ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 54 : « Daneben steht ein wiederum tiefgespaltenes Ringen um Überwindung der Tonalität in neuer, gesetzmäßiger Klanglichkeit und in einem linearen, vom Klange abgelösten melodischen Ausdruck, aber beides ist mehr als Ahnung und Experiment. »

La persistance du caractère ininterrompu de l'évolution, à laquelle se réfère Mersmann, le soustrait de l'obligation de reconnaître une démarcation rigoureuse entre la fin et le début de deux époques distinctes. Elle l'engage plutôt à considérer les « fondements essentiels et conséquents »⁴¹⁵ qu'elle renferme. Dans le prolongement logique de sa démonstration, il admet que les différences notables dans la musique moderne entraînent une confusion et constituent un problème central : celui de « la régularité et de la cohérence du développement musical durant deux siècles, de la transition entre deux mondes que tout oppose, aussi bien le concept de beau que la représentation d'un idéal sonore, le sentiment de la forme que la technique. »⁴¹⁶.

Le second chapitre de la partie intitulée « Changement de style » est intégralement consacré aux « créateurs ». Certains y apparaissent non comme des individualités marquantes, mais comme les représentants d'un ordre particulier caractérisé par « ... leurs parcours, leurs conflits et leurs objectifs... »⁴¹⁷. Schönberg, dont l'œuvre représente le modèle original d'une évolution destructive, est le premier créateur retenu. Son objectif semble être de vouloir remplacer « des valeurs réelles et contingentes par des valeurs irréelles et absolues »⁴¹⁸. Sa musique suit le développement d'une transmutation des sons par

⁴¹⁵ Hans Mersmann, *Musik in der Gegenwart*, p. 54 : « ... eine Entwicklung, welche weder als Anfang noch als Ende einer Epoche erscheint sondern viel mehr als deren breite, tragende Grundfläche. »

⁴¹⁶ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p.55 : « Sie alle haben im Grunde ein gemeinsames Entwicklungsproblem; den Ausgleich zwischen zwei Jahrhunderten, die Brücke zwischen zwei Welten, welche nichts mit einander gemein haben, weder Schönheitsbegriff noch Klangvorstellung, weder Formgefühl noch Technik. »

⁴¹⁷ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 55 : « Auch hier handelt es sich um den Typus. Nicht der einzelne als Individualität reicht in den Zusammenhang dieser Darstellung hinein, wohl aber sein Ringen, sein Weg, sein Ziel. »

⁴¹⁸ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 56 : « Man könnte das Ziel dieser Entwicklung so umschreiben: an die Stelle der realen und relativen Werte des Kunstwerks treten irrealer und absolute. »

la pensée musicale, transmutation dans laquelle la ligne est « l'expression de l'évolution d'une idée musicale réelle dans une ambiance totalement irréaliste. »⁴¹⁹. Son langage ne révèle pas seulement l'abandon ou la destruction de principes antérieurs, mais « la véhémence d'une lutte qui rompt tous les éléments cohérents d'un langage personnel et rattache les intentions du créateur à des finalités plus générales et plus élevées. »⁴²⁰. L'évolution que représente l'œuvre de Schönberg dans la physionomie fragmentée de la nouvelle musique en Allemagne, et la valeur dont elle est créditée, deviennent les jalons d'un processus « ... autour desquels se rassemblent et divergent tous les courants »⁴²¹. Sous l'influence croisée de forces étrangères, la nouvelle musique se caractérise, depuis quelques années, par une réaction contre les formes artistiques de l'impressionnisme et un abandon de la métaphysique. Elle tend à s'affirmer par « la force du contenu » (*die Kraft der Substanz*), la recherche d'une force originelle, d'une nouvelle sonorité ; elle se manifeste comme un chaos, une transformation naturaliste et instinctive des réalités tangibles⁴²². En raison du parcours individuel de chaque compositeur, le défaut d'une direction d'investigation commune contribue à accroître la confusion et l'incertitude. L'activité, qui motive la plupart des compositeurs, demeure l'exploration :

⁴¹⁹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 57 : « Nur ein Ausdruck dieser Entwicklung realen Klangbildes in die Atmosphäre völliger Irrealität ist die Linie, ... »

⁴²⁰ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 58 : « Das wäre im vorigen Jahrhundert unmöglich gewesen, ist aber nicht Merkmal einer Preisgabe, eines Verfalls, sondern wohl im Gegenteil der Intensität eines Ringens, welches alle Bindungen der eigenen Sprache durchbrach und die persönliche Äußerung einem hohen, allgemeinen Ziele annäherte. »

⁴²¹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 60 : « Uneinheitlich und zerklüftet ist die Physiognomie der deutschen zeitgenössischen Musik... die Entwicklung ... wurde zum Ausdruck jener überragenden Individualität Schönbergs, in der alle diese Ströme irgendwie zusammenliefen oder gegen die sie sich auflehnten. »

⁴²² Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 58 : « ..., überwiegt in der neueren Musik die Kraft der Substanz. Sie ist bewußte und unbewußte Reaktion gegen die Schemenhaftigkeit des

« La poursuite d'un objectif commun n'apparaît pas dans les intentions que les compositeurs font valoir pour établir le bien-fondé de leurs expériences. Ces recherches, déterminées par la fusion de multiples forces, devraient être rassemblées en direction d'une finalité commune. Elles sont souvent semblables d'un créateur à l'autre, plaident principalement en faveur d'un rassemblement (*Melos, Nouvelle société musicale*) et sont élaborées suivant une approche artisanale. »⁴²³.

Mersmann expose un long développement sur les « valeurs » de la nouvelle musique. Sans en entreprendre une analyse exhaustive, il importe de ne retenir que les plus représentatives pour démontrer le raisonnement et souligner l'originalité des déductions.

Pour affirmer la continuité de l'évolution sur plusieurs décennies et dénier l'idée de rupture, l'impressionnisme ne doit pas être considéré comme « un élément du passé ou le décroissement d'une vague ». Il constitue le « fondement d'une partie de la nouvelle musique »⁴²⁴ si l'on observe, dans cette transmission, la poursuite du processus d'éclatement des éléments musicaux, la disparition des contours formels et la polarisation de l'expression musicale vers l'affirmation de valeurs irréelles et abstraites. L'ensemble des combinaisons complexes de superposition et de juxtaposition des sons remet en question la nature du résultat sonore et représente une des valeurs cardinales de la nouvelle musique : « ...

Impressionismus. Gegen müde, schleichende Metaphysik erheben sich Urkraft, Klang, Chaos, naturalistische, triebhafte Umspannung des Greifbaren. »

⁴²³ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 60 : « Seinen Schaffenden fehlte die Einheit des Weges. Sie wuchs aus dem Zusammenschluß von Kräften, welche durch gemeinsames Suchen verbunden wurden. Dieses äußerte sich bezeichnenderweise zunächst reproduktiv und in dem Ringen um Erkenntnis der Zusammenhänge (*Melos, Neue Musikgesellschaft*) und vollzog sich von hier aus auf der Basis des Handwerklichen. »

l'existence des sons en eux-même est interrompue et leur activité naturelle cesse »⁴²⁵. Selon Hans Mersmann, il s'agit d'un processus d'abandon qui, dans des œuvres vocales comme *Pierrot lunaire* op.21 et *La Main heureuse* op.18, procède de l'effet simultané produit par les différents degrés de nature des sons. Dans ces œuvres, le processus d'élimination établit une limite par laquelle le croisement ambivalent des notions de son et de bruit doit être considéré comme un point ultime d'évolution⁴²⁶.

Comme la valeur précédente, la seconde source d'innovations apparaît par un phénomène d'opposition de forces. Le contrepoint linéaire doit être compris comme une réaction contre la disparition de la valeur des couleurs harmoniques. Cette opposition représente plus qu'un nouveau principe stylistique, car « la ligne devient l'expression d'une nouvelle volonté, elle ne suggère pas une attitude mais un développement, une force pleine de tension et de progression. Ainsi la signification que recouvre la ligne au cours de l'évolution récente n'est en rien semblable à celle acquise au cours des deux derniers siècles ; par sa nature et son importance, elle se rapproche davantage de l'écriture vocale dans les anciennes polyphonies des 14^e et 15^e siècles. »⁴²⁷. Dans la perspective d'un rapport entre la

⁴²⁴ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 63 : « Er ist nicht (oder noch nicht) ausschwingende, vererbende Welle, sich zersetzendes Erbe einer historisch gewordenen Vergangenheit,..., sondern bleibt für einen Teil unserer Musik Basis. »

⁴²⁵ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, pp. 66-67 : « ...; nun wird die Realität des einzelnen Tones paralyisiert, seine natürliche Erzeugung wird umbogen und verzerrt. »

⁴²⁶ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 67 : « Das Zusammenwirken dieser verschiedenen Wesensgrade der Tonrealität müßte ein schattenhaftes, verschwimmendes Halbdunkel ergeben, aus dem die gesungenen Stimmen phosphoreszierend aufleuchten. Hier sind wir am Ende. Diese seltsame Mischung von Ton und Geräusch scheint bereits fast eine Erfüllung der Forderungen, die der italienische Maler Luigi Russolo in seinem futuristischen Manifest « L'arte dei rumori » stellt: ... »

⁴²⁷ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, pp. 67-68 : « Linie aber wird zum Ausdruck eines neuen Willens, ist nicht Sein sondern Werden, ist voll Spannung und Expansionskraft. Dabei ist der Typus der Linie in der Entwicklung unserer Musik wesentlich anders als in den letzten beiden

dimension horizontale et le résultat sonore vertical, Mersmann distingue deux catégories de lignes : « une ligne destructive, resserrée en petits intervalles, en formules courtes et concentrées, se rapportant aux accords, et une ligne constructive, continue et tendue, évoluant dans un grand espace, sans rapport de dépendance aux accords. »⁴²⁸. Ce type de différenciation, qui traduit la volonté de subordonner le principe de construction à partir d'un motif ou d'une séquence au principe unificateur de la ligne, ne suffit pas à rendre compte d'un retour, en apparence obligé, à la primauté du principe polyphonique. Bien que le rapport entre la ligne et certaines figures comme le motif et la séquence soit encore déterminant, l'auteur précise que ce rapport s'amenuise au profit de la ligne qui gagne peu à peu une unité et un pouvoir absolu⁴²⁹. Le rôle déterminant, qu'il attribue à la notion de ligne dans l'écriture musicale moderne, l'amène à promouvoir cet élément au niveau d'une modalité achevée au service d'une nouvelle expression correspondant à la « volonté d'indiquer l'essentiel par des lignes pures, dépouillées de toute recherche d'effet de sonorité. »⁴³⁰. Cet élément se trouve être à l'origine du « principe linéaire pur » sur lequel doit s'ajuster toute l'œuvre. Le renouveau de la ligne, le principe linéaire pur et l'expressionnisme correspondent aux trois dénominations d'une même réalité : celle d'une nouvelle

Jahrhunderten, er steht der älteren Linie unbegleiteter Polyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts um vieles näher. »

⁴²⁸ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 68 : « So entstehen zwei Typen der Linie: der eine destruktiv, zu kurzen in sich geschlossenen Formungen und kleinen Intervallen drängend, der andere konstruktiv, ungeteilt, weit gespannt und in großen Tonräumen ausschwingend ... Der erste Typus hat starke Beziehungen zum Klang, der zweite flieht ihn. »

⁴²⁹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 68 : « Neben ihrem Verhältnis zu vertikalen, klanglichen Bindungen ist für die Linie unserer heutigen Musik ihre Stellung zu den konstruktiven Grundformen: Motiv und Sequenz entscheidend. Sie wurzelt in diesen Grundformen aber drängt immer mehr von ihnen ab zum Ungeteilten, Absoluten. »

⁴³⁰ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 68 : « Und wird damit zum Träger eines neuen Ausdrucks. Aus ihm wächst der Wille, Wesentliches in reiner, von aller Klanglichkeit abgelöster Linie zu sagen, ein ganzes Werk auf einem rein linearen Prinzip aufzubauen. »

phase d'évolution qui ne se pose pas en opposition brutale à la précédente, mais s'inscrit dans un mouvement de changements perpétuels, à l'intérieur duquel s'accomplit un déplacement du centre de gravité des forces en direction de l'une ou l'autre dimension. Cette réalité renvoie au caractère intermittent et instable d'un courant d'évolution .

« Les lignes d'évolution vers la dimension verticale ou la dimension horizontale avancent simultanément au travers de multiples liaisons fluctuantes qui évoluent au sein d'un courant continu. Vouloir les réduire aux facteurs d'un rapport conjoncturel comme c'est souvent le cas, c'est-à-dire rapporter le phénomène du renouveau de la ligne (et peut-être aussi tout ce qui se rapporte à ce que l'on entend par « expressionnisme ») à l'émergence d'une nouvelle phase d'évolution, succédant à la suppression de la prééminence de la dimension verticale dans la musique impressionniste, peut paraître séduisant mais s'avère être en réalité inexact. Le déplacement continu du centre de gravité des forces contribue à donner au rapport déterminant entre la ligne et l'accord un aspect morcelé et irrégulier qui, précisément, opère sur le caractère insaisissable et mouvant qui émane de cette musique. ».⁴³¹

Un point de convergence subsiste entre la ligne et l'accord : celui issu de la disparition de l'harmonie tonale, accomplissement au travers duquel l'effet

⁴³¹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 70 : « Die beiden Entwicklungslinien der Horizontale und Vertikale stehen in wechselnden, mannigfachen Beziehungen zu einander. Ihr Verhältnis ist in stetigem Fluß. Es ist versuchend aber unmöglich, sie in ein zeitliches Verhältnis zu einander zu bringen, wie dies oft geschieht: die Erneuerung der Linie (vielleicht sogar unter dem Schlagwort « Expressionismus ») als neue Entwicklungsphase auf die impressionistische Auflösung der Vertikale folgen zu lassen. Gerade die dauernde Verlegung und Verschiebung des Kraftzentrums gibt dem Verhältnis von Linie und Klang jene gebrochene, schillernde Physiognomie, welche das Fluidum dieser Musik wesentlich mitbedingt. »

conjugué du nouveau traitement des dimensions verticale et horizontale dévoile le problème stylistique le plus important de l'évolution⁴³².

La troisième valeur participe du même courant d'évolution puisqu'elle résulte de la « nouvelle expression linéaire ». Cette valeur, que nous qualifions d'harmonique par souci de clarté, est présentée comme un principe unitaire organisé par deux composantes antagonistes, mais complémentaires : tonalité et atonalité. Alors que la tonalité est définie comme un principe relatif fondé sur la logique des rapports entre les accords, les sons, la polyphonie et les motifs, Hans Mersmann identifie l'atonalité à un principe absolu, en raison de l'indépendance de chaque son, de chaque accord et de chaque voix. L'absence de différence fondamentale entre ces deux principes harmoniques s'explique par le fait que l'atonalité procède d'une évolution. En raison de l'abandon des éléments structurels, tels le concept de consonance, la cadence et la séquence, elle devient un principe dont le caractère abstrait se reconnaît par l'importance de sa mise en pratique, les particularités de présentation, le niveau de complexité d'élaboration et la contingence des combinaisons avec d'autres formes d'expression tonale⁴³³. À travers l'exemple d'une œuvre pour piano d'Alfredo Casella, dans laquelle le dépouillement de l'écriture permet un développement parallèle et indépendant de

⁴³² Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 70 : « Zudem sind beide an dem wichtigsten Stilproblem der Entwicklung in gleicher Stärke beteiligt: der Auflösung der Tonalität. »

⁴³³ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, pp. 70-71 : « Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen tonaler und atonaler Musik. Atonalität ist Ende und Ergebnis dieser ganzen Entwicklung: Auflösung der diatonischen und akkordischen Grundformen ... Die tonale Musik ist wesentlich relativ: ... die atonale Musik ist wesentlich absolut: ... Mit diesem Höchstgrad von Unabhängigkeit fallen mehr und mehr alle gewohnten Stützen der Musik: Konsonanzbegriff, Kadenz, Sequenz, Entsprechung. In diesem Sinne ist Atonalität in ihren letzten Konsequenzen eine Abstraktion, das Kunstwerk liegt auf dem Wege zu diesen Endwerten; nicht die Tatsache sondern der Grad seiner Atonalität ist typisch. Es ist von diesem Gedanken aus natürlich, daß es eine ganze Reihe von Typen atonaler Musik geben muß: die Atonalität kann vorwiegend horizontal oder überwiegend vertikal sein, sie kann auf Kombination tonaler (Polytonalität) oder bereits primär atonaler

la mélodie et de l'accompagnement, Hans Mersmann tient pour certain le fait que « la rupture avec la tonalité n'implique pas obligatoirement un renoncement à la simplicité. »⁴³⁴.

La quatrième valeur de la nouvelle musique, déjà évoquée, se rapporte à la « substance musicale » (*die Frage nach den musikalischen Substanzen*); elle procède d'un jeu d'opposition de forces et se présente comme une « réaction contre la couleur pure et sans substance de l'impressionnisme, mais aussi comme une riposte au développement de l'écriture atonale vers l'abstraction. »⁴³⁵. Il faut préciser que le terme de « substance » (*Substanz*) appelle une interprétation au sens large, indiquant un changement des fondements de la musique et de son contenu. Hans Mersmann emploie l'équivalent de « sujet » (*Stoff*), mais ce qu'il décrit comme une nouvelle « substance » laisse apparaître des propriétés qui s'apparentent à des genres et des cultures musicales différentes. Avec ce terme, il n'est plus question de style, de paramètre musical et de facteur d'évolution, mais d'un terme générique qui regroupe plusieurs genres musicaux et indique, par l'affirmation du développement d'un nouveau courant musical, la complexité de l'évolution et en justifie le bien-fondé. Cette « nouvelle substance » (*neue Substanz*) repose sur la musique populaire, le lied, la musique de danse, la recherche de sonorités et de figures rythmiques appelées « primitives ». À cet égard, l'œuvre de Stravinsky représente « ..., l'avancée d'une nouvelle substance

Grundformen beruhen, kann zum Träger eines ganzen Werkes, einer Entwicklung, eines Gedankens werden oder sich mit tonalen Ausdrucksformen in verschiedenster Weise verbinden. »

⁴³⁴ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 71 : « Dieses Beispiel zeigt, daß Durchbrechung der Tonalität durchaus nicht von vornherein mit Verzicht auf Einfachheit verbunden sein braucht. »

⁴³⁵ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 73 : « Sie wird hier im Sinne einer Erneuerung beantwortet, äußert sich als Reaktion gegen die reine, substanzlose Farbigkeit des Impressionismus und die ebenfalls von allem Stofflichen abdrängende Zuspitzung atonaler Schreibweise. »

musicale »⁴³⁶. L'apparition d'une « substance » spécifique à la nouvelle musique mène à la création du concept de « musique populaire atonale » (*atonale Volksmusik*) perçue comme « une force primitive, une substance pure, un chaos, une projection de sons, une masse brutale bannissant toute mise en forme. »⁴³⁷. Toutefois, l'alliance d'éléments de musique populaire avec le principe d'atonalité ne constitue pas un modèle fondamental ; elle n'exerce qu'un attrait éphémère.

Cinquième valeur, la forme constitue le sujet le plus exigeant que l'auteur soit amené à développer. Le problème qu'elle pose est souvent occulté par la question du style que fait prévaloir le besoin de conquête d'un nouveau langage. Dans ce domaine, Hans Mersmann démontre la constitution d'une opposition de forces, qui s'exprime par le maintien de modèles reconnus, la lutte engagée pour la recherche de nouvelles formes et l'apparition d'un contraste entre principes formels destructifs et constructifs.

Trois concepts ressortent de l'évolution de la forme musicale. Le concept de forme en expansion représente la première catégorie et se caractérise par la reprise de lois communes aux anciennes formes avec un élargissement de leur cadre. Il s'agit de formes croissantes qui, aux yeux de l'auteur, renferment des forces constructives et évolutives⁴³⁸. Le deuxième type correspond à une volonté de mise en forme qui contribue « au libre déploiement de forces musicales dans un grand espace. La structure et l'équilibre formel, ainsi que les périodes, disparaissent

⁴³⁶ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 73 : « Stawinsky war ihr suggestiver Prophet und legte in seinen sich einhämmernden Motiven und Rhythmen die Wurzeln der neuen Substanz bloß: sie war Volksmusik, Lied, Tanz, Urklang, Urrhythmus. Seine Musik ist die Einbruchsstelle einer neuen Stofflichkeit in die Entwicklung. »

⁴³⁷ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 74 : « Atonale Volksmusik ist Urkraft, reine Substanz, Chaos, herausgeschleudertes Klang, brutale, sich aller Formung widersetzen Masse. »

⁴³⁸ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 76 : « Ein erster Typus kann unter den Begriff der Expansionsform gefaßt werden. Er wurzelt in dem Gesetz der älteren Formen, deren Konturen er

pour laisser place à des champs d'oscillations qui évoluent librement, semblables à de grandes courbes. »⁴³⁹. Le troisième modèle se rapporte à l'interdépendance de forces musicales et de l'espace, mais doit être compris comme contraire à l'exemple précédent : il n'y a pas évolution, mais concentration des forces dans de petites unités comme une ligne brève ascendante, un accord, un son isolé⁴⁴⁰. Ce modèle correspond aux œuvres de Schönberg et de Webern chez qui, de façon encore plus radicale, l'écriture et la concision des contours formels acheminent l'auditeur vers « les confins de la musique ».

Portée par le contraste de forces multiples et opposées, l'évolution fait surgir une nouvelle expression musicale. En raison de l'absence d'un véritable principe formel et de la nature abstraite et concise des œuvres, elle semble avoir atteint un point de rupture sans perspective de développement⁴⁴¹. Hans Mersmann rapproche les singularités formelles des compositions de Webern, des particularités obtenues dans certains domaines d'expression artistique :

« Ici nous parvenons au même point que celui atteint précédemment dans d'autres disciplines artistiques : la concentration d'un événement dramatique dans l'émission clairesemée de cris et de mots ; la projection d'une

(oft bis zur Unkenntlichkeit) weitet und birgt starke konstruktive Werte. Er ist Triebkraft, Entwicklung, nicht Ausschwingen sondern Wachsen. »

⁴³⁹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 77 : « Die zeugende Kraft der einen ist Evolution: freie Auswirkung musikalischer Kräfte in großem Raum ... die tektonischen Gliederungen und Entsprechungen verschwinden, an die Stelle gefügter und auf einander bezogener Perioden treten große, freie in Raum schwebende Schwingungsbahnen der Kräfte, welche ohne Verzicht auf Gliederung in großen, oft unteilbaren Kurven beschlossen sind. »

⁴⁴⁰ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, pp. 77-78 : « Der letzte für die Musik unserer Zeit charakteristische Formtypus entspringt einem umgekehrten Verhältnis zwischen Kraft und Raum: er ist nicht Evolution sondern Konzentration. Er drängt das Geschehen auf kleinsten Raum zusammen, erstickt alles nicht ganz Wesentliche, staut alle Energien in kleinste Einheiten: in kurz auffahrende Linie, in Klang, in einzelnen Ton. »

⁴⁴¹ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 81 : « Andere mußten mit dem Begriff der Endwerte verbunden werden. Über die irrealen, verkrampfte Gestaltung in Schönbergs « Pierrot lunaire », die bis zu den Grenzen der Wahrnehmbarkeit gesteigerte Polyphonie seiner letzten Werke, ..., die erschlaffte Formlosigkeit Weberns hinaus, scheint eine Steigerung unmöglich. »

multiplicité chaotique de lignes, de couleurs, de chiffres et de lettres sur une toile ; l'uniformité d'une monochromie indéterminée. »⁴⁴².

Alors que l'évolution engagée par les deux compositeurs de l'Ecole de Vienne aboutit à une impasse, l'exigence de fusion de forces divergentes et d'une synthèse cohérente, structurée et homogène, constitue l'assise d'une seconde phase d'évolution au cours de laquelle « forme et chaos, destruction et intuition, effondrement et accroissement »⁴⁴³ sont mis en valeur grâce à un niveau de maîtrise plus affirmé. Les musiciens, succédant à la génération de Schönberg, revendiquent une nouvelle forme d'expression à travers l'abondance de leur musique instrumentale. Le regroupement de forces devient plus perceptible : l'obligation de les défendre s'impose, en même temps que se précisent leurs particularités : « la caractérisation des représentations idéologiques, l'extension de forces primitives, le fractionnement et le rayonnement lumineux des composantes de nouvelles sonorités, la pureté et la sinuosité des lignes mélodiques, la concentration de l'intensité d'expression, l'abandon de structures désuètes et inexpressives ». Ces éléments ne deviennent pas des valeurs, mais des vecteurs, de ce que nous pouvons définir comme un second cycle d'évolution⁴⁴⁴. L'intention, à l'origine de cette fusion de forces, est désignée par l'expression de

⁴⁴² Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. : « Hier stehen wir an der Stelle, welche die andern Künste schon früher erreichten: an der dramatisches Geschehen sich zum herausgeschleuderten Einzelwort überspitzt (Stramm) und die Leinwand des Malers zu chaotischer, beziehungsloser Vielheit von Linien, Farben, Zahlen, Buchstaben drängt oder zu einer verschwimmenden Grundfarbe nivelliert. »

⁴⁴³ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 79 : « Form und Chaos, Trümmer und Ahnungen, Zusammenbruch und Aufstieg leuchtet aus Gebilden, in denen der Musiker versucht, unvereinbare Gegensätze zur Einheit zu zwingen. »

⁴⁴⁴ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 81 : « Ideologische Konstruktion und musikantische Urkraft, zersetzter, phosphoreszierender Klang und reine, schwingende Linie, konzentrierteste Energie und fahle, erschöpfte Gestaltlosigkeit, Choral und Foxtrott - das sind die Achsen, um welche das Geschehen schwingt. »

« *Musikantische* »⁴⁴⁵. Ce terme, rencontré dans d'autres textes, peut être rapproché du néologisme « *Gemeinschaftsmusik* » qui réfère au caractère communautaire d'une assemblée de musiciens non professionnels.

Hans Mersmann mentionne les principales sources écrites qu'il a été amené à consulter et les recommande au lecteur soucieux d'approfondir ses connaissances. Quatre livres constituent ce fonds de références estimé suffisant pour que chaque lecteur puisse se forger une appréciation précise et objective ; il s'agit de l'ouvrage de Paul Bekker initialement étudié, *Nouvelle Musique*, des essais du même auteur, *Tableaux critiques de l'époque (Kritische Zeitbilder)*, *Eros et le son (Klang und Eros)*, comportant chacun une série de monographies et d'analyses, et de l'étude d'Adolf Weissmann précédemment abordée, *La musique dans la crise mondiale*. Mersmann souligne l'importance que revêt la consultation des trois revues principales consacrées à la nouvelle musique : *Der Aufatkt* de Prague, *Musikblätter des Anbruchs* de Vienne et *Melos* de Berlin. Il mentionne les articles publiés dans la revue *Melos* sur la musique moderne en France, en Angleterre, en Italie et en Russie. La recommandation de ces lectures confirme l'exigence de diffusion et d'organisation, qu'ordonnent l'abondance d'une musique peu jouée et la méconnaissance de ses propriétés. Dans la troisième partie, intégralement consacrée à la nouvelle musique, Hans Mersmann va au-delà du simple constat, et franchit le stade de l'observation objective ; il identifie les fondements particuliers de la nouveauté, cherche à définir une orientation de pensée, à prescrire l'observance d'une ligne de conduite à partir des

⁴⁴⁵ Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart*, p. 82 : « Jarnach ... Hindemith ... Haba und Krenek ... Was sie verbindet, ist Symbol für einen neuen Zusammenschluß aller Kräfte (...). Eines ist ihnen vor allem gemeinsam: das Musikantische. »

conséquences analysées, à ordonner des principes fondamentaux en établissant des catégories abstraites et des modes d'analyse élaborés et rationnels. Le discernement d'un répertoire essentiel et l'appréciation de personnalités, jugées représentatives, constituent deux éléments d'évaluation qui forment également les deux principaux points d'analyse de l'ouvrage suivant.

9. *Führer und Probleme der neuen Musik (Problèmes et prophètes de la nouvelle musique)* d'Ernst Bücken

La présentation de la nouvelle musique, qu'adopte Ernst Bücken dans cet ouvrage de 1924, établit une distinction significative entre les notions d'impressionnisme, d'expressionnisme et de modernité. Cette dernière ne peut se définir par un principe d'opposition directe, de dépendance ou de transformation par rapport aux deux autres, mais par un facteur plus ancien qui, résultant d'un effritement des normes et des modèles esthétiques, préfigure une rupture d'équilibre :

« La modernité musicale, qui n'est pas parvenue à dépasser les formes singulières de l'impressionnisme et de l'expressionnisme, ni à les regrouper en une combinaison éclatante, doit être considérée comme un héritage du romantisme, au sens où l'entendait Goethe, affaibli et chancelant. »⁴⁴⁶.

L'auteur aborde l'analyse des courants artistiques désignés par l'ajout distinctif du suffixe « isme » : impressionnisme, expressionnisme, futurisme, exotisme. L'emploi de ce mode de désignation, qui n'est pas propre à Ernst

⁴⁴⁶ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 149 : « Hier ist also unsere musikalische Moderne, die weder die Einzelformen des Impressionismus und Expressionismus überwunden hat, noch beide zu einer Synthese höherer Art hat vereinigen können, durchaus Erbe eines im Goetheschen Sinne kranken Romantizismus. »

Bücker, révèle la diversité de sens et les contradictions que renferment ces mots dérivés. À chacun d'eux peuvent être rattachés un style et plusieurs noms de compositeurs, de pays, de courants musicaux. Le nom de Schönberg est lié au courant de l'expressionnisme musical, dont Ernst Bücker, en se référant à certaines œuvres, date l'origine aux alentours de 1908. L'expressionnisme en musique est défini comme un « art du *Sturm und Drang*, un art d'opposition ..., qui se cherche, ... et correspond à une manière de penser, à un ensemble de particularités techniques »⁴⁴⁷. Les signes extrêmes de cet art de la contestation se reconnaissent à l'« anarchie » provoquée par le rejet des règles techniques et esthétiques traditionnelles, dont Schönberg reste le principal artisan. Sans négliger la configuration d'un développement par étapes successives, ni exclure la réalité des modifications qu'entraîne tout phénomène d'évolution, Ernst Bücker n'interprète pas la nouveauté comme une exigence technique et historique, déterminée par les lois de l'évolution, ou comme la conséquence du développement d'un langage et d'un style, mais favorise l'idée d'une volonté de rupture. Puisque la nouveauté ne peut naître que de la destruction d'anciennes conventions, toute règle prescrite doit être transgressée et soumise au bénéfice du seul effet artistique.

« Schönberg rejette indistinctement les lois et les règles obtenues au cours d'époques révolues. Quelle anarchie !... la règle doit être sacrifiée au profit de l'effet artistique. C'est ainsi que tout esprit créateur doit concevoir la nouveauté ; pourtant, nous ne pouvons reprocher aux expressionnistes

⁴⁴⁷ Ernst Bücker, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 151 : « Als eine Kunst des Sturmes und Dranges, der Opposition gegen die sich im Erreichbaren festsetzende vorgehende Musik, als « suchende » Kunst manifestiert sich der musikalische Expressionismus nach seiner allgemeinen Geisteshaltung, wie nach der besonderen, technischen. »

l'abolition des anciennes règles... Il faut remplacer cette dissolution par une nouvelle construction, y suppléer par un procédé satisfaisant et ne pas mésestimer le fait que, cette condition constitue la principale question à laquelle doit s'appliquer le mouvement expressionniste »⁴⁴⁸.

Ernst Bücken met l'accent sur les raisons du rejet de la notion du beau dans l'œuvre de Schönberg, et plus généralement dans les œuvres conformes à un « art d'expression moderne »⁴⁴⁹. Son observation place l'objet de l'explication des différences sur le plan esthétique. Pour autant, la totalité des moyens artistiques caractéristiques de la « nouvelle musique expressionniste » n'est pas encore établie, et la commodité de compréhension n'est pas facilitée. Ces deux considérations l'amènent à ne prendre en compte que les points techniques les plus singuliers du nouveau langage. L'élément récurrent n'est pas l'harmonie mais la mélodie. Cette particularité s'explique par l'adhésion de l'auteur aux principes du dérèglement des enchaînements harmoniques que défend Schönberg : celui d'une correspondance entre les accords gouvernée par la nécessité de l'expression et celui d'une logique inconsciente dans la construction de la progression harmonique. Le principe d'opposition entre impressionnisme et expressionnisme, que reprend l'auteur en vue de démontrer l'origine des nouveaux éléments, entraîne un glissement du rapport entre les valeurs déterminantes des deux courants. Par une logique d'opposition entre deux valeurs croisées en ordre

⁴⁴⁸ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, pp. 151-152 : « So verwirft er gleichermaßen überkommenes Gesetz wie die Regel. Unerhörte Anarchie! ... daß zugunsten der künstlerischen Wirkung selbst die Regel geopfert werden dürfe. So muß jeder das Neue erschaffende Künstlergeist denken, und wir dürften das Einreißen der alten Regeln dem Expressionisten ebensowenig verargen, ... Aber diesem Niederreißen muß ein Aufbauen entgegenstehen, ein Aufbauen als vollwertiger Ersatz für das Zerstörte, und dieses « aber » wird dereinst die Lebensfrage der expressionistischen Kunst sein. »

inverse, la relation prioritaire, établie entre la sphère harmonique et l'impressionnisme, est remplacée par une relation fondamentale entre écriture polyphonique et expressionnisme.

« On peut dire que, dans l'expressionnisme, le contrepoint (dans son action conjuguée avec l'harmonie) a fait disparaître la notion traditionnelle de mélodie, comme cela a été le cas dans l'impressionnisme avec l'harmonie. »⁴⁵⁰.

Par la suppression de son rapport privilégié avec les schémas de progression harmonique, la mélodie acquiert une nouvelle signification et définit à présent, « ... une phrase toute faite, composée d'une multitude de motifs, semblable à une succession de sections à chaque fois nouvelles. »⁴⁵¹. Tous les repères qui, dans la mélodie, assurent l'unité de l'idée musicale, disparaissent ; cette suppression fait apparaître le caractère critique de la mélodie, dont la conformation et l'organisation se soustraient à toute analyse rationnelle et à toute appréciation objective :

« Dans la mélodie expressionniste, l'unique point de certitude relève d'un constat d'impossibilité : l'établissement d'éléments, pouvant justifier d'une logique propre à la construction intuitive d'un nouveau genre mélodique, ne semble pas encore réalisable. »⁴⁵².

⁴⁴⁹ L'expression de « *moderne Ausdruckskunst* », employée également par Niemann, devient, par son emploi et son contenu, équivalente à celle de « *expressionistische Kunst* ».,

⁴⁵⁰ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 154 : « Man könnte sagen, daß, wie im Impressionismus die Harmonie, im Expressionismus der Kontrapunkt (aber im Zusammenwirken mit dem Harmonischen) die Melodie im alten Sinne zerstört habe. »

⁴⁵¹ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 154 : « Die expressionistische Melodie ist floskelhaft, übermotivisch, eine Folge von stetig neuen Teilstücken. »

⁴⁵² Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 155 : « An der expressionistischen Melodik kann vorerst nur dieses Negative festgestellt werden: Eine Logik der gefühlsmäßig melodischen Formung erscheint noch nicht nachweisbar. »

La dimension esthétique, à partir de laquelle Ernst Bücken interprète les facteurs caractéristiques du changement, amène l'auteur à comprendre que ce qui semble être un phénomène de rupture est un combat entre la conformité et la nouveauté, une lutte dans laquelle s'accomplit une remise en question des notions esthétiques du « vrai » et du « beau ». Pour l'auditeur, ce combat nécessite un développement du sens critique, une connaissance des moyens, pour parfaire son appréciation, et des contraintes qui y font obstacle. En raison des modifications impliquées par la constitution des nouvelles propriétés techniques du langage, Ernst Bücken estime que le concept de « beau » ne peut plus être considéré comme un critère d'appréciation. Tout aussi relatif, le concept de « vrai » ne représente plus une valeur immuable :

« Dans les faits, le combat pour la vérité ou la beauté ne présente aucun avantage, en faveur du nouvel art, ni même pour celui qui veut l'apprécier et le comprendre. »⁴⁵³.

Par-delà la suppression de ces deux catégories esthétiques, la réception de la nouveauté, qui nécessite appréciation et caractérisation, présente d'autres écueils : le danger d'une disparition des critères traditionnels d'évaluation et l'absence de recul nécessaire pour déterminer le bien-fondé de la « modernité musicale ». Pour pallier ces difficultés, Ernst Bücken défend la nécessité de changer les modalités de réception.

« La modernité musicale ne repose pas sur les valeurs du vrai, du beau, de la sublimation ou d'un autre type de catégorie esthétique, ni sur des subtilités

⁴⁵³ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 162 : « In der Tat hat dieser Streit um Wahrheit oder Schönheit weder für die neue Kunst selbst irgendeinen Vorteil, noch für den, der sie genießen und beurteilen will. »

d'appréciation et de jugement, mais sur des limites inférieures déterminées par la conformité intellectuelle de l'œuvre saisie par l'inconscient. Il semble que l'interprétation des œuvres expressionnistes ne peut plus s'établir à partir des délimitations habituelles, car elle ne fait plus appel aux facultés d'entendement généralement admises, ni au sens artistique communément partagé. Du fait que les critères de jugement, ordinaires ou plus élaborés, s'avèrent insuffisants, l'expressionnisme doit sonder d'autres voies accessibles à l'esprit humain. À cet égard, Schönberg apporte une réponse précise : l'œuvre artistique se découvre par une connaissance intuitive... et le plaisir, que peut faire valoir la musique expressionniste, relève du domaine de l'intuition. Toute forme d'expression artistique se transmet par l'intuition et doit être perçue par elle, c'est-à-dire par l'inconscient, par les forces obscures et les puissances secrètes de l'âme. »⁴⁵⁴.

Après avoir exposé les orientations artistiques représentatives de la modernité musicale, Ernst Bücken aborde deux directions stylistiques, dont l'élément de distinction s'établit par un rattachement des compositeurs de la génération antérieure au mouvement du renouveau musical. Les désignations de « futurisme » et d'« exotisme » confirment à nouveau la complexité de la notion de modernité musicale et la diversité des orientations stylistiques qu'elle recouvre.

⁴⁵⁴ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, p. 162 : « Hier gibt es festen Grund für die Beurteilung des musikalischen Moderne. Er liegt nicht bei der Wahrheit, Schönheit, Erhabenheit oder irgendeiner anderen der festen Kunstskategorien, nicht bei der oberen Urteils- und Schätzungsgrenze, sondern bei der unteren, die eben jene auch unbewußt erfassbare Vernunftgemäßheit darstellt. An sie aber scheint sich das expressionistische Tonwerk nicht wenden zu wollen, es appelliert nicht an den gesunden Menschenverstand, an einen künstlerischen commonsense. Da aber der höchste wie der normale Beurteilungsmaßstab ungenügend gefunden wird, so muß der Expressionismus auf anderen Wegen Eingang in die Menschenseele zu finden trachten. Wo diese aber zu suchen sind, mag aus einem Wort Arnold Schönbergs ersehen werden, das kurz und knapp besagt: Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft! - ... Auch das Genießen der

Les modes d'énumération et de caractérisation, qu'adopte l'auteur, suivent de près ceux que nous retrouvons dans d'autres ouvrages. En dehors de l'identification d'un langage, d'un style et de procédés techniques inédits, la prise en compte d'un classement par propriétés générales et par particularités individuelles fait ressortir le mode de présentation rationnelle qu'opère Ernst Bücken. Le point commun entre ces tendances est la disparition de la tonalité. Le niveau de renoncement au système tonal permet d'établir un critère de différenciation suffisant entre l'élargissement des composantes d'une syntaxe musicale et l'idée de rupture radicale avec un mode d'expression restrictif, rupture qui se concrétise par l'extension du champ d'invention et l'impulsion d'une rénovation généralisée.

10. Von neuer Musik - Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst (De la nouvelle musique - Contribution à la connaissance de l'art musical moderne) aux éditions F.J. Marcan de Cologne

Cet ouvrage collectif, publié en 1925 et composé d'une série de dix-sept écrits de longueur inégale, témoigne d'une volonté de représentation globale de la création musicale contemporaine. L'intention de l'éditeur est de restituer l'ampleur du mouvement de renouveau à travers la pluralité des points de vue et des problèmes qu'il soulève. La possibilité d'établir un compendium impose de considérer la variété des composantes et des particularités nationales, de rattacher la production musicale contemporaine à celle du passé par le biais de rapport de valeur et de signification analogue. Le second dessein est de définir la nature de la nouvelle musique, d'en parfaire la connaissance par un rapprochement à des

expressionistischen Musik vollzieht sich triebhaft. Die als Trieb sich gebende Kunst wird auch als

domaines artistiques différents. Le choix des sujets et la conception d'ensemble, visant à rassembler les particularités en une présentation cohérente, participent du désir de faire ressortir les forces et les facteurs principaux de modernité. Les quatre premiers articles se réfèrent à ce projet sous l'angle historique et stylistique ; les études suivantes mettent l'accent sur les problèmes posés par l'exploration du nouveau langage, en particulier celui de l'absence de solutions collectives, de la recherche d'une syntaxe et d'un pouvoir formel cohérent, du bien-fondé de la nouvelle écriture dans les compositions lyriques et chorégraphiques. Ces études font état de l'exploration de nouvelles échelles sonores, de théories de la forme et de nouveaux principes de composition. Les derniers articles sont consacrés à l'étude des compositeurs contemporains et des grands courants musicaux européens. Cet ouvrage, qui procède d'un travail collectif, reflète le caractère arbitraire de choix sélectifs, en raison de la signification et de la valeur accordées aux œuvres retenues. L'éditeur annonce la production d'une collection annuelle répondant à la conception d'une entreprise de défense et de diffusion de la nouvelle musique dont ce livre constitue l'étape inaugurale.

Une analyse intégrale ne se justifie pas si nous considérons l'intérêt secondaire que présentent certains articles par rapport à l'étude de la réception. Il importe de souligner l'originalité de la réflexion développée par quelques observateurs et d'en exposer les contradictions et les limites.

Trieb entgegengenommen von den dunkeln Kräften, den Nachtgewalten der Seele. »

A. « Tradition und Entwicklung » (Tradition et évolution) d'Adolf Weissmann

Le titre de l'article d'Adolf Weissmann, considéré alors comme la grande figure de la critique musicale allemande, évoque à nouveau l'opposition ambivalente entre l'idée de rupture radicale et la conception d'une évolution progressive, contraste qui s'impose comme une dualité irréductible propre au renouveau. Pour le critique, il n'est pas question d'arrêter un choix, mais d'adopter un moyen terme entre la notion de tradition et celle d'évolution. Cette démarche indique une modération dans la formulation des jugements et une position de recul dans la perception des changements, conditions nécessaires à une évaluation objective. L'avènement de la nouvelle musique passe par un combat contre « tout ce que le 19^e siècle a exalté ..., les extravagances et les singularités sonores, la profusion de sentiments et l'enivrement d'excès de sentimentalité »⁴⁵⁵.
Devant les problèmes que pose la nouveauté, Adolf Weissmann distingue deux catégories de réactions qui confirment une lutte d'opinions : celle de la bourgeoisie, qui conserve une prédilection pour l'esthétique musicale romantique et celle des partisans de la nouvelle musique, qui se dressent contre le répertoire allant de Beethoven jusqu'à Strauss. Par leurs propos et leurs aspirations, les défenseurs de cette seconde position dépassent les arguments premiers de la dialectique. Le caractère combatif et conatif du vocabulaire que l'auteur emploie, confirme l'âpreté et la dimension idéologique de la lutte engagée entre les deux groupes :

⁴⁵⁵ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 2 : « Denn es geht nun der Kampf der neuen Musik gegen eine Verwöhnung des Klangsinns, gegen eine Gefühlsüppigkeit, gegen einen Rührseligkeitsdusel wie sie noch nie dagewesen sind. Man wendet

« Il est incontestable que l'opposition manifestée par la majorité du public bourgeois ne provient que de la détermination à préserver des convictions définies comme hautement supérieures. Il n'en demeure pas moins que, pour l'instant, le rejet du répertoire allant de Beethoven à Strauss a dépassé son objectif. On ne peut être qu'enthousiaste, ... et convaincu intellectuellement. »⁴⁵⁶.

L'attitude d'opposition se transmue en une modification de la finalité de la musique. Il faut « restaurer la musique dans toute sa pureté », substituer des valeurs esthétiques et techniques, sans que les procédés permettant de les atteindre ne soient imposés ou définis de manière identique. Cet objectif, considéré comme absolu, cristallise toutes les énergies créatrices et fait émerger deux pôles opposés dont le bien-fondé, nous semble-t-il, ne s'explique que par la nouveauté des œuvres, et la notoriété consécutive de leurs créateurs. Stravinsky et Schönberg incarnent deux personnalités importantes de la nouvelle musique, deux représentants d'un dépassement de la dialectique entre tradition et évolution. Si la radicalité de la pensée contribue chez Schönberg à justifier l'exactitude de la méthode, sans que soit contestée la réalité d'un rapport ambigu à la tradition, les qualités spécifiques des œuvres de Stravinsky font apparaître une position de rejet plus radicale de la tradition et de l'héritage musical du siècle précédent :

« Il est incontestable qu'avant Stravinsky, personne n'a entrepris un tel bouleversement, avec autant de zèle, et livré l'assaut aux valeurs

sich mit geistigen Waffen gegen alles, was im 19. Jahrhundert, im Zeitalter der Romantik, großgezüchtet worden ist. »

⁴⁵⁶ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 3 : « Es ist nur selbstverständlich, daß die gesamte Masse des Bürgertums sich erhebt, um das, was sie ihre heiligsten Gefühle nennt, zu wahren. Aber nicht minder selbstverständlich, daß die Reaktion gegen

d'expression et d'émotion du 19^e siècle, à la tradition qu'elles représentent, avec autant de succès et d'audace. »⁴⁵⁷.

Stravinsky et Schönberg deviennent « les principales références de la musique actuelle, autour desquelles, en dépit d'un antagonisme certain, se rattache l'avenir de notre art et se façonne un enrichissement fécond. »⁴⁵⁸.

Adolf Weissmann ne disserte pas sur les caractéristiques techniques de la musique moderne. En dehors des principes de l'atonalité et du nouveau contrepoint linéaire dont nous nous dispenserons de réitérer une présentation approfondie, le troisième facteur de changement se rapporte à la signification des phénomènes sonores, à la transformation de leur contenu expressif et de leur valeur esthétique. La fonction et la signification des événements sonores sont devenues illimitées et constituent deux éléments importants du changement⁴⁵⁹. Pour comprendre l'évolution, il est nécessaire de définir la nature des nouveaux rapports sonores, sans oublier que la modification de leur perception, qui appartient en propre au créateur et à l'auditeur, constitue un point de confluence passionnément examiné.

das, was von Beethoven über Wagner bis Strauß geschaffen worden ist, zunächst über das Ziel hinauschießt. Man kann nicht anders als fanatisch, ... intellektuell fanatisch sein. »

⁴⁵⁷ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 3 : « Sicher aber ist, daß niemals vor Strawinsky die Nichtachtung aller Gefühls - und Ausdruckswerte, die das 19. Jahrhundert entwickelt und als Tradition verfestigt hat, mit soviel Elan unternommen und mit soviel Erfolg durchgeführt worden ist: ... »

⁴⁵⁸ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 3 : « Betrachten wir also, wie es nicht anders sein kann, Schönberg und Strawinsky zwar als die entscheidenden Mächte der heutigen Musik, aber auch als Gegenpole, so muß alle Zukunft unserer Kunst von der Befruchtung durch sie beide abhängen: ... »

⁴⁵⁹ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p.4 : « Il est entendu que, pour l'instant, la valeur que recouvrent les phénomènes sonores chez le compositeur et chez l'auditeur a acquis une dimension proprement inouïe. L'oreille du compositeur s'efforce de consentir à toutes les possibilités de combinaison sonore qui se présentent. »

(Es versteht sich, daß der Klangsinn der Schaffenden wie der Aufnehmenden zunächst völlig bodenlos geworden ist. Das Ohr der Schaffenden zwingt sich, zu jeder Klangverbindung ja zu sagen.)

Le maintien d'un rapport d'équilibre ambigu, entre tradition et évolution, oblige à prendre en compte la nécessité qui pousse les compositeurs à reconsidérer les modes de création. Cette exigence les engage à rompre avec les règles en usage, et implique l'élaboration d'un système de pensée, sollicitant davantage le raisonnement abstrait que la puissance de l'imagination.

« La plupart des créateurs actuels sont plus intellectuels et critiques, qu'inventifs. Il s'agit, pour eux, de supprimer, dans leur pratique personnelle et au-delà, tous les modèles et toutes les conventions »⁴⁶⁰.

Dès lors, le principe d'évolution est privilégié parce que « le pouvoir des forces intellectuelles, qui se manifestent dans les œuvres contemporaines, détient une valeur considérable, même si le coup porté à la défense opiniâtre de la tradition a été d'une rudesse qu'il était impossible d'imaginer en ce début de siècle. »⁴⁶¹.

De façon significative et concise, Adolf Weissmann mentionne les éléments qui constituent des facteurs d'évolution et sont à la source de difficultés et de résistances : l'achèvement de l'évolution du concept de forme, l'initiative d'une réadaptation de l'oreille à ce qui est défini comme essentiel, le changement de style, à travers une appréciation renouvelée de la musique de chambre⁴⁶².

⁴⁶⁰ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 4 : « Die Heutigen sind also, in ihrer Mehrzahl, mehr intellektuell-kritisch als phantasiekräftig. Es handelt sich ja für sie darum, Gewohnheiten auszurotten: in sich und anderen. »

⁴⁶¹ Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 4 : « Und doch: die geistige Macht, die sich im heutigen Schaffen kundtut, ist wertvoll, wenn auch der Anprall gegen das, was man als Tradition verteidigt, von einer bis zum Anfang unseres Jahrhunderts nicht geahnten Heftigkeit ist. »

⁴⁶² Adolf Weissmann, *Tradition und Entwicklung* dans *Von neuer Musik*, p. 4 : « Ainsi par l'emploi indifférencié de tout ce qui est utilisable, l'évolution de la forme s'accomplira sans la menace d'une rupture avec le passé récent. Dès lors, on s'apercevra que la fin de la musique à programme n'est pas un bien inutile. À l'audition des œuvres modernes, l'homme nouveau ne doit pas réprimer avec violence le flot de ses émotions musicales, mais laisser libre cours à sa sensibilité et à son sens critique. Après de multiples avatars, son oreille finira par s'habituer et par

B. « Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst » (Les valeurs immuables de l'art musical) de Hugo Leichtentritt

L'étude de Hugo Leichtentritt s'inscrit dans le prolongement de la réflexion développée par Adolf Weissmann, car en exposant à nouveau le dualisme des notions de tradition et d'évolution, elle ouvre des perspectives d'explication rationnelle et précise, à partir d'interrogations jugées incontournables. L'origine de ce questionnement s'explique, par le doute qui surgit au cours de cette époque de recherche, et par le trouble que la contestation de la tradition et la volonté de renouveau ont conjointement provoqué. L'urgence, avec laquelle se posent ces interrogations, se justifie par « le risque d'anarchie qui menace l'art », du fait de l'absence d'éléments de substitution et de références. Les questions examinées délimitent un cercle croissant d'investigations qui va de la définition des critères de valeur propres à la musique à une observation générale sur les concepts d'évolution, de nouveauté et de tradition :

« Aujourd'hui, certaines problématiques exigent une réponse imminente : comment définir les valeurs musicales qu'il faut estimer comme authentiques, et celles que l'on peut considérer comme immuables ? Est-il

reconquérir une assurance opportune, elle apprendra aussi à réévaluer l'essentiel au moyen d'un langage devenu alors universel. Aujourd'hui, la musique de chambre apparaît comme l'expression la plus accomplie du caractère de spiritualité et d'élévation qui marque la musique moderne : néanmoins, si elle souhaite parvenir à un certain niveau de rayonnement, il lui faut renoncer à cette caractérisation trop exclusive qui est la conséquence d'un besoin d'absolu. »

(Dann wird die Evolution der Form ohne gänzlichen Bruch mit der nächsten Vergangenheit unter Verwertung alles Benutzbaren sich vollziehen. Es wird sich zeigen, daß auch der Umweg über die Programmmusik nicht nutzlos war. Der neue Mensch wird sein Empfindungsleben in der Musik nicht gewaltsam unterdrücken, sondern sein Menschliches um so reiner in sein Werk fließen lassen. Und auch sein Ohr wird, nach mancherlei Abendteuern, sich wider zurechtfinden, sich selbst vertrauen und die Umwertung des Wesentlichen in eine allgemeingültige Sprache vornehmen. Denn mag Kammermusik uns heute als reinste Vergeistigung der Musik erscheinen: es muß auch diese Einseitigkeit, eine Folge des Dranges zum Absoluten, von uns abfallen, wenn die Musik Werbekraft besitzen soll.)

permis de faire état des notions de « vrai », de « faux », de « bon » et de « mauvais » ? Existe-t-il une échelle de mesure, suivant laquelle ces valeurs peuvent être appréciées sans risque d'erreur ? Est-il justifié de défendre la notion de « progression », comme l'ont fait les générations précédentes ? Quelle est la signification des « nouveautés » qui s'accomplissent dans les pratiques artistiques ? La systématisation et la tradition sont-ils des principes aussi récusables que tend à le croire la cohorte des zélés de l'art ? »⁴⁶³.

Ces interrogations fournissent prétexte à exposer une multitude d'exemples extraits d'œuvres des époques précédentes, dont Hugo Leichtentritt tire argument pour appuyer la radicalité de la position soutenue par les partisans de la modernité. Il s'applique à rééquilibrer les points de vue et à relativiser les prises de position, en s'écartant des systèmes de pensée radicaux, en explicitant le sens de certains mots ou en redéfinissant le contenu de termes galvaudés.

Le mot « atonalité » désigne l'illusion d'une fausse échappée et n'est qu'une expression fallacieuse, dénuée de sens. À cette fin, Leichtentritt fait valoir la nature indéfectible de la relation entre le concept de musique et celui de tonalité.

« Aussi loin que l'on puisse remonter dans l'histoire de la musique, il n'y a jamais eu de composition, dont l'élaboration n'implique pas le concept de « tonalité » ; je reste convaincu de la pérennité du rapport entre ce concept

⁴⁶³ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 17 : « So dürfte es denn gerade in unserer Zeit mehr als je zuvor dringlich sein, die Fragen aufzuwerfen: Was sind denn eigentlich die « Werte » der Musik; gibt es überhaupt dauernde Werte ? Gibt es ein « Richtig » und « Falsch », ein « Gut » und « Schlecht » in der Musik ? Gibt es Maßstabe, nach denen man die etwaigen Werte der Musik mit einiger Sicherheit abschätzen kann ? Verdient das Schlagwort « Fortschritt » die blinde Verehrung, die ihm von ganzen Generationen gezollt wurde ? Welches ist die Bedeutung des « Neuen » in der Kunst ? Ist das

et celui de « musique » car l'un et l'autre s'accordent parfaitement. Il est inconcevable de se représenter la conception d'une œuvre musicale, indépendamment du concept de tonalité : il ne peut s'agir que d'une aporie, d'une vue de l'esprit totalement inepte »⁴⁶⁴.

S'il semble falloir écarter l'établissement du concept d'atonalité, le terme de tonalité inclut le regroupement de composantes variées, qui correspondent à ses différentes acceptions, et dont l'unique concordance de sens est la référence aux notions d'échelle de sons et de série de rapports. Bien plus que les modes majeur et mineur, le terme de tonalité renferme les gammes chromatique, pentatonique, diatonique, ainsi que les anciens modes d'église et les gammes exotiques⁴⁶⁵. Par leur richesse et leur diversité, les combinaisons sonores, qui résultent de l'emploi de ces « tonalités », apportent la preuve de l'illogisme propre au concept d'atonalité :

« Si l'on considère les possibilités qui proviennent de l'association des différentes tonalités, on obtient une telle proportion d'effets « tonaux », qu'il devient parfaitement dérisoire de vouloir parler d'atonalité. Occupons-nous plutôt d'une réorganisation du système tonal, à partir de bases plus élargies, ce qui garantit du bienfait de la durabilité de ce système pour plusieurs siècles. Laissons le problème de l'atonalité aux générations

« Konventionelle », die « Tradition » wirklich so schimpflich, wie ganze Scharen und Geschlechter von Kunstbessenen glauben ? »

⁴⁶⁴ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 23 : « Noch nie bisher, soweit man zurückblicken kann, hat es eine vernünftige Musik ohne Tonalität gegeben, und ich bin überzeugt, daß es auch in Zukunft bei der Tonalität bleiben wird, weil eben die Begriffe « Musik » und « Tonalität » einander nahezu kongruent sind. Musik ohne Tonalität ist ein Widerspruch in sich selbst, ein sinnloses Hirngespinnst. »

⁴⁶⁵ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 24 : « Freilich muß man wissen, daß « Tonalität » nicht nur Dur und Moll bedeutet. Auch Chromatik, pentatonische Skala, Kirchentonarten, Ganztonleiter, exotische Leitern in großer Zahl kommen in Betracht. »

futures. Notre génération et la suivante peuvent encore réaliser de nombreuses compositions à partir du principe de « tonalité », car sa richesse incommensurable réserve sans cesse des possibilités méconnues. »⁴⁶⁶.

De manière identique, la réponse au problème de forme laisse paraître, chez Hugo Leichtentritt, une tendance à conceptualiser la notion, à la redéfinir par une différence de contenu. L'absence de formes propres au nouveau langage ne doit pas être considérée comme un écueil, car seul le critère de qualité permet de déterminer les propriétés et les valeurs qui lui sont particulières. Dès lors, il ne peut être question de plusieurs formes, mais de l'idée de forme qui, comme principe déterminant, désigne un archétype immuable, une représentation absolue :

« Il faut faire une différence entre la forme et les formes. La première relève des éléments premiers, permanents et invariables, de la musique ; les secondes ne sont que les expressions temporelles de l'idée intangible de forme. La forme est aux formes, ce que l'Idée platonicienne est aux réalités tangibles, c'est-à-dire un archétype idéal, le reflet abstrait d'images indépendantes. La forme est un organisme, un élément, tandis que les formes sont des productions artisanales et artistiques, des applications pratiques. La forme perdure, alors que les formes évoluent. »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 24 : « Nimmt man noch hinzu die Möglichkeiten, die sich ergeben aus der Mischung verschiedener Tonalitäten, so erhält man eine solche unermeßliche Fülle von « tonalen » Wirkungen, daß es als vollkommen überflüssig erscheint, von Atonalität zu reden. Statt dessen bemühe man sich lieber, die Tonalität neu zu begründen auf erweiterter Basis, die wohl für etliche Jahrhunderte ausreichen wird. Überlassen wir den fernen Geschlechtern weiter Zukunft die Sorge um die Atonalität. Wir selbst und die nächsten Generationen nach uns haben noch alle Hände voll mit der keineswegs erschöpften und nur sehr unvollkommen erkannten « Tonalität » zu tun. »

⁴⁶⁷ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p.25 : « Man muß unterscheiden zwischen der Form und den Formen. Die Form schlechthin gehört zu den wertbeständigen, unwandelbaren Urbestandteilen jeder künstlerischen Musik. Die Formen

Nous constatons que le principe de cohérence et d'évolution, auquel il est traditionnellement fait référence, finit par infirmer la validité des critères de modernité et de non modernité .

Outre le maintien et le renversement de certaines valeurs, l'auteur détaille le contenu d'un vocabulaire restreint, mais courant, et dénonce la signification erronée de certains termes. L'exigence de nouveauté ne peut être établie comme une valeur permanente, qu'à condition d'être associée à l'idée de perfectionnement, sans quoi elle se rapporte à une expérimentation technique. L'emploi excessif d'une idée artistique originale ne peut être considéré comme un facteur d'évolution ; il constitue un obstacle caractéristique de ce que Hugo Leichtentritt nomme, « art de la formule »⁴⁶⁸. De même, l'attention de l'auditeur ne doit pas se concentrer sur un moyen d'expression particulier, mais porter sur l'équilibre harmonieux, obtenu entre les différents facteurs d'expression. La démonstration de Leichtentritt s'achève par les notions de progression et de révolution.

Le principe d'évolution, dont le bien-fondé n'est pas à remettre en cause, demeure rattaché à l'idée de perfectionnement et d'accroissement.

« Nous prenons conscience de l'usage, fréquemment incorrect, qui est fait du terme de « progrès ». L'évolution se poursuit d'un procédé à un autre et l'avancée, à travers la succession des styles, en musique comme dans les autres domaines, se retrouve en toute chose. Ceux qui s'arrogent le mérite

jedoch sind der zeitliche Ausdruck der im Grunde unwandelbaren Formidee. Form steht zu Formen wie die platonische Idee, das ideale Urbild zu den realen Dingen, dem Einzelabbild der idealen Typen. Form ist das Organische, Elementare; die Formen sind das Handwerkliche, Artistische, die praktische Anwendung. Die Form bleibt, die Formen wechseln. »

de ce développement naturel et qui, imprudemment, établissent un rapport de causalité entre l'idée d'amélioration et la conquête d'atouts, commettent une erreur fatale et aboutissent à une explication captieuse et hasardeuse. « Différent » ne signifie pas « mieux ». Ce qui est accompli ne peut être perfectible, puisqu'il demeure indépassable et inaliénable. Il est impossible de parfaire un travail parachevé, de l'améliorer autrement qu'en le modifiant en une conception innovatrice qui reste, de fait, dépendante d'imperfections et de limitations. En revanche, il est possible d'atteindre un niveau de progression, s'orientant dans le sens inverse et se développant légitimement vers un achèvement total et supérieur ... »⁴⁶⁹.

La notion de révolution se définit par les valeurs qu'elle renferme. Les transformations, qui se sont opérées dans le domaine de l'art, ne doivent pas être considérées comme le résultat d'une volonté de renversement et d'annihilation, mais comme la conséquence d'« un accroissement paisible, d'un approfondissement méthodique de ressources acquises, successivement et consciencieusement »⁴⁷⁰. Le processus de transformation se rapporte au sentiment de lassitude et de déplaisir qui, au niveau de la perception, résulte d'une

⁴⁶⁸ Nous n'ignorons pas que cette traduction reste approximative, mais il nous paraît difficile de restituer avec rigueur l'expression de « Schlagwortkunst » qui constitue en soi une singularité lexicale.

⁴⁶⁹ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, pp. 28-29 : « Man mache sich auch kühl nachdenklich die Bedeutung des viel mißbrauchten Schlagwortes « Fortschritt » klar. Daß man von einer Manier zur anderen ständig fortschreitet, liegt im Lauf der Welt, in allen Dingen, auch in der Musik. Der verhängnisvolle Fehler liegt darin, daß diejenigen die « fortschreiten », diesen selbstverständlichen Schritt sich zum besonderen Verdienst anrechnen möchten und kritiklos mit dem Begriff Fortschritt als selbstverständlich auch den Begriff der Überwindung, des Besseren verbinden. Ein gefährlicher Trugschluß! « Anders » bedeutet nicht « Besser ». Was vollendet ist, kann überhaupt nicht mehr verbessert werden, es bleibt unüberwindlich, unzerstörbar. Also gibt es von einem Vollendeten keinen « Fortschritt » (im Sinne des Besseren) zu einem neuen minder Vollendeten. Wohl aber umgekehrt. Vom minder Vollendeten zum Höheren und gänzlich Vollendeten gibt es einen legitimen Fortschritt, ... ».

accumulation de ressentiments et d'impressions désavantageuses : saturation des facultés de perception de l'oreille, désorganisation du matériau, abaissement des aptitudes de réception, abaissement du niveau d'exigence, tarissement de l'attrait des œuvres du passé et de leurs ressources.

« La révolution est un processus naturel, inéluctable. La révolte contre la saturation, la décadence, le poids de la tradition, la reprise perpétuelle du même répertoire n'est pas à déplorer ; il semble qu'aujourd'hui, l'apparition de tels phénomènes procède d'une nécessité et d'une conviction »⁴⁷⁰.

L'abolition des conventions d'écriture et le renversement des valeurs esthétiques apparaissent comme des étapes, conformes et indispensables, qui doivent s'accomplir au service d'une réorganisation globale et d'une création positive.

La complexité de l'antinomie entre tradition et modernité ne peut être atténuée que par une interaction entre les deux réalités. En ce sens, la position de Hugo Leichtentritt rejoint celle d'Adolf Weissmann, et s'accorde avec le principe de continuité défendu par celui-ci dans son avant-propos.

C. « Das Problem der Form » (Le problème de la forme) d'Egon Wellesz

Du fait de l'abandon de la tonalité, l'absence de formes propres au nouveau langage représente un problème ardu, au regard de la perplexité qu'elle suscite.

⁴⁷⁰ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 29 : « Im Gegenteil, die Kunst größten Stils neigt nicht zur Wollust der Zerstörung, sondern zur ruhigen Ausbreitung, zum planvollen Ausbau eines gewissenhaft erworbenen Reichtums. »

⁴⁷¹ Hugo Leichtentritt, *Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst* dans *Von neuer Musik*, p. 29 : « Auch Revolution ist eine naturbedingte Erscheinung. Das Sichauflehnen gegen das Satte, Überreife, träge Gewordene, den unproduktiven Besitz hat bisweilen sein Gutes, und es scheint, daß auch unsere Zeit solche Erscheinungen mit Naturnotwendigkeit zeitigt. »

Dans cet article, Egon Wellesz reconnaît l'acuité du problème et la difficulté à établir des fonctions structurelles, à partir des nouvelles sources d'expression.

L'absence d'un concept de forme ne doit pas être appréhendée comme une conséquence, mais comme une cause de l'évolution musicale chaotique apparue au cours des dernières générations. Elle doit être perçue comme une réaction subséquente contre l'époque romantique.

« Le sens de la forme, qui nous fait défaut, est à l'origine de la confusion croissante qui s'est installée, au cours de l'évolution musicale récente ; cette défaillance vient du romantisme et des différents courants musicaux qui lui ont succédé. »⁴⁷².

En cette fin de premier quart de siècle, l'apparition de signes de réorganisation laisse entrevoir, qu'à l'anarchie des années 1910, succède une « période de synthèse »⁴⁷³. La délimitation temporelle de cette phase de stabilité correspond aux années d'après-guerre ; la particularité de cette période n'est pas l'avènement d'une nouvelle forme musicale, mais le rétablissement d'une cohérence entre le contenu et le contenant.

« On ne peut pas dire que l'apparition d'une nouvelle forme, se substituant à celle de la symphonie, soit à considérer comme une réalité fondamentale et incontestable de notre époque. Par rapport au nouvel esprit, qui nous anime,

⁴⁷² Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 35 : « Es war der Mangel an Formgefühl, der an der chaotischen Entwicklung der Musik der letzten Generationen Schuld trägt, und dieser Mangel ist ein Erbe der Romantik mit ihren epigonalen Strömungen. »

⁴⁷³ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 36 : « ... eine Zeit der Synthese... ».

l'essentiel n'est certainement pas là ; ce qui importe, c'est la volonté de rétablir un rapport cohérent entre la forme et le fond. »⁴⁷⁴.

Egon Wellesz fait preuve d'une grande réserve et se réapproprie certaines généralités, en recourant à un vocabulaire parfois abscons, particulièrement en ce qui concerne la mission qui incombe à l'artiste⁴⁷⁵. À propos de la forme, il maintient une distinction entre les répertoires de piano, de musique de chambre, les grandes œuvres orchestrales et le répertoire lyrique. Dans la première catégorie, une nouvelle conception formelle semble s'élaborer, alors qu'ailleurs, subsiste la référence constante aux grandes formes du passé⁴⁷⁶.

En confirmant le retour à une phase de stabilité, Egon Wellesz assure que le temps de l'expérimentation est révolu ; la dissipation de l'incertitude et du chaos, qui ont caractérisé cette époque de recherche, est le signe d'une transition désormais franchie. Un nouvel art, en adéquation à l'esprit et au caractère d'une

⁴⁷⁴ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 36 : « Man kann nicht sagen, daß sich heute schon das Entstehen einer neuen Form erkennen ließe, die nunmehr etwa an Stelle der Symphonie treten würde. Aber nicht das Entstehen einer neuen Form ist vielleicht das Wesentliche für den neuen Geist, sondern das Bemühen, Form und Inhalt wieder in eine zwingende Beziehung zu bringen. »

⁴⁷⁵ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 37 : « Au cours de ces années d'anéantissement, il m'apparaît de plus en plus évident que la mission de l'artiste n'est pas de se laisser emporter par le tourbillon des événements et de sombrer dans une dépendance aux effets de la mode, mais d'élever son regard au-delà du monde perceptible et de s'accrocher à quelque chose de solide et d'intangible pour pouvoir élargir ses connaissances et approfondir les notions que la tradition lui a transmises. » (In den Jahren der Zerstörung wurde es mir immer klarer, daß die Aufgabe des Musikers unserer Zeit nicht darin liegen könne, sich vom äußeren Sturm der Tatsachen mitreißen zu lassen und zum Diener seiner Zeit herabzusinken, sondern den Blick über die Umwelt zu erheben, und Fuß zu fassen in etwas Festem, Heiligem, um das die Hülle einer großen Tradition gebreitet ist.)

⁴⁷⁶ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, pp. 36-37 : « Während nun in den kleinen Gebilden - in der Klaviermusik und der mit besonderem Eifer gepflegten Kammermusik - das neuerwachte Formgefühl schon erfreuliche Früchte getragen hat, verharren die großen Formen und vor allem die Oper noch gänzlich im Geiste der früheren Epoche. »

nation, doit naître et se démarquer des valeurs artistiques de l'époque précédente.

Il se particularise par l'importance que revêt la signification de chaque son⁴⁷⁷.

Le concept de forme, auquel parvient Egon Wellesz, ne se définit pas comme « ... une réalisation superficielle et artisanale, mais comme une création de haute conception. La forme inclut une accumulation d'idées, qui peuvent être aussi multiples et variées que le sont les différentes tournures d'une même idée, en l'occurrence celle que le compositeur souhaite développer. La nature de ces idées ne relève pas d'un savoir et ne peut être définie par des règles ; elle doit être préalablement ressentie pour pouvoir être transmise sous différents aspects. Elle répond à une loi supérieure, déterminante »⁴⁷⁸.

D. « Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik » (Le fondement des échelles sonores et le nouveau style musical) d'Alois Haba

L'élaboration d'une nouvelle forme d'expression musicale se présente comme la principale finalité des courants de création musicale. Elle est garantie par la jonction de deux principes indissociables : la recherche et la nouveauté. La différenciation des sons, qui représente un domaine de recherche extrêmement fécond, constitue le sujet de l'analyse d'Alois Haba ; le développement de cette

⁴⁷⁷ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 37 : « Die Zeit der Experimente ist vorüber. Aus den Trümmern des vorangegangenen Epoche durch die engen Pfade einer Übergangszeit ist der Weg in das breite Gebilde einer neuen Kunst gefunden. Soll aber die Kunst dieser Epoche mehr Zusammenhang mit dem Geist der Nation haben als die vorangegangene, dann muß sie von einer Idee durchleitet sein, die dem Spiel der Töne erhöhten Sinn verleiht. »

⁴⁷⁸ Egon Wellesz, *Das Problem der Form* dans *Von neuer Musik*, p. 38 : « In diesem Sinne verstehe ich unter der Form nicht etwas Äußerliches, Handwerkliches, sondern von einer höheren Einsicht Geschaffenes. Sie ist Gefäß von Ideen und vielfältig wie die Aspekte des Idee, die der

nouvelle forme d'expression s'inscrit dans un processus continu d'évolution. Ce phénomène, que nous avons déjà relevé, rejoint le postulat d'absence de rupture, à partir duquel Alois Haba élabore sa démonstration. La négation d'une rupture radicale et destructrice explique l'attitude hétérodoxe des défenseurs de la nouvelle musique : il s'agit d'une position de défense cherchant à démontrer le bien-fondé des assertions et à apporter une réponse au discrédit dont pâtaient les œuvres modernes. Répondre à une négation et à une condamnation par une affirmation, s'inscrit dans la dialectique d'un débat contradictoire, mais ne suffit pas à établir un échange de points de vue sur des bases équitables, ni à rallier des parties antagonistes. L'inégalité du niveau de connaissance, entre hommes de l'art et non initiés, apparaît comme une des causes de l'échec de la diffusion de la nouvelle musique.

Pour exposer ses découvertes, Alois Haba s'appuie sur l'hypothèse d'une évolution musicale continue et linéaire. Le concept de culture musicale nécessite une vision historique, conçue à partir de grandes périodes, et fait valoir les exigences qu'impose toute création. Le fondement de ce concept résulte de la réflexion qui préside à l'organisation de tout système musical, considéré comme un système de pensée. La maîtrise des sons procède ainsi d'une pensée consciente et du libre arbitre.

« Tous les systèmes musicaux européens et extra-européens, ainsi que les autres types d'organisation sonore, sont le produit d'une construction de l'esprit humain du fait de leur rapport à l'expression musicale. Comme achèvement d'un système de pensée, ils sont équivalents dans leur nature. Je

Künstler darstellen will. Man kann ihr Wesen nicht in Regeln pressen und erlernen, sondern nur

pense que le fondement de la culture musicale repose sur la maîtrise volontaire des sons ; cela implique un mode arbitraire de représentation et un moyen, non moins partial, à pouvoir les reproduire. On parvient alors à fixer librement les hauteurs de sons et les rapports qui les régissent. »⁴⁷⁹.

Haba se réfère à la différenciation entre le caractère inné et le caractère acquis de certains éléments distinctifs, aux phénomènes qui résultent du développement de facteurs, soit naturels, soit culturels, au contraste entre la présentation simple d'une pensée et la complexité d'un raisonnement. Il argue du caractère légitime de cette forme de dualité, pour exposer la conformité d'une volonté de concentration à une maîtrise toujours plus consciente des hauteurs de sons et de leurs rapports.

Le théoricien ne s'attache pas à l'abandon du système de la tonalité, ou à la suppression des qualités substantielles d'un système établi sur les concepts de consonance et de dissonance. Au contraire, il maintient, à dessein, la notion de culture musicale, mais en élargit la définition par un contrôle croissant des hauteurs de son qui, jusqu'alors, ont été ignorées ou négligées. Il s'agit de joindre aux différents systèmes d'échelle sonore, les hauteurs de son qui, jusqu'à présent, en étaient exclues. La conformité de cette aspiration aux courants culturels historiques demeure un élément décisif ; par-delà cette concordance, l'emploi d'une nouvelle succession de hauteurs de son peut être défini comme un

erfüllen und erfüllen. Und folgt damit einem Gesetz, das nicht in uns, sondern über uns waltet. »
⁴⁷⁹ Alois Haba, *Grundlagen der Tondifferenzierung* dans *Von neuer Musik*, pp. 53-54 : « Alle europäischen und außereuropäischen Tonsysteme und alle andere Bedingungen sind, weil sie mit dem musikalischen Ausdruck zusammenhängen, Resultat menschlichen Denkens. Sie sind grundsätzlich in ihrem Wesen als Denksysteme gleichberechtigt. Ich sagte, daß die Basis der Musikkultur das bewußte Beherrschen der Töne ist; das bedeutet: nach Belieben sich Töne vorstellen und sie reproduzieren zu können. Daraus resultiert die Fähigkeit, Tonhöhen und Tonhöhenbeziehungen beliebig fixieren zu können. »

prolongement des systèmes d'échelles existants, en raison de la richesse de pensée qu'il permet d'accroître.

« La valeur du matériau sonore, que renferme le système par quart de ton, ne doit pas être dépréciée, car tout compositeur peut en retirer un avantage en conformité avec sa pensée musicale. Le musicien, qui emploie des accords parfaits par besoin d'expression, peut les utiliser de manière conventionnelle ou bien leur attribuer une nouvelle qualité qui ne les relie plus à une fonction harmonique précise. S'il veut s'exprimer au moyen d'accords plus complexes, il peut le faire librement, car il jouit de la possibilité d'y avoir recours et d'en disposer normalement. Par un raisonnement identique, le système par quart de ton doit être considéré comme un complément idéal et objectif au système par ton et demi-ton. »⁴⁸⁰.

L'auteur insiste sur les valeurs et les paramètres à prendre en compte pour établir la cohérence d'une œuvre. La recherche d'expression autorise l'emploi d'un grand nombre de procédés et d'éléments musicaux, mais ces moyens ne suffisent pas à déterminer « le bien-fondé, la pertinence, ni l'authenticité d'une œuvre musicale »⁴⁸¹. Le principe, qui justifie la recherche d'une nouvelle forme d'expression et l'emploi de moyens appropriés, repose sur la conformité des procédés mis en œuvre à l'idée développée. La valeur d'une œuvre vaut par le

⁴⁸⁰ Alois Haba, *Grundlagen der Tondifferenzierung* dans *Von neuer Musik*, p. 55 : « Das Tonmaterial des Vierteltonsystems ist sehr vielseitig, und jeder kann das herausholen, was er musikalisch zu denken imstande ist. Wer zu seinem Musikausdruck Dreiklänge brauchte, kann sie traditionell und auch neu formen. Will sich der schöpferische Musiker in komplizierteren Klänge ausdrücken, so stehen ihm auch diese zur Verfügung. Ideell und sachlich ist das Vierteltonsystem die Ergänzung des Halbtonsystems. »

⁴⁸¹ Alois Haba, *Grundlagen der Tondifferenzierung* dans *Von neuer Musik*, p. 55 : « Le seul élément qui permet d'évaluer le bien-fondé, la pertinence et l'authenticité d'une création oblige le compositeur à n'écrire que ce qui correspond réellement à ses intentions et à sa pensée. » (Das einzige allgemeine Kriterium für die Berechtigung, Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit des

bien-fondé de la pensée de l'artiste. La nouveauté et la complexité d'élaboration ne constituent pas d'authentiques critères de qualité ; seules la clarté et la justesse de la pensée valent comme « critères d'appréciation d'une œuvre musicale. »⁴⁸².

Ce principe se rapporte au problème de style et de forme. Sans affirmer, qu'en l'absence d'une nouvelle forme, il ne peut y avoir création d'un nouveau style, Alois Haba reconnaît que la découverte d'intervalles et d'accords ne suffit pas à caractériser l'expression d'un style. L'exploration de ce style représente une des exigences les plus difficiles qui incombent à la jeune génération. Le processus d'évolution montre que, création et combinaison formelle sont à l'origine des différents styles musicaux. Or, l'apparition d'une nouvelle forme, où s'accomplit la conquête d'une liberté et d'une unité créatrice, ne peut se faire qu'en renonçant aux schémas formels reconnus, aux périodes mélodiques, au travail thématique, aux répétitions et aux transpositions de motifs. Cette nouvelle forme correspond à un concept abstrait, à la représentation d'une idée caractérisée par le flot continu d'une mélodie articulée de façon irrégulière et indépendante, qui n'est pas sans rappeler la mélodie infinie (*unendliche Melodie*), propre aux opéras de Wagner. Le renoncement aux principes traditionnels apparaît être une nécessité qui corrobore la dénégration relative aux effets déterminants et exclusifs qu'exerce la nouveauté sur la pensée créatrice. L'abandon des principes et des modèles antérieurs peut paraître illusoire, quand on sait que la réalisation d'un nouveau

musikalischen Schaffens überhaupt, beruht darin, daß der schöpferische Musiker nur die Musik schreibt, die er sich vorstellen kann.)

⁴⁸² Alois Haba, *Grundlagen der Tondifferenzierung* dans *Von neuer Musik*, p. 56 : « La nouveauté et la complexité n'ont pas à devenir les valeurs caractéristiques de la création musicale; l'intelligibilité et la conviction de la pensée du compositeur constituent en revanche les critères à partir desquels l'importance de l'œuvre peut être étayée. » (Nicht die Neuheit, nicht die Kompliziertheit, sondern die Klarheit und Bestimmtheit der Klangvorstellungen müßte als Hauptkriterium des musikalischen Schaffens gelten.)

style polyphonique requiert l'emploi des trois possibilités fondamentales de mouvement contrapuntique⁴⁸³, dont le maintien réfute l'obligation de renoncement et de substitution énoncée auparavant.

« Dans la production musicale de la jeune génération se distinguent deux tendances opposées : la tentative de redonner vie aux formes classiques pures, et l'option pour un rejet, plus impulsif que volontaire, des formes traditionnelles. Il semble que cette dernière tendance soit la plus conséquente dès lors que les musiciens compétents établissent une distinction entre les œuvres intrinsèquement nouvelles et celles fondées sur des résultats effectifs, devenus traditionnels. Le critère de valeur artistique repose, avant tout, sur l'adéquation du résultat aux intentions du créateur. L'appréhension d'une œuvre d'art commence par la connaissance approfondie du projet de l'artiste. »⁴⁸⁴.

E. « Neue Formprinzipien » (Nouveaux principes de forme) d'Erwin Stein

L'article d'Erwin Stein se présente comme un plaidoyer en faveur de la composition avec douze sons, méthode que Schönberg expose dans un document dactylographié de 1923 et communique, au cours des années 1930, dans diverses

⁴⁸³ Par cette expression, nous entendons les trois principes contrapuntiques structurants qui s'organisent l'unité formelle du discours musical et répondent à la cohérence mélodique des différentes parties : le mouvement rétrograde, le mouvement en miroir et le mouvement rétrograde inversé.

⁴⁸⁴ Alois Haba, *Grundlagen der Tondifferenzierung* dans *Von neuer Musik*, p. 58 : « Im Schaffen der jungen europäischen Musikergeneration kann man folgende zwei Haupttendenzen feststellen: den Versuch, die reinen klassischen Formen neu zu beleben, und eine bis jetzt mehr gefühlte als bewußte Abkehr von den traditionellen Formen. Es scheint, daß die zweite Richtung die ausschlaggebende werden wird, sobald sich die wirklich Schaffenden des fundamentalen Unterschiedes bewußt werden zwischen wirklicher Neuschöpfung und dem Sichstützen auf schon vorhandene, in diesem Sinne schon traditionell gewordene Leistungen. Das allgemeine Kriterium

publications. Erwin Stein perçoit, dans ce système de composition non hiérarchisé, un principe d'organisation systématique permettant la création d'un idéal formel suffisamment puissant pour établir une présentation cohérente du matériau et de l'idée musicale. L'absence de développement d'une nouvelle architectonique, et la recherche de règles syntaxiques renforçant l'unité du discours s'expliquent par l'annulation des méthodes traditionnelles de composition. La dissolution de la tonalité et la prééminence des dissonances sont des éléments qui « ouvrent la perspective d'une nouvelle application de la forme, très distincte sur le plan harmonique ». L'auteur précise que la découverte d'un principe ordonnateur n'a pas encore été trouvée, mais avance, en se référant implicitement à la méthode de composition de Schönberg, l'hypothèse du fondement mélodique et concret d'un tel principe⁴⁸⁵. En retraçant les étapes successives de l'abandon des repères, que fournit la tonalité, le retour à l'écriture contrapuntique devient un principe de substitution, au moment où l'incertitude harmonique, résultant d'une désorganisation des fonctions d'accord, entrave le développement des possibilités formelles agençant le discours musical.

« La crise actuelle de la forme musicale rappelle la période de transition entre le style polyphonique, développé par Bach, et le style homophonique, poursuivi par les compositeurs classiques viennois, à la différence, qu'aujourd'hui, l'évolution s'accomplit dans le sens inverse ; nous revenons

für die Richtigkeit einer künstlerischen Leistung besteht darin, daß sich die Leistung mit der Absicht des Schöpfers deckt. »

⁴⁸⁵ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 60 : « Nous ne sommes pas encore parvenus à établir la cohérence d'un véritable principe d'organisation. En tous cas, il semble qu'un tel principe ne peut être fondé sur la théorie harmonique, mais qu'il soit confirmé par le facteur mélodique et l'aboutissement de la réalisation sonore. » (Ein ordnendes Prinzip ist aber noch nicht gefunden. Es ist auch wenig wahrscheinlich, daß ein solches von der harmonischen Theorie ausgehen wird. Sondern vom Melodischen und von der Praxis.)

au style polyphonique et cette situation laisse préfigurer bien des difficultés. »⁴⁸⁶.

Les nouvelles combinaisons sonores ne détiennent aucune fonction formelle équivalente à celles que renferme la tonalité. Elles donnent lieu à l'établissement de grandes formes, mais ne détiennent pas de pouvoir de structuration. Leur caractère aléatoire ne permet pas de confirmer de nouvelles fonctions structurantes, et d'établir des rapports de valeur. C'est ainsi qu'il faut comprendre le recours aux petites formes, dont usent les compositeurs ; « ces pièces au caractère aphoristique sont l'expression condensée de l'idée musicale »⁴⁸⁷. L'harmonie et la mélodie ne répondent à aucune nécessité d'organisation, et sont uniquement au service de l'expression musicale. La forme ne repose plus que sur l'unité de l'idée énoncée. La valeur stylistique d'œuvres, dont aucun élément ne justifie l'application de formes anciennes, ne contredit pas leur mérite de satisfaire « au besoin et au sentiment de forme ». Sans parvenir au pouvoir unitaire des anciennes formes, d'autres principes d'organisation se substituent aux fonctions structurantes de la tonalité. Le rôle des oppositions de caractère et de tempo, au sein de la phrase et de la structure d'ensemble, peut être assimilé à un jeu

⁴⁸⁶ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 61 : « Die Krise der musikalischen Form, die wir heute durchmachen, erinnert an die Übergangszeit von dem polyphonen Stil Bachs zu dem homophonen der Klassiker. Nur ist es umgekehrt, wir kehren zu einem polyphonen Stil zurück. Und die Situation ist schwieriger. »

⁴⁸⁷ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 61 : « Dans le domaine de la forme, nous sommes parvenus à des phénomènes transitoires. Parmi les plus intéressants figurent ces pièces au caractère aphoristique dont la brièveté, assurément, a pour but d'éluider le problème de la forme. Elles permettent d'obtenir une représentation très concise de l'idée musicale. L'harmonie et la mélodie n'ont plus aucune fonction structurante; elle ne servent qu'à restituer l'expression musicale. » (So kam es auf dem Gebiet der Form zu einer Reihe von Übergangserscheinungen. Zu den interessantesten von ihnen gehören jene Stücke aphoristischen Charakters, denen es ihre Kürze erlaubt, dem Formproblem recht eigentlich aus dem Wege zu gehen. Sie gestatten eine äußerst konzentrierte Darstellung des musikalischen Gedankens. Harmonie und Melodie haben weiter keine architektonischen Verpflichtungen, sie sind nur musikalischer Ausdruck.)

d'opposition entre différentes tonalités. De même, la répétition d'un accord représente un principe formel, dont la fonction est proche de celle exercée par la tonique dans le système tonal.

L'écriture polyphonique devient un outil d'élaboration fondamental dans l'organisation du nouveau matériau ; elle apparaît comme le seul élément compositionnel permettant la structuration de l'œuvre et l'élaboration d'une grande forme. L'accord dissonant contribue à créer de nouveaux enchaînements harmoniques, mais le motif mélodique, dont la variation rythmique crée la mélodie, demeure l'élément principal qui garantit l'unité et la réalisation formelle. Suivant un raisonnement déductif, la série, c'est-à-dire la succession intégrale ou partielle des douze sons de la gamme chromatique, devient un facteur, dont la propriété structurante est identique à celle qui, dans la tonalité, revient au motif mélodique. Elle se caractérise par l'établissement d'un principe d'organisation, fixe et dominant, établi à partir des douze sons⁴⁸⁸. La qualité d'une composition élaborée, à partir de la série, ressort d'une équivalence absolue entre les sons. L'emploi de la série supprime la prééminence de toute note, et implique un usage occasionnel des consonances ; les répétitions et les effets de symétrie sont proscrits. Erwin Stein précise que, ces contraintes ne doivent pas être interprétées comme les signes d'une réaction contre les méthodes de composition des époques précédentes, mais répondent à l'exigence, qui impose la disparition de toute réminiscence tonale, et nécessite d'y remédier.

⁴⁸⁸ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p.63 : « Eine andere, neue Möglichkeit ist, von Fall zu Fall für ein Tonstück ein bestimmtes Anordnungsprinzip der 12 Töne festzusetzen und die sogewonnene Reihe zum Träger der Konstruktion werden zu lassen. Diese Tonfolgen werden meist etwas Ähnliches sein wie melodische Motive. »

« Jusqu'à présent, on n'a retenu de la musique avec douze sons que des caractéristiques dépréciatives et des préceptes négatifs, précisément, en raison de l'obligation d'efficacité qu'exige ce système d'organisation. »⁴⁸⁹.

L'auteur établit des points de similitude entre certains éléments, propres à la nouvelle technique de composition, et ceux spécifiques au principe de tonalité, en appliquant aux premiers des fonctions et des valeurs garanties par les seconds. Les sons de la série, qui ne sont pas compris dans la succession du motif de base, peuvent être regroupés en un « contre-motif », pour satisfaire à l'exigence de structure qu'appelle la faculté d'entendement. La complémentarité des sons du « contre-motif » assure au motif de base, une fonction semblable, à celle incombant à l'ancienne tonique.

Le motif, qui constitue la série de base, devient l'élément de construction principal qui détermine la structure de la pièce musicale. La configuration de l'œuvre peut être modifiée au moyen de trois procédés, sans modification de la structure d'ensemble : l'inversion, la rétrogradation et le mouvement rétrograde inversé. Ces procédés constituent, avec la formule initiale (*Grundgestalt*), les quatre possibilités de présentation du motif. Chaque note indépendante du motif de base recouvre une certaine fonction, du fait de sa position distincte au sein de la formule initiale, et des rapports de valeur qu'elle entretient avec chaque note de la série chromatique.

« Dans la série de douze sons, la formule initiale assure une répartition particulière des notes ; elle brise le risque d'uniformité, que comporte le

⁴⁸⁹ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 63 : « So erkennen wir an der Zwölftonreihe bis jetzt nur Eigenschaften und Bedürfnisse, die für ihre konstruktive Wirksamkeit negativ bewertet werden müssen. »

principe de la série, et compose un ordre de succession particulier. Chaque son recouvre deux fonctions précises : celle de sa position à l'intérieur de la formule initiale, et celle de sa signification unique par rapport aux autres sons. »⁴⁹⁰.

À travers la formation d'accords, l'idée musicale apparaît dans sa dimension horizontale et verticale. Le procédé, qui permet d'intégrer plusieurs notes d'une mélodie dans un accord, est régulièrement employé, et devient un principe complémentaire aux trois procédés contrapuntiques, permettant une nouvelle présentation du motif de base.

La formule initiale ne constitue pas le thème, mais le matériau. Elle apparaît de façon permanente, et peut avoir une fonction thématique ou agir comme élément constructif, si l'on prend en compte sa dimension harmonique. Son rôle est d'assurer l'unité formelle, que l'auditeur ne doit pas repérer, uniquement, en identifiant la formule initiale, mais en percevant intuitivement la cohérence de l'œuvre, révélée par la concordance des moyens utilisés⁴⁹¹.

Dans les premières œuvres de Schönberg, Erwin Stein décèle l'emploi de moyens qui, sans être aussi radicaux, dans leurs effets, que la formule initiale, exercent un rôle fondamental dans l'établissement de la forme. La succession

⁴⁹⁰ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p.64 : « Die Grundgestalt verleiht der Zwölftonreihe eine gewisse Gliederung, sie differenziert ihre gleichförmige Gestalt und ordnet ihre Reihenfolge. Die einzelnen Töne erhalten dadurch wieder bestimmte Funktionen - ihre bestimmte Stellung im Motiv und ihre bestimmten Wertverhältnisse zueinander. »

⁴⁹¹ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p.67 : « Lorsqu'elle détient une valeur thématique, la forme de la série de base ressort comme telle. Là où elle témoigne d'une efficacité constructive, comme dans une succession harmonique, elle ne nécessite ni plus ni moins qu'une interprétation harmonique. La cohérence de l'ensemble doit être discernée à défaut d'être comprise, ce que garantit la conformité des moyens employés pour y parvenir. La finalité de ce procédé est d'aboutir à une forme concise. » (Wo sie thematische Bedeutung haben, treten sie entsprechend hervor. Wo sie anderem Sinne konstruktiv wirken, etwa als Harmonien, brauchen sie nicht anders aufgefaßt zu werden als in diesem. Der Zusammenhang wird gespürt, auch wenn er

mélodique ou la superposition harmonique de cinq quarts est un élément dont la fonction se substitue au rôle imparti, jusqu'alors, au thème principal. La série a l'avantage de constituer, à la fois, un facteur de structuration et un élément déterminant d'un style, celui de la composition avec douze sons. Chez Schönberg, la série apparaît explicitement dans les *Cinq Pièces pour piano* op. 23, la *Sérénade pour sept instruments et voix de basse* op. 24, et la *Suite pour piano* op. 25. Ces œuvres se caractérisent par l'application de règles fixes à l'ensemble des motifs mélodiques. Elles résultent du nombre et de l'ordre des sons qui déterminent les rapports mélodiques et harmoniques, ainsi que du nombre d'apparitions de la série délimitant les phrases.

La découverte de la série et de ses implications, constitue une réponse au problème de la forme. La comparaison permanente, que l'auteur établit entre l'ancien et le nouveau système compositionnel, ainsi que la nature des arguments qu'il fait valoir, laisse supposer que la perte du système tonal et la recherche d'un principe aux fonctions analogues constituent, à ses yeux, une préoccupation aussi importante que la quête d'un nouveau principe formel dont la cohérence résulte d'un système d'organisation (tonal ou non). Bien que la recherche d'un idéal de beauté et de vérité ne soit plus poursuivie, le besoin d'unité, de hiérarchisation et d'agencement auquel répond le système de composition avec douze sons, ne semble plus devoir être rapporté à la forme comme modalité d'organisation, mais au matériau musical, à ses fonctions structurelles à l'intérieur d'un système de relations organisées et logiques :

nicht verstanden wird, dafür bürgt die Einheitlichkeit des verwendeten Mittels. Es hat die Aufgabe, Geschlossenheit der Form zu erzielen, nicht mehr, nicht weniger.)

« Dans ces pièces, et dans bien d'autres, il est impossible d'énumérer les différents modes de répartition des sons et de construction des phrases ; tout au plus, peut-on y relever quelques exemples caractéristiques. Cependant, il apparaît que l'application de la formule initiale d'une série répond aux mêmes fonctions que celles remplies auparavant par la tonalité. Le principe de la série permet d'établir un système de référence et, pour ainsi dire, de coordination, qui détermine l'ensemble des événements mélodiques et harmoniques. Il facilite, du moins rend possible, la compréhension de la pensée musicale. Le caractère thématique des motifs principaux devient alors secondaire et peut disparaître, comme c'est le cas, dans la quatrième partie de la *Sérénade*, celle composée sur un sonnet de Pétrarque, et dans certains mouvements de la *Suite*. »⁴⁹².

Erwin Stein ne considère pas le reproche d'intellectualisation et de complexité comme fondé. La critique d'une activité de la pensée entravant l'imagination, ne lui semble pas recevable, puisqu'il n'y a pas contradiction entre la liberté d'invention et la découverte d'un système strict, entre création et construction. Les nouveaux principes formels ne résultent pas de l'application d'une théorie, mais représentent des procédés d'organisation et de réalisation subordonnés à l'idée musicale et à la volonté d'expression. La rigueur et la logique de ces nouveaux principes peuvent faire obstacle à l'imagination et aux

⁴⁹² Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 75 : « Alle die in diesen Stücken und auch den anderen Werken vorkommenden Arten der Tonverteilung und Satzweise aufzuzählen, ist ganz unmöglich. Nur einige besonders charakteristische Beispiele wurden herausgegriffen. Im ganzen zeigt sich deutlich, daß die Durchführung der Grundgestalten in erster Linie ähnliche Funktionen erfüllt, wie sie früher die Tonalität ausgeübt hatte. Ein Koordinatensystem ist gewissermaßen mit ihnen geschaffen, auf welches alle melodischen und harmonischen Ereignisse bezogen werden können. Das erleichtert die Faßlichkeit der musikalischen Gedanken - oder ermöglicht sie vielleicht erst. Die thematische Bedeutung der

nécessités créatrices des compositeurs, mais, en dépit de la complexité des procédés de composition, ils font ressortir équitablement la disparité des talents et des aptitudes à les maîtriser. Le besoin de disposer de nouvelles formes est trop impérieux, pour pouvoir s'exempter de procédés permettant d'y parvenir.

En rétablissant l'importance du rapport entre forme et expression, l'auteur aboutit à la primauté de l'idée sur le style. L'expression ne résulte pas d'une volonté, mais d'une pensée et d'une nécessité, sans lesquelles la création d'une œuvre et la matérialisation des impressions⁴⁹³ ne peuvent être réalisées. La forme se confond avec l'expression, qui correspond à la représentation et à la perception d'une idée musicale. L'imbrication complexe des rapports, qui s'établissent entre forme et style, procède des fonctions de la forme, que sont l'expression et l'impression. La pensée musicale ne peut être élaborée, exprimée, puis perçue qu'au travers d'une forme⁴⁹⁴, élément essentiel à toute création libre et achevée.

F. « Paul Hindemith » de Franz Willms

À travers une connaissance approfondie et argumentée de l'œuvre de Paul Hindemith, Franz Willms met en évidence le fondement d'une logique dans

Grundmotive spielt daneben eine untergeordnete Rolle und kann auch, wie in dem Sonett der Serenade und in manchen Sätzen der Suite, ganz verschwinden. »

⁴⁹³ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 77 : « Bien entendu, l'expression et la forme ne composent qu'une seule et même réalité. Ce que l'on qualifie ordinairement d'« expressif » concorde à la conformité harmonieuse entre la structure et le sens. Cette signification ne peut être appréhendée que comme expression. » (Ausdruck - wohlgemerkt - ist Form. Und was man so gemeinhin in der Musik « ausdrucksvoll » nennt, ist jene Form, die in adäquater Weise einen tiefen Sinn wiedergibt. Ihn können wir nicht anders fassen, denn als Ausdruck.)

⁴⁹⁴ Erwin Stein, *Neue Formprinzipien* dans *Von neuer Musik*, p. 77 : « La forme correspond aux fonctions d'expression et d'impression. L'idée musicale ne peut être représentée et exprimée qu'à travers la forme, l'auditeur ne peut saisir la première et y devenir sensible qu'à travers la seconde. Cette forme procède sans doute d'une nécessité sans laquelle aucune liberté de création n'est possible. » (Die Form erfüllt nämlich zwei Funktionen: als Ausdruck und als Eindruck. Der musikalischer Gedanke kann nur als Form dargestellt, ausgedrückt, aber auch nur als Form

l'évolution musicale, et établit des points de comparaison entre les œuvres du musicien et celles d'autres compositeurs contemporains.

Alors que la recherche de la forme constitue une priorité, le plaisir de la composition représente, chez Hindemith, la principale motivation à l'acte de création. La recherche de nouveauté, dans la forme et le langage, ne constitue pas, chez lui, une finalité spécifique.

groupement d'accords, la généralisation de l'écriture chromatique et le retrait de l'harmonie, comme facteur structurant dans la construction et l'organisation de l'œuvre. »⁴⁹⁵.

Le problème d'une nouvelle mélodie et d'une nouvelle forme subsiste, et n'en demeure pas moins important. Les idées thématiques et l'écriture linéaire se rapportent à la notion de nouvelle mélodie, mais la forme du discours musical, ordonnée par une logique particulière, demeure difficile à déterminer, en raison de la disparition et de la modification des facteurs d'unité du langage. Les concepts de consonance et de dissonance perdent toute légitimité ; les valeurs harmoniques traditionnelles sont délaissées, au profit de thèmes mélodiques et d'entités harmoniques dépendant de la simultanéité de lignes mélodiques ou de la succession d'accords. Les fonctions harmoniques tonales sont totalement exclues, mais la notion d'accord demeure même si la fonction et la formation en sont modifiées.

wahrgenommen werden, Eindruck machen. Gewiß ist jede Form Zwang, aber auch keine Freiheit gibt es ohne sie.)

⁴⁹⁵ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p. 81 : « Das Wesentliche für Hindemith ist offenbar zunächst die Auslösung einer drängenden Musizierlust; der Gewinn an Neuem in Form oder Sprache kommt erst in zweiter Linie. Und doch kündigt sich das Neue an: in manchem gehäuften Akkordkomplexen, in der alles durchsetzenden Chromatik; formal am bedeutsamsten darin, daß die Harmonik als Formordnung für den Aufbau im großen stark zurücktritt. »

« Hindemith n'élimine pas le concept d'accord ; celui-ci peut apparaître aussi bien sous la forme d'un accord parfait, que sous la forme d'un entassement complexe de sons abondants et variés, ou encore celle d'une superposition d'accords indépendants. S'il y a continuité, au cours du développement harmonique, la superposition chromatique de plusieurs sensibles devient prédominante. L'intermittence d'accords est un moyen différent, puisqu'il s'agit d'une ou de deux lignes mélodiques renforcées par des sons multiphoniques. Toutefois, un fait demeure certain : dans chaque cas, les fonctions harmoniques n'existent plus. Soit l'accord est un assemblage complexe, employé comme une masse sonore avec les conséquences que cela implique ; soit il est le miroir d'une ligne mélodique, qu'il enrichit de couleurs harmoniques et laisse apparaître en suivant les contours de l'évolution du *melos* . »⁴⁹⁶.

Les forces mélodiques sont les causes d'affaiblissement des fonctions harmoniques. Elles reposent sur le caractère pur du mouvement de la ligne appelé *melos*, terme qui, comme nous l'avons déjà énoncé, réfère à l'idée de flux mélodique. L'atonalité apparaît, dès lors, comme secondaire ; ses caractéristiques deviennent le soubassement de l'élément mélodique, le *melos*. Elle représente l'étape ultime d'une longue évolution harmonique, et confirme la disparition du

⁴⁹⁶ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, pp. 84-85 : « Der Akkord wird von Hindemith keineswegs ausgeschaltet; er bleibt bestehen in den einfachsten Dreiklangformen wie auch in den verwickelteren Bildungen von vielgestaltigen Mehrklängen oder zwei Tonalitäten verschmelzenden Doppelakkorden. Wo Akkordverbindungen vorliegen, spielt die Verwendung gehäufter Leittöne, also wieder das Chroma, eine große Rolle; etwas anderes sind Akkordverschiebungen, bei denen eine oder auch zwei melodische Linien zu Mehrklängen verstärkt werden. In beiden Fällen aber schalten harmonische Funktionen, völlig aus; entweder ist der Akkord an sich als mannigfach zusammensetzbarer Klangkomplex mit dessen ursprünglicher Wirkung als Klangmasse gebraucht, oder aber als Folie für die melodische Linie, die er verschieden färben kann oder gewissermaßen körperlich erscheinen läßt, wenn er sich - in seiner Struktur gleichbleibend - dem Melos in all dessen Wendungen anschmiegt. »

concept d'harmonie. La réalisation mélodique, qui n'est plus déterminée par les lois harmoniques, semble indiquer un retour à la phase d'évolution précédant la période d'apogée de la science harmonique.

« Le *melos* primitif, que l'on trouve tout au long de la *Sonate pour alto et piano* op.11, n'est plus déterminé par les lois harmoniques ; il peut être qualifié de préharmonique et entre en comparaison avec le choral grégorien, du fait de son ambiguïté tonale qui ne permet plus de l'intégrer aux modes majeur et mineur. »⁴⁹⁷.

Les principes poursuivis par Hindemith sont la mise en évidence de l'élément mélodique et le souci de clarté formelle et constituent des facteurs de perfectionnement.

Franz Willms situe l'opposition au niveau de l'harmonie et de « l'esthétique de l'expression ». Sur le plan harmonique, nous avons déjà abordé les motifs d'opposition ; nous rappelons que le fondement d'une telle attitude, chez l'auditeur, découle d'un sentiment de comblement et d'exaspération, alors que, pour le compositeur, cette opposition repose sur la prise de conscience d'un épuisement et d'une usure du langage. « L'esthétique de l'expression » représente un élément fondamental dans la musique du 19^e siècle. Cette esthétique conteste toute signification absolue de la musique et suppose que les caractères et les valeurs, qu'elle recouvre, soient déterminés par l'auditeur. La musique se définit

⁴⁹⁷ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p. 86 : « Denn auch das primitive Melos, das die Bratschensonate beherrscht, wird nicht von harmonischen Gesetzen bestimmt; es ist - ähnlich wie der gregorianische Choral - vorharmonisch, in tonaler Beziehung mehrdeutig, nicht schlechthin in Dur oder Moll auflösbar. »

comme « un art d'expression des valeurs affectives, et un processus de soutien spirituel »⁴⁹⁸.

Toutefois, cette opposition n'entraîne pas les mêmes réactions chez tous les musiciens. En ce qui concerne les quatre compositeurs que Franz Willms écarte de son champ d'étude, il s'agit d'un choix fondé sur une connaissance de leurs œuvres, démontrant leur appartenance à un style novateur et leur rattachement à une conception différente de la musique. Les œuvres de Strauss, Schreker, Mahler et Pfitzner constituent un point d'origine, à partir duquel s'établissent différentes représentations du concept de nouveauté. Leurs compositions permettent de circonscrire le domaine de recherche, de fixer un point de confluence où se croisent éléments anciens et nouveaux, d'établir le point de départ d'une dissociation, de situer l'épicentre d'une concentration de forces destructrices et constructives.

« La connaissance des partitions de Strauss, Schreker, Mahler et Pfitzner, nous permet de relever la présence d'éléments que la génération suivante va confirmer. Cependant, et ce point est déterminant, les combinaisons atonales et l'enchevêtrement de la conduite des voix que l'on trouve chez ces quatre compositeurs, ne sont que l'aboutissement d'une conception particulière de la musique et détiennent de ce fait un caractère stylistique différent. C'est ici que nous parvenons à une intersection où ancien et nouveau, venant de directions opposées, se croisent, puis finissent par se scinder. Le fait que, des forces agissant avec un fort pouvoir de destruction puissent devenir des

⁴⁹⁸ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p. 117 : « Der Grundgedanke dieser Ästhetik, ..., ist der, daß die Musik, ..., ihren Sinn erst vom Menschen her bekommt. So wird die Musik, ..., zur Kunst der Gefühls erhoben; sie ist Ausdruck seelischer Strebevorgänge, ... ».

éléments de développement et d'organisation, peut paraître paradoxal, mais reste plausible »⁴⁹⁹.

L'auteur énumère les éléments stylistiques qui permettent de remédier à l'effritement du matériau harmonique du 19^e siècle. En premier lieu, la modification de la répartition des voix entre les instruments, et les combinaisons particulières de timbre, dans les compositions symphoniques, rejoignent la préférence accordée à l'orchestre de chambre et aux configurations instrumentales avoisinantes. Les éléments du nouveau style musical sont la mélodie et le rythme. Cet intérêt découle de la réaction contre la prédominance du principe harmonique, et la primauté exclusive de l'accord. Mélodie et rythme constituent « le centre de forces de la nouvelle musique ». Le terme de mélodie ne désigne pas une succession de sons de hauteur variable, mais renvoie à la notion d'écriture polyphonique qui sous-tend l'idée d'un antagonisme entre verticalité et horizontalité. Cependant, les différents modes de traitement polyphonique restent soumis à une restriction ; la superposition d'un nombre trop important de voix conduit au déséquilibre du principe polyphonique, voire à sa négation.

« Tout comme dans certaines œuvres du 19^e siècle, la démesure semble avoir été atteinte, au regard de certaines œuvres actuelles dans lesquelles sont superposées dix à douze voix. Ce genre de polyphonie rend impossible la reconnaissance d'une seule voix, même dans une composition

⁴⁹⁹ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p. 117 : « Zwar wird der Kundige in den Partituren von Strauss und Schreker, von Mahler und Pfitzner manches entdecken, was auf die Sprache der Jungen hinweist, aber - und dieser Punkt ist ausschlaggebend - jene atonalen Klangkombinationen oder schroffen Stimmführungen sind Ausfluß einer anders gerichteten Musikanschauung und haben damit auch stilistisch eine andere Bedeutung. Hier liegt der Fall vor, daß sich Altes und Neues, aus ganz verschiedenen Richtungen kommend, in einem Punkt schneiden, um gleich wieder auseinanderzustreben. Es ist ja naheliegend, daß dieselben Kräfte, die

harmonique structurée. Dans les premières œuvres atonales d'Alois Haba, l'application de ce procédé mène à une disparition de l'écriture polyphonique ; son intérêt se limite aux effets obtenus sur le matériau et la qualité des sonorités. »⁵⁰⁰.

L'emploi d'une polyphonie « surchargée » n'exclut pas le maintien d'un « pouvoir structurant, établi par les accords », ni « l'emploi d'accords simples ». Ce retour à la dimension verticale peut apparaître comme contrepartie du rapport qu'entraînent les forces mélodiques, un palliatif au problème de réalisation d'une nouvelle forme. Une solution consiste à recourir aux anciennes formes polyphoniques tels, le canon, la fugue, la passacaille, la variation, et aux possibilités de transformation des éléments thématiques que permettent la rétrogradation, l'inversion, la rétrogradation associée à l'inversion et tous les procédés contrapuntiques d'imitation. L'ordonnement et l'organisation des sons peuvent être établis à partir de la dimension verticale de l'accord. Selon Franz Willms, ces différents procédés, exploités par Milhaud, Hauer et Schönberg, aboutissent au défaut de forme ou à une construction trop élaborée. Ces défaillances risquent d'associer la musique moderne à une conception d'œuvres abstraites et cérébrales où disparaît la valeur concrète et objective des sons, où s'estompent les rapports de différenciation, d'association, de répétition, de sens et d'émotion, qu'établit la faculté auditive.

eine Zersetzung des Bestehenden bewirken, zugleich die Aufbauelemente des Kommenden darstellen. »

⁵⁰⁰ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p.118 : « Aber auch die gleiche Übersteigerung wie in der Musik des 19. Jahrhunderts tritt ein, wenn bis zu acht und zwölf Stimmen übereinandergetürmt werden. Eine solche Behandlung der Polyphonie, die schon in einem harmonisch geordneten Satz das Verfolgen der Einzellinie ungemein erschweren würde, führt in der atonalen Musik des frühen Alois Haba zur völligen Aufhebung der realen Vielstimmigkeit und bleibt notwendig im Materiell-Klanglichen stecken. »

« Nous nous trouvons confrontés à une menace pour l'art nouveau, une situation inquiétante qu'Alfred Einstein a relevée récemment. Une musique, comme celle de Schönberg, n'entretient plus aucun rapport avec la nature authentique des sons. En se détachant du matériau sonore, elle passe dans le domaine de l'abstraction et cesse, par là même, d'être un art des sons - tout au plus suffit-elle à satisfaire uniquement, celui qui se concentre sur les subtilités contrapuntiques que renferme ce type de partitions. (...) Sans doute, faut-il rapporter l'apparition des quarts de ton aux exigences d'une sensibilité musicale devenue trop raffinée ; elle s'explique comme l'émanation d'une hypersensibilité aux qualités acoustiques des sons et non comme la condition présumée à l'éclosion d'un art nouveau »⁵⁰¹.

L'auteur entreprend l'analyse d'un second courant d'innovation, sur la base d'une comparaison avec les caractéristiques décrites auparavant. Ainsi qu'il s'en est tenu pour la première catégorie de signes représentatifs, l'auteur n'émet aucune appréciation avantageuse sur les propriétés de ce courant. Puisque la rigueur et la radicalité de la méthode de composition ne peuvent être établies qu'en ayant recours aux procédés d'écriture et aux formes contrapuntiques, l'emploi de valeurs sonores et de rythmes primitifs semble dicté par une volonté de dépassement qui autorise la recherche d'effets et de moyens exubérants. En

⁵⁰¹ Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, pp. 119-120 : « Hier liegt eine der schwersten Gefahren für die junge Kunst verborgen, auf die vor kurzem erst Alfred Einstein warnend hingewiesen hat. Eine Musik wie die Schönbergs verliert den Boden des realen Klanges unter den Füßen und schwebt losgelöst von aller Materie im luftleeren Raum des Abstrakten; dabei hört sie aber auf, noch Kunst des Ohres zu sein - sie wird bestenfalls demjenigen einen Genuß bereiten, der am Schreibtisch sich in die kontrapunktischen Geheimnisse dieser Partituren vertieft ... Vielleicht ist sogar das Eindringen der Vierteltöne im Grunde gleichfalls Forderung eines überfeinerten Musikempfindens und damit eher das Produkt einer absterbenden, klanglich allzu sensibel gewordenen Epoche, als Voraussetzung für eine neue Kunst. »

raison de la simplification technique, ce procédé d'écriture aboutit à une qualité de différenciation au regard de la complexité des compositions dites « atonales ».

Cette orientation prend forme en opposition à l'art, nuancé et crépusculaire des musiciens qualifiés d'impressionnistes. Elle se manifeste au travers de propriétés harmoniques et rythmiques, qui, par leur simplicité et l'économie de leur emploi, produisent des effets âpres de surprise et de déséquilibre. Franz Willms désigne cette tendance par l'expression d'art « primitiviste »⁵⁰².

Bien qu'il ne puisse être question de réduire la nouvelle musique à ces deux tendances, ses caractéristiques demeurent trop nombreuses pour pouvoir être mentionné intégralement. Cependant, mélodie et forme demeurent deux éléments déterminants. Franz Willms souligne le rôle de la « mélodie préharmonique » dans la nouvelle écriture : indépendante des fonctions harmoniques, elle affirme la prééminence de la pensée polyphonique. Le retour du principe mélodique se répercute sur les modes d'exécution du nouveau répertoire. Le souhait de restituer la netteté d'enchevêtrement des lignes thématiques oblige l'exécutant à soigner la précision et la justesse de son jeu. Cette incidence procède du renouvellement de la ligne, dans la constitution des nouveaux procédés de composition ; elle témoigne d'un renversement de valeur des éléments du langage : l'accord devient secondaire, tandis que prévalent la mélodie et la forme, autrement dit le *melos*.

Les concepts de forme et de contenu ne constituent plus deux catégories distinctes, mais deux « modes de manifestation » d'une même réalité, qui s'avèrent indissociables, « comme l'image de son reflet ».

**11. *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge.*
Herausgeber: Musikblätter des Anbruch
(Musique d'aujourd'hui - Séquence de courts essais.
Directeur de la publication : *Musikblätter des*
Anbruch*)*

Ce petit livret, autoédité par le périodique *Musikblätter des Anbruch*, se présente sous la forme d'une série de neuf fascicules, composés chacun de quatre pages. L'ouvrage, édité en 1925, s'apparente à une collection à tirage limitée, consacrée à l'étude de la « nouvelle musique ». La parution de treize articles est annoncée, contribution à travers laquelle spécialistes, musicologues, compositeurs et interprètes, parmi lesquels Paul Bekker, Erwin Stein, Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Wilhelm Grosz et Rudolf Kolisch tentent d'apporter des éléments de réponse. L'éditeur destine la brochure à des particuliers, ou des associations qui, par leur niveau de connaissance, leur pratique musicale et leur soutien, sont en quête de repères et de lignes directrices. L'ensemble des problèmes liés à la composition et à la pratique musicale, y est examiné ; suivant l'ordre de parution, ces communications se rapportent aux notions d'ancienne et de nouvelle musique, à l'harmonie, à l'atonalité, aux dissonances, à la notion de musique moderne, au public, à la mélodie, aux nouvelles formes musicales, à la théorie musicale, aux techniques pianistiques et violonistiques, à l'exécution du répertoire de musique de chambre. À cette série succèdent des études biographiques, des analyses d'opéras et d'œuvres de concert.

Les huit numéros de la première série développent les sujets annoncés (jusqu'à la théorie musicale) ; le neuvième fascicule, consacré à l'opéra *Wozzeck*

⁵⁰² Franz Willms, *Paul Hindemith* dans *Von neuer Musik*, p. 120 : « ... der Weg von dieser

d'Alban Berg, clôt la série avec une analyse de l'œuvre et un compte rendu des jugements laudatifs suscités.

A. « Neue Musik » (Nouvelle musique) de Paul Bekker

L'honneur d'inaugurer la série d'essais revient à Paul Bekker. Cette distinction se justifie d'autant mieux que la date de publication de son premier opuscule consacré à la nouvelle musique, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, le crédite d'une certaine prérogative. L'auteur ne reprend pas les idées essentielles exposées cinq années auparavant, mais laisse paraître une modification dans l'approche de la question. En premier lieu, Bekker insiste sur le caractère continu et naturel que nécessite une juste représentation de l'évolution musicale ; processus que l'argument de la rupture invoqué comme antithèse, et la condamnation des catégories de pensée antérieures tendent faussement à infirmer. La notion d'évolution n'implique pas l'idée de rupture puisque le principe de dualité, établi par l'opposition entre ce qui est ancien et ce qui est nouveau, et le passage de l'effondrement d'un système à l'avènement d'un renouveau, ne détiennent aucune valeur absolue. La représentation d'un phénomène discontinu conçue à partir de la réception, doit amener le musicien à comprendre qu'il ne s'agit pas d'une mutation imposée et radicale, mais d'une succession de « phénomènes naturels et progressifs, issus d'une évolution organique ». L'expression de « jeune musique » (*jugendlicher Musik*) lui semble mieux convenir, si l'on admet que la création est « le reflet d'un perpétuel devenir ». La « nouvelle musique » n'est, ni l'apanage d'une école, ni la production d'un

künstlichen Primitivität, ... ».

courant artistique fondé sur des principes généraux et particuliers. Elle reste, avant tout, musicale, c'est-à-dire que le rejet ou l'approbation n'ayant plus lieu d'être, la modification des habitudes d'écoute doit favoriser la notion de joie intérieure. Quand bien même les sentiments de refus et d'opposition demeurent prédominants, ils doivent se transformer en véritables moyens de connaissance.

« L'essentiel n'est pas que nous approuvions ou que nous rejetions, que nous applaudissions ou que nous persiflions ; il est que nous ressentions l'impulsion intérieure qui, rendue de différente manière, confirme la richesse de l'impression. Lorsque cette impulsion vient à manquer, il nous faut considérer cette privation comme une défaillance. »⁵⁰³.

La différenciation entre les causes de rejet et les effets de dépréciation, demeure difficile à établir. En raison des difficultés d'appréhension qu'elle pose, et du manque d'agréments qu'elle présente, la nouvelle musique est délaissée et considérée comme la manifestation d'une expression artistique de nature révolutionnaire, voire subversive. L'éradication du principe de tonalité, qui constitue le principal argument d'opposition au changement, trouve sa légitimité dans la nouveauté des formations mélodiques, harmoniques et structurelles, qui s'y rattachent. Le renoncement au système tonal confirme la continuité d'une évolution logique et organique, en l'occurrence, celle qui a œuvré à l'établissement et au renforcement de ce système. La raison du changement réside, bel et bien, dans la modification d'emploi des moyens musicaux qui, par les lois de similitude et d'opposition, peut apparaître diachroniquement, dans les œuvres

⁵⁰³ Paul Bekker, *Neue Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 2 : « Das Wesentliche der Wirkung besteht überhaupt nicht darin, daß wir zustimmen oder daß wir widersprechen, daß wir applaudieren oder zischen. Er besteht vielmehr darin, daß wir den inneren

d'un même compositeur à des époques successives, ou synchroniquement au sein d'œuvres de différents compositeurs à une période déterminée.

« Quoiqu'il en soit, le reproche qui en est fait, à tort ou à raison, ne consiste, en aucune façon, à réfuter les lois éternelles de la nature. Si l'on considère les œuvres de la « nouvelle » musique, on constate que ce reproche n'est pas objectivement défendable. Bien sûr, il existe un plus ou moins grand nombre d'exemples, témoignant de l'affaiblissement du sentiment tonal et de l'abandon des formes organisées à partir de ce sentiment harmonique. Mais nous devons admettre que ces tendances, observées chez des créateurs confirmés, dont seules les œuvres peuvent nous assurer d'un jugement fiable, ne sont pas fondamentalement nouvelles et ne procèdent pas d'une initiative préconçue. Elles ne sont que l'aboutissement d'une continuité logique et organique, et d'un changement expressif qui, dans son développement, touche l'ensemble de la musique tonale. La différence d'emploi du matériau, qui sépare Schönberg de Wagner, n'est pas plus importante que celle, qui sépare Wagner de Beethoven, ou Beethoven de Philipp Emanuel Bach, celui-ci de son père, ou ce dernier de ses prédécesseurs. Quand bien même, nous devrions considérer un cas aussi singulier que celui de Schönberg, nous retrouverions dans ses œuvres, les mêmes types de rapport et d'opposition que ceux observés dans l'ensemble des phénomènes musicaux »⁵⁰⁴.

Anstoß spüren, der, mag er sich auf diese oder jene Art äußern, stets das Produktive des Eindrucks bestätigt und nur dann, wenn er ganz ausbleibt, als Versagen zu deuten ist. »

⁵⁰⁴ Paul Bekker, *Neue Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 3 : « Daraus ergibt sich, daß jener Vorwurf, selbst wenn er berechtigt wäre, keineswegs eine Auflehnung gegen ewig gültige Naturgesetze bedeutete. Betrachtet man aber die Werke der « neuen » Musik genau, so erkennt man bald, daß der Vorwurf an sich in dieser Form überhaupt nicht sachlich haltbar ist.

Paul Bekker répond aux jugements défavorables, en démontrant la différence de caractère, et non de nature, introduite par la nouveauté : cette différence garantit l'authenticité du lien décisif entre le matériau et la trajectoire de l'évolution historique. Toutefois, il souligne l'importance des différences qui séparent le style musical de l'époque précédente de celui de la génération actuelle. Les signes de nouveauté ne sont pas présentés comme des éléments de rupture, ou des éléments justifiant l'abandon, le refus et le combat, mais comme des « signes d'une force ranimée » ; ils se manifestent par la réduction de l'effectif sonore, la disparition des grandes formes musicales, la reconnaissance de la musique de chambre. La prédominance de cette « force ranimée » représente l'unique nouveauté interne », et correspond à « la volonté spirituelle d'une époque ».

L'auteur conteste le risque que poserait l'internationalisation de la nouvelle musique. L'idée d'uniformisation des procédés de composition et de normalisation du langage, que sous-tend cette accusation, met en évidence la perte de fondements et de repères nationaux dans l'art. La transformation opérée par le renouvellement du langage musical ne doit pas être considéré comme un revers, car le phénomène de la nouvelle musique atteste l'apparition simultanée en Europe de tendances analogues et interdépendantes dans différentes cultures

Zweifellos zeigen sich bald mehr, bald weniger auffallende Beispiele für die Lockerung des tonalen Empfindens, für die Aufhebung der aus dem vorwiegend harmonischen Musikgefühl sich ergebenden Formgestaltung. Diese Bestrebungen aber kommen bei den wahrhaft schöpferischen Begabungen - und nur solche können der Urteilsmaßstab geben - weder aus einer vorgefaßten Absicht, noch sind sie eigentlich neu. Sie bilden vielmehr die durchaus logische und organische Weiterführung der Ausdruckswandlung, die das Werden der gesamten tonalen Musik durchzieht. Die Verschiedenheit im Gebrauch der Klangmittel zwischen Schönberg und Wagner ist nicht im mindesten größer als die zwischen Wagner und Beethoven, zwischen Beethoven und Philipp Emanuel Bach, zwischen diesem und Johann Sebastian Bach, zwischen Johann Sebastian und der vorangehenden Generation. Und wenn man eine Einzelercheinung wie Schönberg für sich in ihrem Werden beobachtet, so wird man hier wiederum zwischen den einzelnen Werken die nämlichen Zusammenhänge und Gegensätze finden, wie sie sich im Gesamtbilde des Geschehens zeigen. »

nationales, sans que soit remis en question le maintien des particularités propres aux modes d'expression nationaux.

B. « Von alter und neuer Musik » (L'ancienne musique et la nouvelle) de Hanns Eisler

L'article de Bekker renvoie à l'essai de Hanns Eisler consacré aux concepts de tradition et de nouveauté dans la musique. Le changement d'expression et la modification du matériau proviennent, selon Hanns Eisler, de la transformation du monde et de l'impression qu'en perçoit l'artiste. Le déroulement de l'évolution implique la conquête de nouvelles sensations, qui prennent forme avec la création d'un nouveau matériau et de nouveaux modes d'expression. Le point d'aboutissement de ce processus de causalité ne peut concorder avec les dénominations usuelles de « nouveauté » et de « modernité » ; la notion de transmutation semble plus adéquate. Ce principe, défendu également par Paul Bekker, dément l'intention de rupture et de renonciation attribuée aux compositeurs modernes et permet de souligner la priorité qu'ils accordent à l'expression de l'idée musicale.

« S'il est possible de modifier l'expression et le style, en revanche les critères d'évaluation d'une œuvre restent inchangés. Qu'il s'agisse d'un vieux moulin ou d'une compagnie générale de minoterie, n'a pas d'importance ; la curiosité de l'auditeur doit porter sur la présence effective d'une idée musicale et sur la nature des moyens que le compositeur emploie pour la développer. Le recours à un accord de Do majeur ou à un nouvel accord n'interfère aucunement dans cette considération. L'essentiel est de

savoir, si le compositeur a la possibilité d'exprimer pleinement le contenu d'une expression saisie de manière irrationnelle. »⁵⁰⁵.

Alors que, Paul Bekker met en évidence le caractère légitime et naturel du processus d'évolution menant à la nouvelle musique, Hanns Eisler accorde plus d'intérêt aux habitudes d'écoute des auditeurs et à leur attachement à la tradition. Il discerne, dans ces deux points, les motifs qui permettent de dissocier l'ancienne musique, de la nouvelle. Cette démarcation n'est pas le fait des compositeurs mais des auditeurs qui, en faisant valoir l'obstacle que crée la complexité du nouveau langage, prétendent à des sonorités plus coutumières et n'ont de goût que pour celles qualifiées d' « harmonieuses »⁵⁰⁶.

La complexité d'écriture de la musique moderne et la difficulté de perception qui en résulte, constituent les principaux aspects de la contrainte qu'elle exerce sur le public. La difficulté de compréhension, que rencontre l'auditeur, provient des impressions multiples et inédites qui se présentent à son

⁵⁰⁵ Hanns Eisler, *Von alter und neuer Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 3 : « Mag sich also das Gewand einer Kunst noch so sehr ändern, bleiben für das Kunstwerk selbst doch immer dieselben Kriterien. Ob es sich um eine Mühle handelt oder um eine Mühlen - A.G. ist im Grunde gleichgültig, der Hörer kann sich nur fragen: Hatte der Komponist eine musikalische Idee und konnte er diese musikalische Idee wirklich gestalten? Ob es sich um einen C-Dur-Dreiklang handelt oder um einen neuen Akkord, ist ebenfalls gleichgültig. Die Hauptsache bleibt immer, ob der Künstler das, was er gefühlsmäßig ausdrücken will, auch wirklich in höchster Vollendung ausdrücken kann. » La comparaison qu'établit l'auteur par la référence au thème du moulin renvoie aux effets modifiés et au changement de traitement que cette thématique récurrente de la poésie romantique allemande demanderait au compositeur désirant l'aborder avec les moyens musicaux de son époque.

⁵⁰⁶ Hanns Eisler, *Von alter und neuer Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, pp. 3-4 : « De plus, l'auditeur s'attend à découvrir dans chaque œuvre l'idéal d'une sonorité traditionnelle (qu'il nomme « son harmonieux »), une sonorité caractéristique dont l'absence peut le dérouter. Nulle part ailleurs que dans les disciplines artistiques, la sujétion à la tradition n'est aussi profondément enracinée. Pour lors, il devient évident que la dissociation instaurée entre la musique classique et la nouvelle musique est le fait de l'auditeur plus que du compositeur, car en réclamant continuellement l'interprétation des mêmes œuvres, l'auditeur souhaite préserver ses propres réactions et rester fidèle à une tradition musicale, à ses habitudes d'écoute. » (Außerdem verlangt er von jedem Werk einen gewissen altgewohnten Klang (er nennt ihn « Wohl » Klang), dessen Fehlen ihn so sehr befremdet. Das starre Festhalten an der Tradition findet man nirgendwo so stark wie in der Kunst. So ist das wirklich Trennende zwischen der alten und der neuen Musik

esprit de façon permanente et rapide. L'imperfection de ses aptitudes de perception contribue à restituer une « image incomplète, embrouillée et fautive de l'œuvre nouvelle », imperfection qu'il attribue à la nouveauté. L'exigence, que nécessite l'identification de bouleversements inédits, va au-delà des capacités ordinaires de compréhension et de mémorisation. Elle requiert une reprise de l'écoute et une analyse de la partition⁵⁰⁷ ; cependant, l'effet de la première impression fait qu'elle supprime toute envie d'entreprendre une connaissance approfondie de l'œuvre. En aucune façon, l'incompréhensibilité ne doit laisser présupposer un manque de qualité, car la principale obligation, dont le compositeur doit s'acquitter, est d'exprimer des idées à l'aide d'un langage musical personnel et nouveau.

C. « Von « atonaler » Musik und Dissonanzen » (La musique « atonale » et les dissonances) d'Erwin Stein

Les trois feuillets suivants sont consacrés aux changements harmoniques, mélodiques et formels. Nous retrouvons un des auteurs du collectif d'édition de l'ouvrage *Von neuer Musik* : Erwin Stein. La récurrence de certaines pensées formulées préalablement, nous engage à ne retenir que les nouvelles propositions et les intentions argumentatives qui justifient la parution de cette publication de vulgarisation.

häufig nicht der Komponist, sondern der Hörer, denn er will immer dasselbe hören, er verlangt immer dieselbe Gewohnheitswirkung.)

⁵⁰⁷ Erwin Stein, *Die moderne Musik und das Publikum* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 2 : « Il n'en reste pas moins que le musicien désireux d'approfondir la connaissance de cette musique doit s'y appliquer intensivement; il doit la réécouter et si possible la jouer et l'étudier chez lui au piano. » (Es bleibt dem, der diese Musik kennen lernen will, nichts übrig, als sich nicht nur einmal, sondern oft hören und sie womöglich zu Hause am Klavier selbst spielen und studieren.)

Le premier fascicule aborde le problème de l'harmonie par le biais de la musique dite « atonale » et la modification du concept de dissonance. Le terme d'« atonalité », largement abordé au cours de l'étude des premiers numéros de la revue *Melos*, est délaissé au profit de l'expression de « musique atonale », laquelle renvoie à la querelle entre adversaires déniaient toute valeur à ce style de musique et partisans défendant l'idée d'une évolution continue et cohérente. La contestation du terme et du principe peut s'appliquer à la notion de « tonalité élargie ». Sans faire emploi de ce terme, ni de celui de « tonalité flottante », Stein pose la question du maintien d'une tonalité principale dans certaines œuvres de Reger et de Strauss, et s'interroge sur la présence objective de réelles différences entre leurs œuvres et certaines compositions atonales plus récentes⁵⁰⁸

La définition de la musique atonale, que propose le musicologue, recoupe celle de la nouvelle musique formulée par Paul Bekker : un renouveau conçu comme une conséquence naturelle de l'évolution harmonique : l'élaboration d'une musique, dans laquelle la renonciation au système tonal entraîne la disposition

⁵⁰⁸ Erwin Stein, *Von « atonaler » Musik und Dissonanzen* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 2 : « Au regard de l'harmonie qui, chez Reger ou chez Strauss, évolue plus souvent en dehors de la tonalité principale qu'en dedans, nous sommes en droit de nous demander si le maintien d'une tonalité principale ne relève pas plus de la préservation d'une illusion qu'autre chose, si l'ébauche d'une tonalité de référence en marge du discours principal (ce qui en l'occurrence devrait faciliter la compréhension de l'œuvre) ne s'apparente pas à un formalisme superflu qui complique la lecture de la partition; à juste titre, nous pouvons nous poser la question de savoir si la musique doit demeurer absolument et invariablement tonale et s'il n'est pas préférable qu'elle ne le soit plus du tout lorsqu'elle prétend l'être encore. Alors que commencent à apparaître les premiers essais de composition atonale, sans référence au système tonal, il s'avère qu'aucune dissemblance fondamentale ne permet de différencier ce genre de composition de celles hautement audacieuses issues de la période finale de la tonalité. » (Und angesichts der Harmonik eines Reger, eines Strauß, die sich oft mehr außerhalb als innerhalb der vorgezeichneten Tonart bewegt, wurde die Frage akut, ob die Aufrechterhaltung einer Grundtonart nicht nur mehr die Aufrechterhaltung einer Fiktion geworden sei; ob die Vorzeichnung einer Tonart am Rande der Zeile (die ursprünglich das Lesen erleichtern sollte) mehr sei wie ein leerer Formalismus, der das Notenlesen erschwert; ob die Musik denn wirklich unbedingt und für alle Zeiten tonal sein müsse; ob die dies nicht vielmehr schon in vielen Fällen gar nicht mehr sei, wo sie es noch zu sein vorgibt. Als daher die ersten Versuche gemacht wurden, bewußt ohne Tonart, atonal zu komponieren, sah diese Musik gar nicht wesentlich anders als die kühnsten Werke der letzten tonalen Periode.)

d'un « nouvel ordre », ce qui tend à infirmer le caractère anarchique accolé aux notions d'atonalité et de nouveauté. C'est la profusion des dissonances et la modification de leur fonction, qui caractérisent la musique atonale. Elles sont les premiers signes de changement perçus et ressentis par l'auditeur, comme insatisfaisants. D'autre part, ces deux caractéristiques permettent de relativiser le pouvoir d'adaptation et d'assimilation de son oreille. Leur abondance dans la musique atonale remet en question le principe de résolution et, par voie de conséquence, le fondement d'un principe de différenciation par rapport aux consonances, sans oublier l'attribution d'une valeur distincte à chaque catégorie⁵⁰⁹.

D. « Die Melodie in der modernen Musik » (La mélodie dans la musique moderne) d'Erwin Stein

Le deuxième volet consacré à la mélodie présente une des rares définitions du terme que nous proposent les textes de l'époque. La mélodie désigne une succession méthodique de sons, dont la validité et la logique interne autorisent

⁵⁰⁹ Erwin Stein, *Von « atonalen » Musik und Dissonanzen* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 3 : « On nous objectera que la résolution de la dissonance en une consonance et le passage d'une tension à une détente constituent une des règles fondamentales de la musique classique, dans laquelle le principe de cette succession alternée et régulière contribue à l'attrait singulier de la dissonance. Cette objection peut être admise mais elle provient d'une observation erronée car, s'il est vrai que dans le cas du prélude de *Tristan* toutes les dissonances sont résolues, il faut préciser que ce mouvement s'effectue vers une autre dissonance. Peut-on parler véritablement de résolution? Si une consonance vient à apparaître, elle se présente alors comme un élément secondaire et passager. Ainsi trouve-t-on déjà dans cette musique deux facteurs de permutation propres à la nouvelle musique qui composent les principaux motifs de critique dénoncés par ses opposants : le caractère éphémère que la consonance tend à recueillir progressivement et la place prépondérante qu'acquiert la dissonance dans le développement du discours musical en tant que valeur absolue. » (Nun wird der Einwand gemacht: in der älteren Musik lösen sich die Dissonanzen immer auf, auf die Spannung folgt die Erlösung, das macht den Reiz der Dissonanz aus. Der Einwand klingt sehr gut, nur ist es unrichtig. Allerdings auch im Tristanvorspiel lösen sich die Dissonanzen auf - aber meist nur in andere Dissonanzen. Wo bleibt da die Erlösung? Und wenn wirklich einmal eine Konsonanz kommt, so tritt sie unscheinbar, unbetont, als Nebensache auf. Also hier finden wir schon, was der atonalen Musik vorgeworfen

cette dénomination. Elle apparaît souvent comme un terme commun renfermant différentes réalités et permettant d'établir une distinction entre les notions de voix et de ligne. Les différentes voix d'une polyphonie sont autant de mélodies indépendantes, c'est-à-dire que le cours de chaque voix mélodique crée les accords et, au-delà, le parcours harmonique qui en découle. L'harmonie devient dépendante de la mélodie, terme qu'il faut comprendre comme appliqué à l'élaboration polyphonique des différentes voix.

Lorsque la mélodie, définie comme une succession de sons, n'est plus dépendante du développement harmonique, elle est nommée « ligne » ; la superposition de plusieurs lignes, affranchies de toute obligation harmonique, forme alors un contrepoint linéaire. Suivant cette distinction, le terme de mélodie tend à caractériser une voix principale qui détermine une succession d'accords, tandis que le terme de ligne se rapporte à des mouvements mélodiques qui, affranchis des contraintes harmoniques, tonales ou non, sont composés de sauts d'intervalles, dont le caractère inhabituel déstabilise l'auditeur.

« Si nous cherchons à comprendre la difficulté à percevoir la mélodie dans la musique moderne, nous trouvons de multiples causes à travers ce qui vient d'être exposé, en particulier, l'indépendance accrue de la mélodie par rapport à l'harmonie. Dorénavant, la mélodie poursuit une évolution autonome et n'est plus subordonnée à la progression harmonique. Cette dissociation explique l'emploi fréquent de nos jours du mot « linéaire » : la mélodie est conçue comme une ligne et non comme la partie supérieure d'un enchaînement d'accords. Le contrepoint linéaire (le terme de

wird, daß die Konsonanz nur im « Durchgang » vorkommt und die Dissonanz die Hauptsache

contrepoint s'applique au parcours du mouvement interactif des voix dans la musique polyphonique) se caractérise par l'indépendance totale de chaque voix, l'une par rapport à l'autre, alors que, dans le contrepoint harmonique, l'interdépendance des voix est obtenue en fonction de la finalité harmonique escomptée. »⁵¹⁰

Dans ces deux articles, Erwin Stein expose les principaux obstacles à la réception de la nouvelle musique : l'absence de tonalité ou la difficulté à en identifier la présence, la profusion d'accords dissonants et la modification des particularités de l'instrumentation. La concentration de ces difficultés varie en fonction de l'écriture et du style de chaque compositeur. En revanche, l'importance, que certains d'entre eux accordent au rythme, contribue à rendre la nouvelle musique plus accessible⁵¹¹.

geworden ist.)

⁵¹⁰ Erwin Stein, *Die Melodie in der modernen Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, pp. 2-3 : « Wenden wir uns nun der Frage zu, warum die Melodien in der modernen Musik so schwer zu merken, zu bemerken sind, so werden wir nach dem oben Gesagten eine ganze Reihe von Gründen dafür finden. Da ist vor allem ihre Unabhängigkeit von der Harmonie. Die Melodie folgt ihrer eigenen Entwicklung und nicht der ihres harmonischen Unterbaues. Dies will das heute viel gebrauchte Wort « linear » sagen: die Melodie ist als Linie geführt, nicht als Oberstimme von Akkordfolgen. Der lineare Kontrapunkt (Kontrapunkt nennt man die Bewegung der Stimmen zu einander in der polyphonen Musik) ist jener, in dem die Selbständigkeit der Stimmen oberstes Gesetz ist, im sogenannten harmonischen Kontrapunkt dagegen sind die Stimmen insofern von einander abhängig, als ihr Zusammenklang sich nach harmonischen Gesichtspunkten vollziehen muß. »

⁵¹¹ Erwin Stein, *Die Melodie in der modernen Musik* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 4 : « Les difficultés ne sont pas les mêmes chez tous les compositeurs. Tandis que chez les uns, quelques unes apparaissent, chez les autres, elles s'accumulent. Chez Schönberg, en particulier dans ses dernières compositions, elles sont nombreuses et exigent de l'auditeur un niveau d'écoute et une capacité d'analyse supérieure. La plupart des autres compositeurs s'expriment dans un langage plus simple; pour l'auditeur, les répétitions rythmiques ou le maintien d'une tonalité facilitent incontestablement l'analyse et la compréhension de l'œuvre. Dans certaines compositions récentes influencées par l'écriture de Stravinsky, le rythme tient une place prépondérante et relègue la mélodie à un rang secondaire ... Une musique dans laquelle le rythme devient une force déterminante rencontre l'adhésion du public : elle se révèle plus accessible que les autres styles musicaux modernes, en dépit des dissonances et des accords insolites qu'elle renferme. » (Nicht bei allen modernen Komponisten sind die Schwierigkeiten die gleichen. Von den oben genannten Eigentümlichkeiten treten die einen bei diesem, die andern bei jenem mehr hervor. Vereinigt findet man sie wohl am konzentriertesten bei Schönberg, dessen spätere Werke an das Gehör und musikalische Verständnis die höchsten Anforderungen stellen. Die meisten andern Komponisten schreiben in einfacherer Satzweise, erleichtern das Verständnis durch rhythmische

E. « Musikalische Formentwicklung » (L'évolution des formes musicales) d'Erwin Stein

La forme musicale constitue le troisième élément modifié dans le langage musical du début du 20^e siècle. Nous observons qu'Erwin Stein ne pose pas le sujet comme une problématique, tel qu'il le propose dans son article sur les nouveaux principes de forme ; il indique le recours aux anciennes formes comme une opposition aux modèles formels du siècle précédent (la sonate et la symphonie), au caractère narratif qu'elles impliquent, à la structure délimitée et à la cohésion imbriquée des différentes parties qu'elles assurent. Il conçoit ce retour comme un expédient répondant à l'absence de nouvelles formes. Cette explication ne doit pas écarter l'hypothèse selon laquelle, la volonté de rupture, préexistant au problème de la forme, sous-tend cette résurgence et apparaît comme une cause secondaire du revirement, perçue ou prétextée postérieurement. En effet, rien n'interdit de penser que la réapparition d'anciennes formes soit interprétée comme l'expression d'une contestation, en réponse à l'impasse formelle du nouveau langage. Mais, ce qui est ressenti comme une rupture par certains et réhabilité comme un processus continu par d'autres, coïncide malaisément, dans le temps et dans la formulation, avec ce que tous dénoncent comme une condamnation et un rejet. La conséquence de l'abandon de la tonalité, qui implique la reprise par défaut d'anciennes formes, tend à se confondre avec la cause de sa disparition : la rupture avec le langage qui a déterminé ces formes.

Wiederholungen oder halten an einer Tonart fest. Neuerdings spielt, beeinflusst von Strawinsky, der Rhythmus in vielen Kompositionen eine dominierende Rolle, der gegenüber die Melodik in den Hintergrund tritt ... Jene Werke der modernen Musik, in welchen der Rhythmus allein die

**F. « Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen? »
(De la nécessité d'une théorie de la nouvelle musique)
d'Erwin Stein**

Le dernier numéro de la brochure se rapporte à l'importance de la théorie musicale dans la compréhension et l'écoute de la nouvelle musique. Hanns Eisler démontre que, pour l'instrumentiste, la connaissance des procédés d'organisation et des principes structurants mis en œuvre dans les pièces du répertoire, s'avère indispensable pour comprendre la structure interne et externe des œuvres modernes. L'apprentissage du jeu instrumental, qui se réduit à la maîtrise d'une dextérité technique, doit développer la formation de l'écoute analytique à travers la connaissance des formes, l'analyse de la construction, l'étude du découpage des parties, de l'organisation des phrases et des tonalités, l'agencement des thèmes mélodiques, le rôle déterminant du rythme, du timbre et de l'intensité⁵¹².

Le développement des moyens de reconnaissance de la forme permet à l'élève d'atteindre une connaissance objective des œuvres, sans plus concevoir la musique comme une succession ordonnée de sons, mais comme le résultat d'une pensée structurée et d'un mode de combinaison d'éléments multiples. Pour souligner l'importance que recouvre la perception de la forme dans l'identification des particularités de l'œuvre, Hanns Eisler se réfère au principe d'élaboration qui

treibende Kraft ist, sind erfahrungsgemäß dem Publikum viel zugänglicher als die andern, mögen auch sonst Dissonanzen und absonderliche Klänge genug in ihnen vorkommen.)

⁵¹² Hanns Eisler, *Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen?* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 2 : « L'éducation musicale ne doit pas se limiter à l'apprentissage de la dextérité instrumentale au détriment de l'ensemble des autres composantes musicales. Une grande part de l'incompréhension du public par rapport à la musique d'aujourd'hui, repose sur les lacunes liées à ce genre de formation. En effet, la possibilité de comprendre une œuvre dès la première audition suppose une bonne formation de l'écoute, mais aussi un niveau correct de connaissances musicales. » (Die Musikerziehung beschränkt sich ganz einfach darauf, jemandem eine gewisse technische Fertigkeit auf einem Instrument beizubringen, mit Vernachlässigung fast aller anderen musikalischen Momente. Ein großer Teil des Unverständnisses des Publikums gegenüber der heutigen Musik beruht auf dieser ganz verfehlten

doit mener l'auditeur à la représentation consciente d'une « structure organique de la musique »⁵¹³. Dans le texte, le terme d' « organique » a deux acceptions : employé sous la forme d'un adjectif, il se rapporte à la combinaison des éléments, à leur structure, au développement et à l'agencement des idées musicales, ainsi qu'à l'utilisation de procédés d'expression ; employé comme substantif, ce terme fait référence à la forme de construction d'un ensemble unifié dans lequel les fonctions et les relations des parties contribuent à rappeler la structure d'un organisme vivant⁵¹⁴.

12. 25 Jahre neue Musik - Jahrbuch 1926 der Universal-Édition (Vingt-cinq années de nouvelle musique - Recueil des éditions Universal de 1926) édité par Hans Heinsheimer et Paul Stefan

Publié en 1926 à l'occasion des vingt-cinq années d'activité des éditions Universal, ce recueil collectif, composé de vingt-cinq articles, propose un aperçu du développement de la nouvelle musique, au cours de cette période, et de ses perspectives d'aboutissement. La nécessité d'une rétrospection s'impose en raison des interrogations que soulève l'étude de l'évolution, des possibilités d'ouverture

Erziehung. Ein Kunstwerk beim ersten Hören in sich aufnehmen zu können, setzt doch eine gewisse Schulung des Gehörs und des musikalischen Denkens voraus.)

⁵¹³ Hanns Eisler, *Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen?* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 4 : « L'élève doit s'habituer à percevoir la musique de manière objective et ne plus entendre simplement une succession de sons là où il est amené à découvrir la nature organique de la structure musicale. » (Der Schüler wird daran gewöhnt, musikalisch zu denken, er wird nicht mehr lediglich Töne hintereinander hören, sondern eine gegliederte organische Musik.)

⁵¹⁴ Hanns Eisler, *Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen?* dans *Musik der Gegenwart, eine Flugblätterfolge*, p. 3 : « Si, dans les petites formes, l'élève parvient à reconnaître la présence d'une structure dense et organique, il sera amené, motivé en cela par l'intérêt de sa découverte, à rechercher de lui-même la structure des nouvelles pièces auxquelles il est confronté . » (Erkennt der Schüler erst einmal vollständig das Organische in den kleinen Formen, so fängt er - ist er überhaupt interessiert - an, in jedem neuen, ihm vorgelegten Stücke aus sich selbst heraus ganz unwillkürlich das Organische zu suchen.)

et des attentes déclenchées par cette situation musicale inédite. Il s'agit de cerner l'ensemble des phénomènes, de délimiter le champ des connaissances, de déduire des signes caractéristiques et variés, de « débattre de tout ce que nous a apporté cette époque en faisant part de la satisfaction éprouvée d'y avoir participé »⁵¹⁵. La dimension historique, que les éditeurs prêtent aux événements, se reflète dans le caractère ambitieux de cette entreprise de synthèse, elle se justifie par la synchronicité de l'histoire de la revue avec celle de la musique moderne. Selon les directeurs de publication, Hans Heinsheimer et Paul Stefan, le choix des sujets abordés et des participants à cette vue d'ensemble, atteste de l'attachement de la maison d'édition à défendre et à œuvrer au renforcement et à l'extension de la nouvelle musique :

« En conséquence, une véritable histoire de la musique contemporaine prend forme, une vue succincte de notre époque se dessine. L'histoire de notre maison d'édition coïncide avec celle de la musique contemporaine. À travers le choix des sujets et des auteurs, on se rend compte que nous vivons en conformité avec les idées de notre temps. Par là même, l'ouvrage peut être considéré comme un inventaire révélateur de notre époque. Ainsi ... oui ainsi, sommes-nous convaincus de suivre tous la même direction ... sans commettre d'erreur par ce choix »⁵¹⁶.

Parmi les vingt-cinq auteurs mis à contribution, la moitié sont des compositeurs plus ou moins reconnus : Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Heinrich

⁵¹⁵ Hans Heinsheimer et Paul Stefan, *Vorwort* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 5 : « Sie sollten alles erörtern, was diese Zeit bedrängt und froh macht; ... ».

⁵¹⁶ Hans Heinsheimer et Paul Stefan, *Vorwort* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 5 : « Es ergab sich da eine rechte Zeitgeschichte, ein Zeitüberblick. Der Zeitgeschichte folgt die Geschichte des Verlags; man kann an den Themen der Betrachtungen, an den Namen ablesen, wie der Verlag der Zeit

Kaminski, Egon Wellesz, Paul Von Klenau, Walter Braunfels, Paul A. Pisk, Alban Berg, Kurt Weill, Louis Gruenberg, Josef Matthias Hauer, G. Francesco Malipiero. L'indication de leur date de naissance, fournie en annexe, confirme la présence de plusieurs générations de musiciens. Les différences de génération se manifestent dans la diversité des conceptions d'écriture et accentuent les contradictions qu'implique tout essai de synthèse, en l'occurrence celui de relier les différents courants de modernité. Elles mettent en avant le caractère évolutif de la nouvelle musique en la resituant dans la perspective historique d'un développement du langage et d'une succession de courants musicaux. Les autres collaborateurs sont des critiques de renom et des musicologues (Paul Bekker, Adolf Weissmann, Paul Stefan, Oskar Bie, Erwin Stein) ou bien des universitaires (Franz Ludwig Hörth, Max Graf, Erwin Felber).

L'ensemble des thèmes étudiés se veut exhaustif : l'opéra, l'opérette, la direction d'orchestre, le jazz, la maîtrise de la technique instrumentale, la musicologie, la critique musicale, la musique sacrée, l'éducation musicale en milieu scolaire et la formation musicale du public, l'évolution des formes, des styles, des esthétiques et de la pensée musicale. Les quatre premiers articles que nous avons retenus traitent principalement de l'évolution du langage au cours des deux dernières décennies.

gedient hat. Es folgt ein Bild der Epoche in Zahlen, die vielleicht am lautesten sprechen. Es folgt ... Es folgt, daß wir alle auf dem Weg zu sein glauben. Auf einem guten Weg. »

A. « Gesinnung oder Erkenntnis? » (Opinion ou perspicacité?) d'Arnold Schönberg

Le choix porté sur Arnold Schönberg n'est pas anodin ; ce compositeur représente, sans conteste, une des figures musicales les plus décriées et les plus ambiguës de l'époque ; son autorité (il célèbre ses cinquante ans en 1924) lui assure une stature indéniable dans le monde musical. De plus, un contrat le lie avec les éditions Universal depuis 1909, et le place, avec Mahler et Schreker, parmi les premiers compositeurs publiés par cette maison d'édition.

L'article, initialement rédigé lors de la publication du recueil, a été repris dans *Le Style et l'Idée*, dont la version française a été établie à partir d'une traduction anglaise du texte allemand d'origine. La comparaison entre la version allemande et la restitution française, que nous avons été amené à consulter, laisse apparaître une imprécision de sens à propos du mot allemand, «*Ausdrucksmusik*»⁵¹⁷, dont la traduction, « musique expressive », paraît moins significative que « musique de l'expression ». L'ambiguïté de l'équivalence réside dans le contenu des termes. Le vocable composé « *Ausdrucksmusik* », tel que l'emploie Schönberg, ne semble pas devoir se rapporter à la période historique du mouvement de l'expressionnisme, contrairement à ce que nous avons observé dans les articles de la revue *Melos*. Bien que la conception du texte (1926) soit postérieure à la parution de ces articles (1920), Schönberg emploie cette dénomination en faisant référence à la période musicale que les collaborateurs de la revue, quelques années auparavant, ont définie comme « expressionniste ». De même, pour nommer les musiciens expressionnistes, Schönberg n'use pas du

⁵¹⁷ Arnold Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 25 : « ... von der Ausdrucksmusik, ... ».

vocabulaire habituel « *Expressionisten* » comme il le fait au sujet des musiciens impressionnistes (*Impressionisten*), mais utilise le mot composé « *Ausdrucksmusiker*⁵¹⁸ », ce qui tend à confirmer l'existence d'une équivalence sémantique entre le substantif *Ausdruck* et le mouvement esthétique de l'expressionnisme. Le choix d'une terminologie aussi rigoureuse chez ce compositeur s'explique par le désir d'éviter l'usage de qualificatifs entraînant une simplification abusive, et par souci de se démarquer des classifications dont sa personne et son œuvre sont affublées. Cette précaution nous fait comprendre que, pour évoquer ses propres compositions, il n'emploie aucune des deux expressions et préfère celle de « pièces d'un nouveau style »⁵¹⁹.

Une telle précision terminologique permet de saisir l'analogie sémantique qui se cache derrière l'emploi d'un groupe de mots distincts, et témoigne de la difficulté des choix de traduction auxquels nous avons été confronté. Sur un plan plus général, Schönberg⁵²⁰ retrace les étapes d'évolution de son langage et justifie la motivation de ses choix : la définition de la fonction de la tonalité, les implications de ses effets, les conséquences de son abandon et l'émancipation des dissonances, le renoncement à l'élaboration de formes développées, le recours au texte comme élément de cohésion formelle, l'emploi des accords consonants dans un contexte non tonal, la substitution à la fonction d'articulation et de développement formel qu'assure la tonalité par la création du principe de composition avec douze sons. En plaçant cet article comme point de départ d'un ouvrage défendant la reconnaissance de changements subits et durables, la

⁵¹⁸ Arnold Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 7 : « ...; wie es nach dem Vorstehenden die Ausdrucksmusiker und die Impressionisten getan haben. »

⁵¹⁹ *ibid.*, p. 7 : « In meinem ersten Werken des neuen Stils ... »

⁵²⁰ Voir la traduction intégrale de l'article dans *Le Style et l'Idée*, pp. 198 à 204.

position de Schönberg sur l'échiquier historique de la nouvelle musique semble confirmée et n'acquiescer que plus d'importance. Il apparaît comme un précurseur du renouvellement du langage et des formes musicales. À l'origine des procédés qui déterminent ces transformations et imposent un sentiment de rupture, il est célébré par certains comme le fondateur d'un changement salutaire et fructueux, jugé par d'autres comme l'instigateur d'un bouleversement imprévisible et transgressif, mais considéré par la plupart comme la figure de proue des différents courants représentatifs de la nouvelle musique.

B. « Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts » (La musique du 20^e siècle) de Hans Mersmann

Apologiste de la nouvelle musique et rédacteur en chef de la revue *Melos* depuis 1924, Hans Mersmann poursuit l'entreprise de défense et d'amplification du concept à travers une intense activité rédactionnelle. Dans cet article, il entend exposer les différentes phases d'évolution et s'intéresser aux causes immanentes du renouvellement. En préambule, il souligne que les facteurs de nouveauté ne sont pas créés ex nihilo, mais sont issus d'une succession d'enchaînements, de réactions, d'évitements, de répétitions qui répondent à une logique. L'origine de ce renouveau s'explique par le niveau de perfectionnement des anciens éléments musicaux, la désuétude des méthodes de composition et la transmission d'un lourd patrimoine. Le développement de l'évolution s'accomplit par phase successive, alternant par opposition ou par juxtaposition. Strauss, Mahler et Reger ont donné l'impulsion initiale et engagé le long processus de dissolution du style musical romantique. Hans Mersmann admet que cette première phase s'est réalisée plus

facilement en France qu'en Allemagne, en raison de l'absence du poids de la tradition musicale léguée par les grands maîtres du romantisme allemand. La rupture harmonique s'accomplit plus simplement chez les artistes impressionnistes français, du fait du passage d'une logique tonale dans les enchaînements d'accords au critère de couleur absolue, propre à chaque accord. Pour lors, la fragmentation de l'unité formelle et l'imprécision des rapports établissant la structure s'amplifient, elles laissent place à des sujets extra-musicaux de nature expressive, descriptive ou narrative, propres à la musique à programme. Cette phase correspond à la période d'avancée émancipatrice accomplie dans la musique française impressionniste. La similitude des finalités et non des moyens, la concordance d'aspirations identiques dans les deux pays ne permettent aucune confusion. L'auteur veut faire comprendre que, par son attachement à la musique à programme, Strauss n'a pu faire avancer « les lois d'évolution » aussi loin que dans les œuvres des compositeurs impressionnistes français.

La deuxième phase est couramment désignée par le terme d'expressionnisme. Selon Hans Mersmann, cette qualification stylistique ne correspond pas à la réalité de la situation musicale au cours de la décennie la plus récente⁵²¹.

⁵²¹ Mersmann ne fournit aucune indication de date précisant la délimitation des différentes décennies auxquelles il fait référence. Il est certain que la datation des différentes périodes d'évolution par cycle de dix années répond à une commodité de représentation. Néanmoins, nous pouvons penser que la décennie correspondant au développement des « forces expressionnistes » peut être élargie aux années 1908 à 1920. Cette phase coïncide avec les premières compositions atonales de Schönberg (les *Trois Pièces pour piano* op. 11 et *Le Livre des jardins suspendus* op. 15) et s'achève symboliquement au début des années 1920, sans limite précise en raison de l'imbrication des diverses phases.

Le concept d'expressionnisme établit un principe de rupture que l'auteur ne peut admettre. Bien que les opinions divergent et que la recherche soit orientée dans des directions diamétralement opposées, les forces de mutation, qui sont à l'œuvre, doivent être comprises comme un prolongement du processus d'évolution engagé au cours de la période impressionniste.

« Par commodité, il est courant de classer la période d'évolution qui a commencé depuis quelque temps, ainsi que les phénomènes qui s'y rapportent, sous le terme d'« expressionnisme ». Je pense que cette dénomination est impropre, car ce concept stylistique est à l'origine de nombreux malentendus. Au cours des dix dernières années, le désir de recherche qu'a suscité le changement a abouti à des résultats incompatibles et contredit la définition du concept d'expressionnisme. L'impressionnisme, compris comme une phase historique de l'évolution, reste une hypothèse totalement recevable, car il s'inscrit dans une perspective historique. L'expressionnisme établit, par contre, une rupture fondamentale qui ne correspond pas à la réalité. En effet, les forces destructrices et décisives qui ont agi au cours de cette dernière décennie sont profondément imbriquées. Comme époque, l'impressionnisme est bel et bien révolu, mais comme force, il continue de stimuler les esprits et d'agir. »⁵²².

⁵²² Hans Mersmann, *Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 36 : « Man hat für die Entwicklung, welche nun einsetzt, das bequeme Schlagwort « Expressionismus » gefunden und die Fülle der Erscheinungen unter diesen Begriff zu ordnen versucht. Das mußte mißlingen und der Stilbegriff zur Quelle von Mißverständnissen werden. Denn das Suchen dieses letzten Jahrzehnts unserer Entwicklung ist zerrissen und vielfach gespalten und widersetzt sich jeder Formel. Noch der Impressionismus war als historische Entwicklungsphase verständlich. Er duldet zum letzten Male die Perspektive einer musikgeschichtlichen Betrachtung. Der Begriff Expressionismus würde hier einen Einschnitt festlegen, der nicht vorhanden ist. Denn tief ineinander verwurzelt sind in diesem Jahrzehnt auflösende und bindende Kräfte. Impressionismus als Epoche ist abgeschlossen; Impressionismus als Kraft aber wirkt fort. »

Hans Mersmann relève les caractères communs aux différentes formes d'expression artistique et la similitude des réactions observées chez de nombreux groupes d'artistes. Ces analogies existent entre les arts oratoires et les arts plastiques ; elles se retrouvent dans les programmes, les projets et les idéaux proposés. Il évoque le fondement d'un « nouvel ethos » auquel la musique accède progressivement :

« Tout ce qui est nécessité par la forme, tout ce qui est fait avec art et recherche du beau disparaît. La musique évite les rapports et les effets confirmés, ainsi que la brièveté des périodes et la reconnaissance simple des accords. Elle devient plus complexe et exigeante, mais aussi plus illusoire, tout comme la peinture et la littérature. »⁵²³

Les particularités de l'expressionnisme musical sont le retour au contrepoint rigoureux et la prépondérance de la ligne sur l'accord. La dimension harmonique n'est pas négligée ; sans évoquer la notion d'atonalité, Hans Mersmann assure que le processus d'évolution s'applique avec la même rigueur à tous les paramètres du langage musical et se poursuit par la création d'accords non classés. Ces accords par entassement sont l'expression d'une nouvelle volonté, le résultat d'une recherche de couleurs sonores et d'une accumulation d'énergies. L'attention prêtée à l'élément linéaire constitue un trait caractéristique de l'expressionnisme, mais les accords par étagement, construits selon un principe différent de celui de l'harmonie par tierces, sont issus du processus logique de dissolution et de désorganisation amorcé durant la période impressionniste.

⁵²³ Hans Mersmann, *Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 37 : « Alles Formbedingte, Artistische schwand aus ihr, sie mied die Grenzen der erprobten Beziehungen und Wirkungen, die Kurzatmigkeit der Perioden, die Eingänglichkeit des Klangs. Sie forderte und täuschte wie Malerei und Literatur. »

Plus de dix années après le début de cette seconde phase, Schönberg, à qui revient l'initiative de cette entreprise, est encore reconnu comme l'une des personnalités les plus marquantes, bien que le public se soit totalement détourné de son œuvre⁵²⁴.

Le caractère destructif et la radicalité du processus de dissolution, l'isolement auquel sont condamnés ses instigateurs, sont des motifs décisifs qui poussent la génération suivante à considérer cette phase comme un point extrême, une voie sans issue.

L'étude phénoménologique, entreprise par Hans Mersmann, démontre que l'évolution parvient à un stade d'inertie dont elle doit se départir. Aussi, est-il juste de concevoir la période suivante comme un soubresaut et non comme la permanence d'une continuité marquée par des phénomènes d'opposition et de contournement. Cette réaction procède d'une volonté qui porte au retour du caractère absolu des éléments de langage.

« Concentrée auparavant dans l'expression d'une volonté extrême et d'une vivacité mordante, la musique explose à présent par la force du déchaînement de ses éléments. La forme et l'organisation de la structure s'effacent. Les rythmes primitifs, les agrégats, le développement libre de la mélodie deviennent les nouvelles normes à partir desquelles travaille le compositeur. Ce n'est pas un hasard si, à ce moment-là, la musique a recouvré un caractère international. Durant une courte période et dans la

⁵²⁴ Hans Mersmann, *Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 38 : « Ses premières œuvres sont difficilement admises et restent largement incomprises; les suivantes sont à peine considérées; quant aux dernières, elles suscitent beaucoup de partialité et d'opposition. » (Noch leiden seine frühen Werke unter mißverständlicher Anerkennung, während die mittleren, zu kühler Achtung gelangt sind; nur seine Spätwerke entfesseln noch immer leidenschaftliche Gegensätze der Meinungen.)

plupart des grandes nations, la force de la musique populaire a été combinée au langage atonal en faveur duquel Schönberg a si longuement œuvré. Le langage atonal, qui s'est considérablement étendu, n'a pas été accepté unanimement et sans restriction ; il est devenu l'objet principal d'un débat autour duquel tous ces pays ont fini par se retrouver. »⁵²⁵

La dernière phase d'évolution résulte du « vide intérieur » provoqué par l'absence de nouvelles formes. La notion de réaction se justifie, car cette troisième phase s'éloigne du caractère exclusif et impulsif de la période précédente, marquée par « une affirmation de la vie allant jusqu'à l'explosion de forces brutales ». Cette phase se différencie également du caractère prospectif et expérimental des créations appartenant à la première phase d'évolution. La recherche d'une synthèse entre système tonal et principe atonal, entre forces constructrices et destructrices, l'organisation d'un nouveau matériau par un retour aux anciennes formes, sont des facteurs qui placent l'écriture polyphonique au cœur des nouvelles exigences. L'auteur perçoit, dans cette troisième réaction, la constitution d'une « exigence éthique », imposée par un « nouvel esprit ». Il ne cache pas la difficulté que crée la restitution d'une vue d'ensemble intégrant le détail de découvertes, surtout lorsque cette initiative prend forme à travers l'emploi d'un langage métaphorique et abstrus. En démontrant la succession des

⁵²⁵ Hans Mersmann, *Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts* dans *25 Jahre neue Musik*, pp. 39-40 : « Musik, vorher zu höchstem Willensausdruck konzentriert, zu Pointen überspitzt, strömte nun dahin mit der Kraft entfesselter Elemente. Form und Gestaltung standen zurück. Urrhythmus, Ballung des Klanges, ungehemmter Strom des Melodischen waren die Legitimationen des Künstlers. Es ist kein Zufall, daß an dieser Stelle die Musik wieder zum ersten Male international wurde. In allen Völkern verschmolz die Kraft der Volksmusik für kurze Zeit mit der atonalen Weltsprache, deren Grammatik Schönberg in zähem Ringen geschaffen hatte. Nicht so, daß sie seine Formeln übernommen hätten, aber es war doch durch den letzten Bruch mit den Bindungen der Tonalität eine gewisse Basis der Aussprache entstanden, auf der sie sich alle wiederfanden. »

réactions⁵²⁶ et des lignes de force, le lecteur constate la complexité des résultats de l'investigation, l'intrication profonde des tendances et des procédés étudiés.

C. « Mahler, Reger, Strauss und Schönberg » d'Erwin Stein

Erwin Stein aborde les nouveaux procédés de composition à travers la technique d'écriture de quatre compositeurs : Mahler, Reger, Strauss et Schönberg. Il analyse la diversité des tendances et des courants, regroupe les observations sous quelques caractéristiques communes et met en exergue la permanence des recherches poursuivies. Sans établir de classement par ordre de valeur, il attire l'attention sur la nature particulière des phénomènes et de leur finalité. Les œuvres et le style de chaque compositeur doivent être reconnus comme des cas particuliers ; l'absence de recul historique nécessite d'observer chaque style séparément, sans que soit écartée la possibilité d'établir des traits communs.

La technique de composition révèle l'essentiel d'une œuvre ; elle répond à un besoin d'expression individuel, par l'emploi de moyens d'expression

⁵²⁶ Hans Mersmann, *Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 42 : « Ce que nous avons tenté de présenter comme le résultat d'entrecroisements et d'enchaînements contribue, si l'on considère l'ensemble de la musique de ce siècle, à rendre l'impression d'une succession ordonnée, d'un déroulement chronologique par période. L'aspect de cette recherche se rapproche de celui d'un système de classification abstraite. Toutes les forces doivent être étudiées séparément si l'on veut comprendre leur signification et leur rapport; elles s'associent et interfèrent entre elles puis finissent par modifier le mouvement continu des événements en un tourbillon tumultueux. N'oublions pas que l'acuité visuelle décroît lorsque le regard n'est orienté que dans une seule direction. C'est pourquoi l'objectif à atteindre au cours de la prochaine décennie ne repose pas sur le principe d'un expressionnisme restrictif et conceptuel, mais sur la manifestation d'un chaos insaisissable et partiel, révélateur d'une multitude de possibilités. » (Was hier an Schichtungen versucht wurde, mag bei einem Rückblick auf die Musik unseres Jahrhunderts allzu leicht den Eindruck einer geordneten Folge, eines zeitgebundenen Periodenablaufs erwecken. Doch lag dieser Untersuchung nichts ferner als System und begriffliche Ordnung. Alle die Kräfte, welche einmal isoliert werden mußten, um sie in ihrer Bedeutung und Beziehung zu sehen, durchdringen,meist schon im Werke des Einzelnen, einander unaufhörlich und spalten den Strom in reißende Wirbel. Nicht vergessen soll werden, wie der Blick eng wird, wenn er sich auf eine Richtung festlegt. Und darum auch ist die Basis der folgenden Jahrzehnte kein enger und begrifflich gebändigter Expressionismus, sondern noch immer ein Chaos, verworren und vielfach gespalten, aber gerade dadurch tausendfache Möglichkeiten in sich bergend.)

personnels. Les paramètres en fonction desquels on définit la structure d'une œuvre tels que, la forme, la durée, le rôle de l'accompagnement, l'aspect cyclique ou libre du développement, l'importance des fonctions harmoniques et polyphoniques, constituent des moyens conformes à l'expression d'une intention. Leur diversité ne contredit pas l'unité de l'intention finale, la représentation cohérente d'idées musicales. L'emploi de nouveaux moyens d'expression découle de l'inadéquation entre un contenu inédit et un contenant inapproprié. Ce n'est pas la nouveauté de ces moyens qui déstabilise l'auditeur, mais la nouveauté des idées qui nécessite de modifier des procédés inchangés ou de recourir à des moyens de nature distincte⁵²⁷. Erwin Stein réaffirme l'idée exposée dans l'étude sur les *Nouveaux principes de forme* : la perpétuation du matériau musical et la poursuite ininterrompue du processus d'évolution du langage.

Le rapport étroit et implicite entre contenant et contenu devient notoire dans le rapport entre forme et expression. Sur le plan de la composition, la forme est un moyen de représentation ; si les moyens d'expression changent, les formes doivent être modifiées. Cependant, leur fonction, qui demeure identique, doit

⁵²⁷ Erwin Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 64 : « Dans le domaine de la technique de composition, le principe de conformité est prépondérant. Les différentes composantes qui déterminent la forme d'une œuvre, sa durée, sa construction, son caractère élaboré ou disloqué, sa nature harmonique ou polyphonique, ne sont nécessitées que par le fondement de l'expression dont elles dépendent. Cette finalité est la représentation claire et fondée d'idées musicales. Si les moyens permettant de les restituer se révèlent impropres, le compositeur est libre d'en créer de nouveaux. Ce n'est pas la nature innovante des moyens utilisés qui complique la compréhension de la nouveauté, mais l'originalité des idées qui sont développées. » (Im Bereich der Kompositionstechnik herrscht reine Zweckmäßigkeit. Welche Form, welche Dauer, welche Beziehung ein Stück erhält, ob ein Satz geschlossenen oder aufgelösten Charakter trägt, eine Stelle harmonisch oder polyphon gesetzt wird, dergleichen ist einzig bestimmt durch den Zweck, dem diese Mittel als Ausdruck dienen. Dieser Zweck ist: faßliche, klare Darstellung des musikalischen Gedankens. Reichten die vorhandenen Mittel hiezu nicht aus, nun so hat noch jeder Meister sich neue geschaffen. Daß das Neue dann oft schwer faßlich erschien, lag nicht am Neuen des Mittels, sondern des Gedankens.)

permettre l'appréhension d'une structure qui ne soit pas en contradiction avec la signification de l'idée principale.

« De manière générale, les formes sont des moyens d'expression ... Là où il n'y a aucune volonté de représentation et de manifestation, elles se réduisent à un simple procédé conventionnel sans fondement. Par contre, si la finalité est réelle et différente, de nouveaux moyens d'expression apparaissent et, avec eux, de nouvelles formes. Pour l'artiste qui s'applique à exprimer fidèlement ses idées, les formes musicales sont nécessaires, car elles permettent de mettre en évidence la structure et l'organisation de la composition ; mais elles peuvent se révéler fatales si elles font obstacle à sa pensée musicale. »⁵²⁸.

Dans l'étude consacrée aux techniques de composition de Strauss, Erwin Stein se réfère aux nouveaux accords, dont les combinaisons d'intervalles ne sont plus soumises aux exigences formelles requises par l'harmonie tonale. Comme la forme, qui, du point de vue compositionnel, est un moyen de représentation et d'expression, les nouveaux accords correspondent chez Strauss aux « prémices d'une nouvelle expression » qui ne peut être établie que par le pouvoir de représentation et d'évocation de l'harmonie⁵²⁹. Comme moyen d'expression, ils

⁵²⁸ Erwin Stein, *ibid.*, p. 70 : « Formen sind, allgemein betrachtet, Ausdrucksmittel ... Wo nichts auszudrücken ist, mögen sie zur leeren Konvention werden. Ändert sich aber der Zweck, so bedarf es neuer Ausdrucksmittel, neuer Formen. Ist nun der Künstler bestrebt, seine Idee im Werk zu verwirklichen, so wird er dabei von den Formen gefördert und gehemmt. Gefördert, weil sie das Gestalt werden ermöglichen. Gehemmt, weil sie der Idee Abbruch tun. ».

⁵²⁹ Erwin Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 71 : « Le pouvoir d'évocation que détiennent les harmonies, leur capacité à exprimer des états d'âme, à caractériser une ambiance amènent de nouvelles formations d'accords ... Un moyen d'expression doit nécessairement devenir un moyen au service de la forme. Les nouveaux accords et les nouvelles combinaisons par étagement de sons impliquent des contraintes. Ils ne peuvent être construits sans tenir compte de présupposés, ni rester sans conséquence. Sur le plan de la technique de composition, ils doivent pouvoir être justifiés. » (Die suggestiven Kraft der Harmonien, Seelenzustände, Stimmungen wiederzugeben, treibt zu neuen Akkordbildungen ... Was aber Mittel

agissent sur la forme et, suivant la logique de ce rapport, renferment une signification précise. Les nouvelles combinaisons d'accords ne peuvent être établies sans condition et sans implication. Elles doivent être replacées dans la logique des fonctions tonales et s'interprètent comme des modifications enrichissantes, dérivées de modèles harmoniques reconnus⁵³⁰.

Dans les œuvres de Strauss, la nature et la signification de la polyphonie constituent deux réalités distinctes. La conduite simultanée et indépendante de plusieurs voix répond, chez ce musicien, à un souci d'évocation et à l'exploration de sonorités : mais, l'harmonie demeure essentielle, en particulier à une époque où « le sentiment harmonique et le principe de tonalité restent souverains et l'harmonie, même dans une œuvre polyphonique, constitue l'élément vers lequel tout converge »⁵³¹. La prépondérance de la pensée harmonique amène l'auteur à comprendre la progression des différentes voix comme « une ornementation, un

des Ausdrucks war, muß notwendig Mittel der Form werden. Die neuen Klänge und Klangkombinationen verpflichten. Sie können weder voraussetzungslos eingeführt werden, noch ohne Folgen bleiben. Auch kompositionstechnisch erhalten sie Sinn und Recht.)

⁵³⁰ Erwin Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg* dans *25 Jahre neue Musik*, pp. 72-73 : « Le plus souvent, les nouveaux accords correspondent aux particularités d'une nouvelle expression. Dans l'interprétation de la structure harmonique de l'œuvre, il est impossible d'excepter les contraintes formelles qu'ils impliquent - en tout cas, aussi longtemps que subsiste le principe d'une tonalité de base ... Si l'on désire intégrer un nouvel accord dans un contexte harmonique tonal, l'établissement d'un rapport entre cet accord et la tonalité principale devient nécessaire. Cependant un tel rapport s'impose de lui-même car notre sentiment de la forme, qui découle de notre sentiment tonal, nous contraint à interpréter tous les événements harmoniques comme des références renvoyant aux fonctions tonales. Un accord inédit peut être expliqué comme la forme dérivée d'un accord classé, grâce au principe de l'altération, du retard, de la broderie, etc... Les nouveaux accords enrichissent la tonalité et accroissent son pouvoir de création formelle. » (Neue Akkorde werden wohl zumeist als Symbole eines neuen Ausdrucks gefunden. Gerade die Harmonik vermag sich jedoch ihren formalen Verpflichtungen nur schwer zu entziehen - wenigstens solange eine Tonalität gilt ... Soll sich nun ein neuer Zusammenklang in den Rahmen der Harmonien fügen, so wird zwischen ihm und der Tonalität eine Beziehung herzustellen sein. Eine solche wird sich meist von selbst ergeben, da das auf der Tonalität beruhende Formgefühl gewohnt ist, alle harmonischen Ereignisse als deren Funktion zu empfinden. Der neue Akkord erscheint dann von einem bekannten abgeleitet, als Alteration, Vorhalt, Wechsellnote und dergleichen. Demnach sind die neuen Akkorde zuletzt eine Bereicherung der Tonalität und ihrer formbildenden Kraft.)

embellissement des successions d'accords »⁵³². Toutefois, la conduite des voix ne répond pas à la même logique que celle qui régit une succession d'accords ; les nouvelles combinaisons verticales ne découlent pas du parcours des voix, mais sont l'aboutissement des moyens d'expression impressionnistes. Au regard des œuvres de Strauss et de Schönberg, Erwin Stein établit une différence entre « polyphonie d'accords » (*Mehrstimmigkeit der Akkorde*) et « polyphonie authentique » (*wirkliche Polyphonie*)⁵³³. Cette distinction permet de justifier la particularité de deux styles polyphoniques. Si nous souhaitons définir un ensemble homogène, caractérisé par une superposition de voix aux mouvements mélodiques indépendants, il est préférable de conserver le terme de « polyphonie », sans l'adjonction d'aucun qualificatif. Par contre, l'expression de « contrepoint d'accords » contribue à faire admettre l'origine linéaire et accidentelle d'un événement momentané, défini verticalement.

L'emploi des possibilités spécifiques de chaque instrument peut être mis au service de la forme, mais l'écriture pour orchestre offre plus de possibilités d'effets que l'emploi occasionnel et isolé d'un instrument ou d'une seule famille d'instrument. Les possibilités de découpage des différentes parties du discours musical, au moyen de couleurs et de combinaisons instrumentales, de parties solistes et de tutti, de figures d'accompagnement, d'accords et de sections

⁵³¹ Erwin Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg* dans *25 Jahre neue Musik*, p. 73 : « Eine Zeit, die in der Musik noch an harmonisches Denken und tonale Kausalität gewöhnt ist, möchte die Harmonik als Grundlage auch für einen polyphonen Satz aufrecht erhalten. »

⁵³² Erwin Stein, *ibid.*, p. 73 : « Ja sie (die Zeit) neigt fast dazu, bewegte Stimmen als Ausschmückung von Akkordfolgen zu betrachten. »

⁵³³ Erwin Stein, *ibid.*, p. 76 : « Mehrstimmigkeit der Akkorde und wirkliche Polyphonie dienen, richtig verstanden, nicht dazu, ein sonst uninteressantes Stück modern zu machen, sondern das Tempo der Darstellung zu beschleunigen. »

polyphoniques, conduisent à une maîtrise de l'écriture orchestrale dont le caractère brillant constitue la marque essentielle de la forme et de la substance.

Erwin Stein clôt son commentaire par la présentation de la technique de composition avec douze sons exposée préalablement dans l'étude des nouveaux principes formels⁵³⁴.

13. *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik (Étude de l'harmonie et des techniques d'accords dans la nouvelle musique) de Hermann Erpf*

À travers une classification rigoureuse des accords et des nouvelles superpositions d'intervalles, cet ouvrage de 1927 répond au souhait d'élargir la notion d'accord, de réexaminer les principes qui les régissent, leur formation, leurs enchaînements, leurs fonctions et leur agencement dans le cadre du parcours harmonique, d'ordonner ces différents types d'accords dans un nouveau traité. Dès l'introduction, Hermann Erpf souligne la difficulté d'établir des règles de composition à partir d'un corpus d'œuvres modernes. Le problème de la création fait que les musiciens ne composent plus que des œuvres « libres »⁵³⁵, dénomination par laquelle l'auteur définit une musique élaborée à partir d'aucun principe, ni aucun repère admis. S'il existe une caractéristique concordante et identifiable dans l'ensemble des compositions contemporaines, c'est celle du renoncement des créateurs à toute méthode et à toute norme. Le savoir acquis dans un premier temps est souvent négligé et même oublié, une fois que l'artiste

⁵³⁴ cf. *supra*, pp. 194 à 202.

⁵³⁵ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 3 : « Aujourd'hui, il n'existe pratiquement plus aucune musique qui ne soit intégralement composée qu'à partir de licences et d'exceptions. »

s'est affranchi des obligations imposées par les méthodes d'apprentissage. La tentative de vouloir saisir la création musicale dans sa globalité, en vue d'établir de nouveaux principes de composition, ne peut aboutir, car il n'est pas possible de discerner une technique de composition dont le bien-fondé et la valeur puissent être admis par convention. L'absence de caractéristiques résultant de l'application d'un système rejoint le problème que pose l'absence de repères et de prises de position relatives à un style. L'insuffisance de modèles stylistiques et de normes compositionnelles engagent le musicologue à considérer « une tendance, un musicien ou un groupe de compositeurs représentatifs de l'époque et à ériger leur technique en archétype »⁵³⁶.

Malgré les difficultés de cette recherche, Hermann Erpf relève quelques caractéristiques d'écriture employées au cours des dernières décennies. Cette entreprise n'est possible que par la prise en compte de l'unité organique du processus d'évolution : la spécificité de la musique moderne ne se conçoit que par référence aux structures profondes du langage et aux techniques de composition qui se sont succédé au cours de plusieurs époques. Une étude délimitée à une période n'aboutit qu'à la fragmentation du rapport de causalité entre les différents phénomènes, et mène à des conclusions contredisant la cohérence chronologique nécessaire à l'établissement de caractéristiques générales. L'auteur inclut l'étude d'éléments techniques plus anciens car, « depuis la fin du 18^e siècle jusqu'à nos

(Denn es wird heute kaum noch Musik geschrieben, die nicht von Anfang bis zu Ende aus « Freiheiten » bestände.).

⁵³⁶ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 4 : « Es bleibt der Ausweg, eine bestimmte Richtung, eine Gruppe von Komponisten oder einen einzelnen Komponisten als repräsentativ für die Gegenwart zu erklären und seine Technik zum Kanon zu erheben. »

jours, la musique suit une évolution régulière, délimitée historiquement, à partir de laquelle on peut relever des particularités techniques générales »⁵³⁷.

En réaction au discrédit qu'a rencontré la théorie musicale, par l'adjonction de disciplines extérieures comme la physiologie, la psychologie analytique et expérimentale, Hermann Erpf tente de réhabiliter l'ancien système théorique en limitant les données de sa connaissance aux techniques du langage musical. Il déplore, qu'à son époque, la théorie ne porte que sur l'ajustement de détails et l'élaboration de subtilités à l'intérieur d'un système traditionnel. En adaptant d'anciennes règles à de nouvelles exigences, la musique moderne s'apparente à « un revirement pédagogique sans fin sur des particularités secondaires, ce qui, sur un plan didactique, n'autorise aucune organisation reposant sur un raisonnement critique »⁵³⁸.

La finalité de cet ouvrage est de faire disparaître la confusion qui règne dans la classification des accords modernes, et d'établir une analyse complète de leurs combinaisons. Les obstacles à l'interprétation structurelle des configurations d'accords y sont largement évoqués. À première vue, l'existence d'un rapport, entre l'accord naturel dérivé de la série des harmoniques et les modes de constitution des accords employés dans la nouvelle musique, n'est pas démontrable. Les superpositions d'intervalles, qui apparaissent dans les œuvres contemporaines, ne répondent plus à l'ordre des intervalles dans la série harmonique, mais à des combinaisons dont la logique reste à définir. En second

⁵³⁷ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 6 : « Mit andern Worten: daß die Musik von den Anfängen der Klassik bis in unsere heutige Gegenwart herein einen abgegrenzten, historisch gegebenen Zusammenhang bildet, für den gemeinsame satztechnische Merkmale festzustellen sind, ... ».

⁵³⁸ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 9 : « ..., schließlich auf ein pädagogisches Hin=und Herwenden, das auch wieder nur Einzelheiten betrifft

lieu, le principe de l'harmonie par tierces ne permet pas de justifier les nouvelles formes de construction d'accord. Bien que, dans son *Traité d'harmonie*, Schönberg ait apporté un élément de réponse avec le principe de construction des accords par superposition de quarts et les accords « vagabonds », Hermann Erpf considère ce type de classification insuffisante, si l'on prétend rapporter les agrégats harmoniques, qui ne se soumettent plus au système par superposition de tierces, à des accords de quarte « altérés ».

La classification des accords, qu'entreprend Erpf, suit un ordre de complexité progressif : après avoir analysé l'ensemble des possibilités d'enchaînement harmonique et les conséquences qu'implique l'emploi d'accords parfaits, il aborde la formation des accords à fonction tonale de quatre notes et plus, c'est-à-dire les accords de septième de dominante, ceux de septième d'espèce, et tous les accords dans lesquels apparaît une dissonance, ce qui constitue une différence fondamentale avec les accords parfaits, lesquels se distinguent par la présence exclusive de consonances⁵³⁹. Dans l'étude des successions harmoniques non fonctionnelles, Hermann Erpf ébauche les limites imposées par l'harmonie fonctionnelle et constate que les nuances entre tonalité et atonalité sont infimes. La nouvelle musique use de nombreux moyens « tonaux », ce qui n'engage plus à devoir justifier du bien-fondé des éléments habituellement

und nicht einmal von der pädagogischen Seite her einen grundsätzlichen, von kritischer Auseinandersetzung getragenen Neuaufbau bringt. »

⁵³⁹ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 39 : « De manière générale, la différence fondamentale entre les accords parfaits (majeurs et mineurs) et les accords de quatre sons et plus est fondée sur l'effet d'opposition entre le caractère « consonant » des premiers et le caractère « dissonant » des seconds. » (Der wesentlichen Unterschied zwischen Dur=und Molldreiklängen einerseits und den Mehrklängen andererseits sieht man herkömmlich in der « Dissonanz » der letzteren gegenüber der « Konsonanz » der ersteren.)

regroupés sous le terme d'atonalité⁵⁴⁰. Il reconnaît que l'abondance des publications relatives aux problèmes de la nouvelle musique finit par modifier le contenu du terme de tonalité et que lui-même doit renoncer à l'usage de vocables, dont la force et l'originalité ont été totalement galvaudées⁵⁴¹.

Avant d'examiner les enchaînements d'accords qui ne correspondent plus aux schémas de l'harmonie fonctionnelle, l'auteur fait observer que le maintien de la terminologie propre à l'harmonie tonale n'est plus fondé dans le cas d'accords qui, ne se rapportant plus à ces fonctions, conservent les combinaisons d'intervalles employées dans l'harmonie fonctionnelle. L'étude des rapports harmoniques affranchis de toute fonction tonale soulève deux interrogations : l'une en rapport avec la probabilité des lois inhérentes à leur constitution ; la seconde concernant la recherche de nouvelles règles d'enchaînement en remplacement du principe de centralisation et de succession ordonnée des accords qu'établit la tonalité.

⁵⁴⁰ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 70 : « Les concepts de tonalité et d'atonalité ne se distinguent qu'au moyen d'une analyse précise; il s'avère que ce que l'on nomme « atonalité » se présente plus rarement que ce que l'on tend à croire. La majeure partie de la nouvelle musique se limite à l'emploi de moyens « tonaux » et ne confirme que très rarement le principe d' « atonalité ». (Die Begriffe « Tonalität » und « Atonalität » sind allein auf dem Weg einer klaren Analyse zu scheiden, und es wird sich herausstellen, daß das, was man Atonalität zu nennen pflegt, in seinem Auftreten sehr viel seltener ist, als man geneigt ist anzunehmen. Fast die ganze neuere Musik benützt noch vielfach « tonale » Mittel und gelangt nur selten und vorübergehend zu wirklicher « Atonalität ».)

⁵⁴¹ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 34 : « Détourné de sa signification première en raison des nombreux écrits de vulgarisation publiés au cours des dix dernières années, le terme de « tonalité » est devenu impropre. On ne peut remédier à la dévalorisation des concepts et des mots qui se rapportent à la nouvelle musique qu'à partir d'une organisation bien définie des notions spécifiques à ce domaine. » (Das Wort « Tonalität », das durch die Vulgärschriftstellerei über die Probleme der zeitgenössischen Musik im letzten Jahrzehnt jedes Sinnes vollkommen beraubt wurde, ist heute unbrauchbar. Der jeden Sinn vernichtenden Vermischung und Überdeckung aller Begriffe (bzw. Worte), die sich auf klangliche Erscheinungen der neueren Musik beziehen, kann nur durch eine vollständig klare, abgegrenzte Begriffsbildung auf diesem Gebiet begegnet werden.)

L'étude des progressions harmoniques sans fonction tonale constitue, dès lors, un domaine d'observation auquel Hermann Erpf consacre beaucoup d'attention, en raison du rôle qu'elles exercent dans le processus de dissolution de la tonalité. La présence de structures identiques dans certains accords permet leur emploi comme accords étrangers (par inadéquation au système des fonctions de la tonalité) et détermine l'origine d'effets harmoniques nouveaux. La structure symétrique de ces accords par la superposition d'un même intervalle (la tierce majeure dans le cas de l'accord de quinte augmentée et la tierce mineure dans celui de septième diminuée) limite le nombre de combinaisons distinctes. Hermann Erpf mentionne six formules différentes d'accords symétriques, à partir desquelles la signification des notes permet de rapporter chacun d'eux à une catégorie d'accord classé : l'accord de tierce mineure qui, au niveau des intervalles, s'apparente à l'accord de septième diminuée ; l'accord de tierce majeure que la combinaison des intervalles relie, d'un point de vue fonctionnel, à un accord altéré de quinte augmentée ; l'accord par tons entiers dont les six sons distants d'un ton reviennent à la superposition de deux accords de quinte augmentée ; l'accord de quarte et son renversement, l'accord de quinte; l'accord de demi-tons dont la similitude à une figure d'accord traditionnel ne peut être établie, étant donné sa formation à partir du système de composition avec douze sons. Ces accords symétriques apparaissent dans l'harmonie fonctionnelle et peuvent être intégrés dans un contexte répondant aux lois de la tonalité. Ils peuvent se présenter affranchis de toute fonction tonale, mais leur nombre restreint, ainsi que l'absence d'un principe favorisant l'implication d'enchaînements, ne favorise pas leur emploi.

La formation des accords de quatre sons et plus⁵⁴², sans fonction tonale, dépasse les limites du cadre des enchaînements harmoniques traditionnels et des accords symétriques. Le mode d'élaboration de ces accords n'est soumis à aucun principe restrictif ou ordonnateur.

La couleur et l'intensité de tels accords constituent les principaux signes de l'effondrement de l'harmonie fonctionnelle. Les qualités expressives des registres extrêmes et l'utilisation d'un large ambitus sonore résultent de l'influence déterminante qu'exerce le registre sonore sur la couleur de l'accord :

« L'oreille n'analyse plus la composition des intervalles pour établir les fonctions des accords. Dans un rapport inverse, elle parvient à une impression de couleur. Ainsi, la couleur sonore spécifique d'un accord ou d'une progression d'accords devient un moyen de composition musicale. Il n'existe aucune loi, ni aucune structure réglementant la succession des couleurs sonores, mais une certitude personnelle qui, petit à petit, par les possibilités de transition et de contraste qu'elle permet, dispense à l'artiste le droit d'accéder à une construction libre. »⁵⁴³.

⁵⁴² Par accord de quatre sons, nous pensons aux accords de septième auxquels correspondent les expressions allemandes de *Vierklang* et *Septakkord*. Dans le cas présent, Erpf emploie le terme de *Mehrklang (Funktionsfreie Mehrklangsbildung)* dont l'imprécision laisse supposer que cette dénomination recouvre toutes les qualités des accords de quatre sons, mais aussi de cinq sons. Dans le chapitre sur la musique avec douze sons, il emploie le terme de *Vielklang (Die Musik funktionsloser Vielklänge)* pour exprimer la particularité du nombre important de sons dont est composé ce type d'accord. Les équivalents français d'« agrégats sonores » ou d'« accords par entassement » nous paraissent favorablement appropriés.

⁵⁴³ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 83 : « Die Intervallkonstitution wird vom Ohr nicht mehr analysiert - zur Feststellung der funktionellen Gerichtetheit -, sondern umgekehrt komplex in einen einzigen Eindruck - einen Farbeindruck - zusammengehört. Damit wird der individuelle Farbwert eines Klages und eines Klangschrittes zu einem wesentlichen Mittel musikalischer Satztechnik. Ein Strukturgesetz für die Aufeinanderfolge von Farbwerten gibt es nicht, dagegen jene individuelle, charakteristische Bestimmtheit von Schritt zu Schritt, die bei unbeschränkter Vielfältigkeit der Kontraste und Übergänge dem Künstler ein Mittel zu freier Gestaltung an die Hand gibt. »

La dislocation des rapports structurants, créés par l'harmonie fonctionnelle, nécessite la recherche de moyens adaptés au rétablissement d'une structure logique. Une des possibilités répondant à ce besoin formel se trouve dans l'écriture en imitation et l'écriture fuguée. Le retour à cet expédient s'explique d'autant mieux que l'emploi abondant d'agréments sonores et l'abandon du système tonal interviennent en même temps que le développement d'une écriture horizontale de lignes particulières, indépendantes de toute échelle sonore fonctionnelle ou symétrique. Le traitement de la voix principale reste libre et les entrées des voix ne sont plus soumises à un choix d'intervalles bien définis.

Bien que la composition avec douze sons soit issue de la recherche de nouvelles lois structurantes, le fondement de ce principe, reposant sur la suppression de toute répétition et de tout redoublement de son, commence à se manifester chez les musiciens romantiques, au travers des modalités de composition de la ligne mélodique, par lesquelles ils évitent la répétition d'un son ou d'un point d'appui mélodique. La fin de l'emploi du thème et l'accroissement de courbes mélodiques libres, sont des signes qui annoncent la mélodie avec douze sons. Au niveau de l'harmonie, les prémisses du principe de la musique avec douze sons apparaissent dans les progressions libres d'accords sans fonction tonale. Au-delà du principe de non-répétition fondé sur le traitement équitable et exhaustif des douze sons de la gamme chromatique, c'est la suppression de l'opposition entre accord et mélodie qui, aux yeux de Hermann Erpf, caractérise le mieux cette écriture dont les modalités d'application ont été entrevues et formulées, en premier, par Josef Matthias Hauer :

« L'imbrication inattendue de la dimension mélodique et verticale résulte de l'application consciente de ce nouveau principe (la musique avec douze sons). Les « tropes » de Hauer, qui correspondent aux regroupements distincts et indépendants des douze sons de la gamme chromatique, employés sous la forme d'une variation ou d'une succession libre, ne connaissent plus la distinction habituelle entre la succession organisée de hauteurs, appelée « mélodie », et l'ensemble des éléments qui la soutiennent, nommé « accompagnement ». L'assemblage de voix mélodiques, l'association d'une voix et d'accords compacts, la succession de deux accords de six sons et de trois accords de quatre sons, ainsi que la combinaison de ces possibilités, représentent différentes formes de regroupement des douze sons. Ces combinaisons constituent un problème accessoire quand on sait que l'essentiel réside dans le déroulement intégral et ininterrompu des douze sons dont il faut veiller à ne répéter, ni omettre, aucun d'entre eux. »⁵⁴⁴.

Du fait de la dissolution de la musique tonale, la musique avec douze sons est perçue comme l'accomplissement d'un long processus, une situation extrême

⁵⁴⁴ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 85 : « Mit der bewußten Anwendung desselben ergibt sich eine merkwürdige Durchdringung des Melodischen und Akkordischen. Die « Tropen » Hauers, die einzelnen Zwölftönegruppen, die in freier Folge oder variationsmäßig gebunden gedacht werden können und tatsächlich gebraucht werden, kennen nicht mehr den Gegensatz zwischen « Melodie » und « Begleitung », der bis dahin noch immer deutlich war. Ob eine solche Zwölftönegruppe aus mehreren melodischen Stimmen gebaut ist, die sich in der Aufteilung der 12 Töne ergänzen, ob eine Stimme mit kompakten Akkorden unterlegt wird, oder ob eine Folge von zwei 6=tonigen oder drei 4=tonigen Klängen gebraucht wird, oder ob diese Möglichkeiten kombiniert werden - das Wesentliche ist immer der geschlossene, zeitlich zusammenhängende Ablauf der 12 Töne, von denen keiner wiederholt und keiner ausgelassen wird. ».

qui n'est qu'une étape dont le caractère éphémère doit être dépassé, aussi rapidement qu'a été franchie celle des accords symétriques⁵⁴⁵.

Le terme d'atonalité est mentionné, pour la première fois, à la fin de la partie consacrée aux différentes possibilités d'interprétation de la tonalité. Hermann Erpf estime le contenu de ce mot trop négatif et imprécis ; l'interprétation de ce vocable met en évidence une absence de réflexion et de conceptualisation au regard des données objectives de la nouvelle musique. Son emploi rend compte d'une représentation imprécise, à laquelle semblent se conformer la plupart des musicologues ; la nouvelle musique n'a plus rien de commun avec le principe de « tonalité ». Pourtant rien n'autorise à éradiquer le concept de « tonalité », en raison du rôle prépondérant que les accords parfaits, de préférence aux autres types d'accords, continuent à exercer sur la capacité d'écoute des auditeurs. Dans la confusion qu'instaurent ces impressions, la définition du terme d'atonalité introduit, dans les esprits, l'illusion que la présence d'accords parfaits et de quelques accords dérivés représente une condition suffisante à la justification du sentiment de tonalité. Dans la continuité de cette logique, l'exclusion de tels accords et la disparition de la validité des consonances déterminent le caractère atonal d'une musique. Malheureusement, aucun de ces critères ne paraît défendable et les termes, qui les renferment, se révèlent impropres à restituer la différenciation effective que perçoit l'auteur entre les deux

⁵⁴⁵ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 86 : « Il n'est pas question d'aborder les problèmes techniques qui se posent dans la musique avec douze sons. Dans l'ensemble, cette musique apparaît comme une particularité ultime et extrême, résultant de la dissolution de la musique fonctionnelle; il est à souhaiter que son caractère transitoire s'estompe comme ce fut le cas avec les accords symétriques. » (Wie die Zwölf=Töne=Musik sich mit diesen technischen Problemen auseinandersetzt, sei hier nicht näher untersucht. Im ganzen erscheint sie als ein Grenzfall, der nach der Auflösung der funktionellen Musik erreicht werden mußte, aber voraussichtlich ebenso rasch wie das Stadium der symmetrischen Klänge wieder überschritten werden wird.).

principes sous-tendus. L'expression de « rapport au centre tonal organisé par les fonctions harmoniques » (*zentrale funktionelle Beziehung*) traduit mieux le concept de « tonalité » que le mot lui-même. Le sens dépréciatif et confus du terme d'« atonalité » engage l'auteur à maintenir l'expression de « musique sans fonction harmonique » (*funktionslose Musik*), tout au long de l'ouvrage⁵⁴⁶.

Avec le principe d'évolution permanente, l'élargissement des fonctions et des progressions harmoniques au sein de la tonalité acquiert plus d'importance, mais l'unité harmonique ne peut être garantie que par l'emploi d'accords parfaits. Les relations qu'entretiennent les autres types d'accords entre eux, la nature de leurs enchaînements, les limites et la structure des associations qu'ils amènent, sont instables et ne peuvent garantir le même niveau d'unité, d'homogénéité et d'organisation que ne l'assure, le système des rapports fonctionnels établis à partir d'accords parfaits⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Hermann Eprf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 110 : « On s'adonne pour l'essentiel à la musique dite « tonale » à condition qu'elle soit constituée d'accords parfaits majeurs et mineurs ainsi que des différentes familles d'accords dérivés, et l'on définit par musique « atonale » celle qui se distingue par la disparition de tout accord parfait et par le refus de légitimer la consonance. On ne peut s'accommoder d'une telle analyse, car l'impression d'une véritable parenté au système tonal ne peut être garantie par l'emploi exclusif d'accords parfaits, alors qu'inversement on peut y parvenir sans avoir recours à un seul accord parfait. C'est pourquoi le concept de « rapport au centre tonal organisé par les fonctions harmoniques » me semble être une formulation plus complète que le terme de « tonalité »; quant à l'expression d'« atonalité », dont le sens reste flou et souvent négatif, il est souhaitable d'y renoncer et de chercher plutôt à reconnaître le bien-fondé de la cohérence d'une musique sans fonction tonale. » (Man pflegt also an « tonal » zu nennende Musik im wesentlichen die Bedingung zu stellen, daß sie sich aus Dur- und Molldreiklängen und einfachen Abwandlungen derselben zusammensetzt, während man als « atonal » solche Musik bezeichnet, die keine Dreiklänge verwendet und der man meist unterschiebt, daß sie alle Gesetzmäßigkeit des Zusammenklängens aufgegeben hätte. Diese Unterscheidung ist unhaltbar. Man kann mit ausschließlicher Verwendung von Dreiklängen so musizieren, daß der Eindruck einer geschlossenen Tonartsbeziehung nicht entsteht, und man kann diesen ohne Verwendung eines einzigen Dreiklangs mit völliger Eindeutigkeit herstellen. An Stelle des Wortes « Tonalität » ist daher zweckmäßig der deutliche Begriff « zentrale funktionelle Beziehung » zu setzen; die negative und nicht zu präzisierende Bezeichnung « Atonalität » ist überhaupt auszuschalten. An ihre Stelle tritt der Versuch, die Gesetzmäßigkeiten des Zusammenhangs funktionsloser Musik - hier zunächst nur von ihrer klanglichen Seite - zu erkennen und zu beschreiben.)

⁵⁴⁷ Hermann Eprf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 116 : « Avant d'entreprendre cette description, nous devons nous interroger sur l'existence d'un principe d'unité

Hermann Erpf entreprend l'analyse des différents types de traitement harmoniques qui contribuent à élargir le système tonal et à ouvrir des perspectives sur de nouveaux contextes harmoniques. Le premier type de traitement concerne le contournement de la tonalité au moyen de fonctions harmoniques et d'accords classés⁵⁴⁸. Ce « camouflage de la tonalité » (*Tonartsverschleierung*) aboutit à l'introduction de dissonances dans l'accord final. Cette caractéristique harmonique, tout à fait inhabituelle vingt ans auparavant, semble être devenue plus courante ; l'auteur relève sa première apparition dans *Le Chant de la Terre* de Gustav Mahler, sous la forme d'un accord de quatre sons la-do-mi-sol.

Sans se substituer au pouvoir unifiant de la tonalité, le principe de « coloration de la tonalité »⁵⁴⁹ contribue à faire ressortir d'autres possibilités structurantes que celles produites par l'harmonie fonctionnelle. Constitués des sons de la gamme principale, les accords provenant de ce second type de traitement ne répondent plus aux particularités des accords fonctionnels. Les accords caractéristiques des différentes fonctions tonales - accords de tonique et

plus puissant que celui instauré par la tonalité et dont l'effet soit assez déterminant pour pallier l'élargissement des rapports entre les accords dans l'harmonie fonctionnelle. Comme nous l'avons vu, seuls les accords parfaits peuvent garantir des rapports fonctionnels dans une progression tonale, rôle harmonique auquel ne peuvent prétendre les autres types d'accords. Il est difficile d'élaborer un développement harmonique à partir de l'enchaînement d'accords fonctionnels de quatre sons. Le principe d'unité absolue qu'assure la tonalité n'est possible qu'avec une succession d'accords parfaits. » (Vor ihrer Beschreibung sei noch die Frage aufgeworfen, ob sich innerhalb der zentralen funktionellen Harmonik eine höhere Einheit als die der Tonart ausgebildet hat, die mit der Erweiterung der Tonartsbeziehungen ja denkbar wäre. Schon früher wurde ausgesprochen, daß Funktionsbeziehungen nur zwischen Dreiklängen bestehen, daß also Mehrklänge nicht wieder ein funktionelles Beziehungssystem unter sich ausbilden. Es gibt keinen Zusammenhang, der etwa Vierklänge funktionsartig gegeneinander stellte. Eine höhere Einheit als die der Tonart kann also nur aus den Dreiklangsverwandtschaften hervorgehen.).

⁵⁴⁸ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 118 : « Une telle technique correspond au traitement harmonique d'accords déterminés par le principe de tonalité et l'affirmant, mais évite, voire bannit les fonctions et les degrés harmoniques. » (Man kann einen solchen Typus in einer Behandlung des Klanglichen sehen, die, obwohl noch fühlbar von der Tonart her bestimmt, doch jede Realisierung derselben durch funktionell bestimmte Klänge oder Klangschritte vermeidet und verhindert. Diese Technik sei als Tonartsverschleierung bezeichnet.).

⁵⁴⁹ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 119 : « Tonartsfärbung ».

accords de dominante - sont proscrits dans ce contexte harmonique et disparaissent.

La polytonalité représente le troisième type de traitement de la tonalité. Hermann Erpf relève un problème de différenciation terminologique. Bien que l'expression de « polytonalité » soit retenue, celle de « bitonalité » semble mieux convenir pour qualifier, en réalité, la superposition de deux tonalités distinctes et non celle de plusieurs.

« L'impression d'une conduite parallèle de deux tonalités ou plus ne peut prendre forme que si chaque tonalité est représentée par l'enchaînement de fonctions tonales au sein d'une progression harmonique, et non par un seul accord. Il est requis que, dans les tonalités en question, on puisse établir un rapport formel reliant des éléments faisant fonction de dominante à d'autres faisant fonction de tonique. Dans les faits, la bitonalité se présente souvent sous cette forme. Les exemples d'une conduite parallèle de deux tonalités sur une longue période avec un prolongement des figures cadentielles sont plutôt rares. Quant à la conduite parallèle de plusieurs tonalités, il n'en existe pratiquement aucune représentation, bien que nous soyons convaincus de la possibilité de sa réalisation technique. »⁵⁵⁰

L'application de ces nouveaux modes de traitement à l'ensemble d'une composition ou à de longues sections n'est pas systématique. Ils alternent entre

⁵⁵⁰ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 120 : « Der Eindruck einer Parallelführung von zwei oder mehr Tonarten kann nur dann entstehen, wenn jede dieser Tonarten nicht nur mit einem Klang, sondern mit einer deutlichen funktionellen Folge vertreten ist. Dazu ist mindestens erforderlich, daß die Verbindung einer Dominant= mit einer Tonikaform in den betreffenden Tonarten vorkommt. In der Tat treten Fälle wirklicher Bitonalität meist in dieser Form auf; Parallelführungen auf längere Strecken mit ausgedehnter Kadenzführung in beiden Tonarten sind selten, Parallelführung von mehr als zwei Tonarten dürfte

eux ou s'insèrent dans des sections répondant à une harmonie fonctionnelle ou une harmonie plus libre⁵⁵¹.

Une dernière forme d'interprétation de la tonalité ressort dans les « compositions affranchies de toute fonction tonale » apparues vers les années 1910. Aucun élément d'analyse ne permet d'établir une théorie relative aux contextes harmoniques indépendant de toute progression tonale. La structure harmonique de ces compositions laisse paraître la présence d'éléments se rapportant à la dernière phase d'évolution de l'harmonie fonctionnelle. En rapport à cette ultime possibilité d'interprétation tonale, Hermann Erpf précise qu'une musique sans fonction harmonique ne résulte pas d'une défaillance de la structure ou d'un choix arbitraire ; le développement d'une expression et d'une pensée musicale fondée reste sous-jacent même s'il s'avère ardu de le préciser :

« Il n'existe pas de musique sans fonction dont l'élaboration puisse se concevoir sans rapport avec la structure d'ensemble, comme un assemblage « quelconque » de sons. Si tel est le cas, ce genre de composition ne peut prétendre correspondre à cette dénomination. En effet, la cohérence d'une musique sans fonction, composée par des musiciens connaissant leur métier,

bisher in der Literatur kaum vorkommen, wenn ihre technische Erfüllbarkeit auch nicht verneint werden soll. ».

⁵⁵¹ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 121 : « Nous devons analyser maintenant les différentes configurations possibles. Les nouveaux types de traitement de la tonalité sont rarement employés sur de longues périodes ou bien tout au long d'une œuvre. Ils alternent entre eux dans des parties plus brèves ou sont intercalés dans des passages intermédiaires d'harmonie fonctionnelle et non fonctionnelle. Le déroulement thématique s'applique à ce genre de traitement harmonique et il s'agit de savoir si un rapport des fonctions harmoniques peut encore être appliqué à toute la composition. » (An dieser Stelle sei auf die Zusammenhänge im großen hingewiesen. Die verschiedenen Typen der neueren Tonalitätsbehandlung treten selten so auf, daß eine von ihnen eine längere Strecke eines Satzes oder gar einen ganzen Satz beherrscht. Sie wechseln vielmehr in kurzen Gruppen ab, sowohl untereinander, als auch mit Zwischenstrecken rein funktioneller als auch rein funktionsloser Haltung. In Beziehung dazu steht der thematische Ablauf, und von besonderem Einfluß kann die Frage sein, ob dem Satz als Ganzem eine gemeinsame funktionelle Grundbeziehung zukommt oder nicht.).

repose toujours sur une solide réflexion musicale, parfois difficile à déceler et sans rapport avec les concepts conventionnels qui ont permis l'évolution d'un autre genre de musique. »⁵⁵².

La suppression des fonctions tonales ne s'étend pas à l'ensemble d'une composition, mais se limite à une ou plusieurs phrases : les passages sans fonction harmonique alternent avec des sections thématiques ou tonales plus marquées.

L'auteur détaille trois types de contexte harmonique indépendants du système des fonctions tonales qui, par l'emploi de moyens différents de ceux, requis par la forme sonate, rétablissent un rapport structurant dans la composition⁵⁵³.

La première technique règle la réapparition fréquente d'un accord dissonant particulier acquérant la fonction d'un point central de référence dans le développement de la pièce musicale. Les parties intermédiaires apportent un contraste qui instaure un rapport d'alternance semblable à la succession tripartite entre une tonique, un degré quelconque et une tonique⁵⁵⁴, ce qui permet d'établir

⁵⁵² Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 122 : « Es gibt nicht einen einzigen Typus funktionsloser Musik, der in einer völligen Gleichgültigkeit gegen die klangliche Struktur, in einem « beliebigen » Zusammenstellen von Tönen bestände. Musik, die sich so verhielte, verdiente diesen Namen nicht; und wo funktionslose Musik von Musikern geschrieben wird, die ihr Handwerk verstehen, ist ihr Zusammenhang immer von Gesetzmäßigkeiten bestimmt, auch dort, wo diese sich nicht ohne weiteres erkennen und nicht mit konventionell an sie herangetragenen Begriffen, die an einer anderen Art von Musik entwickelt wurden, erfassen lassen. ».

⁵⁵³ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 84 : « L'absence de structure dans les contextes harmoniques sans fonction doit permettre d'aboutir à la recherche de nouveaux moyens appropriés au rétablissement d'une organisation structurée. Ainsi apparaissent certains types de contextes harmoniques sans fonction présentant des possibilités de rapport structurant; nous y reviendrons ultérieurement. » (Die Strukturarmut eines laufend funktionslosen Zusammenhangs mußte schließlich nach neuen, von der Tradition der Sonatenform unabhängigen Mitteln suchen lassen, die geeignet sind, eine strukturelle Bindung wieder herzustellen. So entstanden verschiedene Typen funktionsloser Zusammenhänge mit bestimmter Bindung, die später aufzuzeigen sein werden.).

⁵⁵⁴ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 122 : « Le contraste qu'apportent les parties intermédiaires est comparable à celui que produit la succession d'une dominante à une tonique; il crée un changement identique à celui qu'implique l'enchaînement d'une tonique à un autre degré avec un

une comparaison avec les schémas structurels de l'harmonie fonctionnelle. Les rapports rythmiques, thématiques, de couleur et de position d'accord renforcent ou atténuent le pouvoir de centralité exercé par l'accord dissonant.

La « technique du soutien par l'ostinato » se rapporte au traitement indépendant d'une formule harmonique par rapport au contrechant. L'ostinato n'est plus représenté par une seule voix, mais par un ensemble de voix qui forme une structure harmonique.

Evoqué précédemment, le principe de la musique avec douze sons représente un nouveau mode d'organisation indépendant du système tonal. Avant d'aborder ce stade ressenti comme extrême, Hermann Erpf détaille l'ensemble des procédés techniques qui ont conduit à l'abandon et au remplacement des fonctions de l'harmonie tonale. Il souligne les différentes singularités des nouveaux accords : le « degré absolu des dissonances », le « rapport privilégié à la hauteur des sons et à la position serrée ou large de l'accord », les « conséquences extrêmes de chaque intervalle et de leur agrégation », le « lien étroit qui associe les accords à une couleur instrumentale ou à un rythme »⁵⁵⁵. Par le caractère exclusif de ses contraintes, le principe de la musique avec douze sons représente un cas particulier dans la recherche du nouveau langage. Il se détache des « modes de traitement du concept de tonalité » définis auparavant et ne peut s'y adjoindre, contrairement aux autres types de contexte harmonique.

retour à la tonique et renvoie de ce point de vue à l'harmonie fonctionnelle.» (Die Zwischenpartien heben sich kontrastierend ab, dem dominantischen Heraustreten aus der Tonika vergleichbar, so daß ein gewisser Wechsel Tonika=Nichttonika=Tonika zustande kommt, in dem dieses Gebilde noch in einer letzten Beziehung auf die Funktionsharmonik zurückweist.).

⁵⁵⁵ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 123 : « ...der absolute Dissonanzgrad, ..., die Beziehung auf die absolute Tonhöhe und Lage im Tonraum und die absolute Wirkungen der einzelnen Intervalle und Intervallzusammensetzungen, ... Gleichzeitig geht das Klangliche eine viel engere Bindung mit der Instrumentalfarbe und dem Rhythmus ein. »

« Là où le principe de la musique avec douze sons est employé, il n'est pas rare que son application s'étende à l'intégralité de la composition, ce qui impose l'exclusion de toutes les autres lois de rapports. »⁵⁵⁶.

Après avoir analysé les différentes techniques harmoniques, et démontré le changement d'interprétation qu'impose l'étude objective des nouvelles formations d'accords, Hermann Erpf ordonne la complexité des problèmes qui surviennent dans la vie musicale. Il adopte une prise de position personnelle qui procède d'une obligation d'engagement et d'un devoir de responsabilité au regard du processus d'évolution.

La controverse suscitée par les attitudes partisans et conflictuelles des uns et des autres s'explique par la tournure idéologique du débat, par l'affirmation de ce qu'est la nouvelle musique et la démonstration de ce qu'elle doit être. Dans les deux cas, il s'agit de délimiter la problématique de l'évolution du langage musical et d'interpréter la modification des modes de réception. Ainsi, le dualisme de concepts comme ceux de romantisme et modernité, tonalité et atonalité, esprit et technique, caractère national et caractère international ne permet pas de rendre compte de l'étendue et de la nature du changement. Le caractère radical des prises de position relève plus d'une démarche réflexive et rationnelle qu'il n'est supposé découler d'une connaissance empirique. Comment expliquer « que les musiciens partisans de la tonalité emploient de plus en plus des moyens qui font penser à une « atonalité » tempérée? Si le maintien de l'harmonie tonale était considéré comme digne d'être poursuivi, les grandes lignes de l'évolution devraient être défendues

⁵⁵⁶ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 124 : « Wo das Zwölf=Töne=Prinzip auftritt, pflegt es den ganzen Satzzusammenhang zu erfassen unter bewußter und absichtlicher Ausschließung jedes anderen Zusammenhangsgesetzes. ».

par ces partisans et devraient les engager à « revenir » de ce côté-là ;... »⁵⁵⁷. Hermann Erpf décèle l'origine de ces désaccords dans l'expression d'un conflit de générations plus accentué qu'aux époques précédentes, en raison d'une « problématique qui, pour la première fois, s'étend aux fondements mêmes de la musique »⁵⁵⁸. La nature artistique de la musique ne repose pas uniquement sur les données de l'acoustique musicale (les phénomènes sonores) et de l'acoustique psychophysiologique (les effets de ces phénomènes sonores sur l'homme), mais sur les rapports entre structure, style et société, à travers la fonction sociale de la musique comme « phénomène culturel relié à une époque »⁵⁵⁹. La rupture d'ordre esthétique, issue d'une contestation générationnelle, donne matière à une critique des normes et des valeurs, à une nouvelle organisation de la vie musicale⁵⁶⁰.

L'affirmation du rapport, qui ramène la musique à une nécessité de la vie ordinaire, entraîne un conflit d'opinion. Les prises de position, qu'adoptent les contemporains, sont le résultat d'une analyse de l'évolution musicale comme

⁵⁵⁷ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 203 : « Warum benützen denn die « Tonalen » in zunehmendem Maß Mittel, die einer gemäßigten « Atonalität » recht ähnlich sehen? Wenn die Tonarts= und Dreiklangsharmonik wirklich so erstrebenswert wäre, so müßte doch auf der Seite ihrer Verfechter eine deutlich erkennbare Entwicklungslinie dorthin oder « dorthin zurück » führen;... ».

⁵⁵⁸ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 203 : « ... handelt es sich ... um einen Generationskonflikt, ..., der allerdings in der Musik unserer Zeit ... tiefer, schwerwiegender ist als vor 20, vor 50, vor 100 Jahren, weil die Problematik heute nun einmal in tiefere Schichten der Verwurzelung der Musik greift. ».

⁵⁵⁹ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 204 : « ... in der Funktion der Musik als einer zeitgebundenen kulturellen Äußerung. ».

⁵⁶⁰ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 204 : « Ce point se rapporte précisément à l'opposition d'opinions qui survient entre les générations. Actuellement, notre organisation de la vie musicale repose sur le principe que la musique est une affaire d'« esthétique », qu'elle constitue un « plaisir » de la vie, un « embellissement », l'ornement et l'empreinte décorative d'un événement particulier, une entreprise festive et solennelle. Cette opinion est si répandue qu'un sacrilège semble être commis lorsque la jeune génération recherche, consciemment ou non, à intégrer la musique dans la vie ordinaire, à la subordonner aux attentes du quotidien, à la transmuter en nécessité et non en finalité de notre existence, à l'élever au rang d'une de nos plus nobles aspirations. » (Gerade diesen Punkt betrifft aber der Meinungsgegensatz der Generationen: Unser gesamtes heutiges Musikleben ist seiner Organisation nach aus dem Gedanken erwachsen, daß Musik eine « ästhetische » Angelegenheit sei, d.h. « Genuß », « Schmuck » des Lebens, Mittel einer Auszeichnung,

ascension culturelle directe et continue. Cette représentation intègre l'époque contemporaine dans le parcours d'une évolution séculaire. Elle suppose une conception relative de l'histoire de la musique, fondée sur une différenciation des périodes et un principe d'évolution ininterrompue des techniques et du matériau⁵⁶¹.

Le problème des modes de diffusion des œuvres et la question de la forme traditionnelle du concert mettent en évidence les impasses et les excès auxquels aboutit le système du siècle précédent. Au cours des dernières décennies, l'activité musicale s'est reportée sur des modes d'exécution nécessitant un cadre et des moyens toujours plus importants. Au même moment, certaines formes de pratique musicale ont été subordonnées au modèle du grand concert symphonique. La pratique musicale privée répondant au divertissement et au désir de connaissance a cessé d'être ; les formes d'exécution comme la sérénade, les musiques de cortèges et de cérémonies ont été relayées par les concerts-promenades. La forme du récital, assez fréquente au début du siècle, a fini par disparaître. Le développement du concert « symphonique » caractérisé par l'importance des programmes, ainsi que le coût des contraintes matérielles et des répétitions, correspondent à des impératifs d'ordre économique qui, en déterminant les conditions d'exécution, ont imposé des exigences d'interprétation.

feierlichen Betonung besonderer Augenblicke des Lebens, kurz Musik als Feiertags=, Feierabends=, Festzeitsangelegenheit.).

⁵⁶¹ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 204 : « Nun herrscht innerhalb unseres Musikbewußtseins ... die einfache und für die Zeitgenossen etwas schmeichelhafte Anschauung eines geradlinigen kulturellen Aufstiegs, der von barbarischen Zeiten her, ..., bis zu der angenehmen Höhe unserer jetzigen Zeitsituation geführt hat. Unter « unserer Zeit » sind dabei allerdings ungefähr die letzten 200 Jahre zu verstehen, aber da unsere heutige Musikpflege gerade diesen Zeitraum fast allein umschließt, glaubt man zu dieser Auffassung berechtigt zu sein. Dieser Anschauungsweise gegenüber steht eine relativiertes Geschichtsbild, das die Unvergleichbarkeit der Perioden erkennt und höchstens im Technischen, im Quantitativen eine gewisse kontinuierliche Entwicklung zugeben will. ».

« L'époque de Richard Wagner nous a transmis le goût d'une exigence de précision et de justesse technique dans l'exécution. Cette aspiration constitue encore une catégorie déterminante de notre mode de pensée dans le domaine de l'éducation et de la formation musicale. La personnalité de l'artiste et la forme du « grand concert » sont devenues des modèles qui exercent une force d'attrait particulière en raison de leur caractère suggestif et unique. Cette forme de représentation, qui domine encore notre manière de penser, ne doit pas être condamnée : nous devons prendre conscience des implications qu'elle entraîne. »⁵⁶².

En rapport au maintien de ces usages, Hermann Erpf déplore la médiocrité d'un grand nombre de concerts. La durée des programmes, la difficulté d'exécution des œuvres choisies, le nombre de répétitions qu'elles nécessitent sont les corollaires de cette abondance. L'argument d'ordre économique, présenté comme la cause de cet accroissement, n'a pas grande valeur, car il tend à signifier l'absence d'autonomie des disciplines artistiques et confirme l'incapacité à maîtriser les orientations esthétiques, à élargir le champ de création des artistes. Cet argument va à l'encontre de la mission de l'artiste qui est d'exprimer des dimensions privilégiées et libératrices, en dehors des contraintes socioculturelles.

⁵⁶² Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, pp. 205-206 : « Als eine solche leitende Idee hat uns die Zeit Richard Wagners die Forderung der technischen Sauberkeit der musikalischen Ausführung vererbt, die seither bestimmende Kategorie für unser Denken auf dem Gebiet der Musikerziehung wie der Musikausübung ist. Vorbild und Muster im Sinn dieser leitenden Idee wurde die Persönlichkeit des Künstlers und die Musizierform des « großen Konzerts », die zugleich in ihrer - ursprünglichen - Seltenheit einen weiteren suggestiven Reiz besitzen. Dieser Vorstellungskomplex - der noch heute unser Musikdenken beherrscht - ist an sich nicht zu tadeln; aber sehen wir zu, wie er sich ausgewirkt hat. ».

La pratique traditionnelle du concert aboutit au renforcement d'une attitude d'écoute critique, centrée sur les conditions et la qualité d'exécution, et non sur l'analyse des œuvres⁵⁶³.

Les œuvres du répertoire le plus souvent exécutées deviennent, selon Hermann Erpf, des biens culturels qui s'intègrent à un patrimoine collectif parfaitement assimilé. L'attitude d'écoute passive laisse libre cours aux jugements de valeur et aux considérations irrationnelles. La finalité du concert est de faire découvrir de nouvelles œuvres ; or, la reprise, intentionnelle ou non, d'un même répertoire maintient des modes d'écoute qui entravent l'élargissement des connaissances musicales. Le désir du public de réécouter un répertoire identique commande la conduite et les choix artistiques des agents de concert ; inversement, la constitution d'un répertoire en fonction des goûts du public incombe aux organisateurs de concerts qui, par manque de volonté, consentent à un

⁵⁶³ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 207 : « Le comportement de l'auditeur qui reflète celui du public s'explique à partir des conceptions conventionnelles et néanmoins spontanées qui dérivent naturellement des modes de diffusion et de réception des œuvres musicales. Trop souvent appelé à critiquer et à condamner, l'auditeur moyen, familier de cette forme de jugement, oublie qu'il est possible d'écouter une œuvre sans nécessairement la pourfendre. En fragmentant l'écoute en une série d'attraits sonores plus ou moins objectifs, il en arrive à une esthétique vulgaire et détestable dans laquelle ne sont pris en compte que le plaisir artistique, les sensations et la qualité de l'exécution. L'art et la manière d'interpréter les œuvres du répertoire constituent l'essentiel de son opinion et son appréciation se réduit à un jugement de valeur; il n'est plus question de savoir comment est construite l'œuvre, mais uniquement d'examiner attentivement les conditions de l'interprétation. » (Diesem Erziehungsergebnis einer ursprünglich guten, aber viel zu lange und über die Erfüllung ihres Sinns hinaus gedankenlos und konventionell festgehaltenen Grundidee des Musizierens korrespondiert das Verhalten des Hörers, des Publikums. Zu lange und zu oft zum Urteilen, zum kritischen Aufnehmen angehalten, zu lange darin geschult, hat der Durchschnitt der Konzerthörer überhaupt verlernt, anders als kritisierend zu hören. Daß er damit das Hörerlebnis sprengt und nur mehr in einer Kette mehr oder weniger zusagender Einzelklangreize hört, macht ihm eine Vulgärästhetik schmackhaft, die immer wieder vom künstlerischen Genießen und vom Fühlen und von der Qualität der Ausführung spricht. Die Art und Weise der Ausführung tritt völlig in den Vordergrund; es handelt sich nicht mehr um das Was, sondern nur noch um das Wie.).

conservatisme sécurisant avec une application semblable à celle apportée, dans les musées, à la préservation d'œuvres picturales⁵⁶⁴.

Pour pallier l'absence de curiosité, la fondation de festivals et d'institutions contribuant à la diffusion de la nouvelle musique prend un essor considérable. La conviction, qui incite l'auteur à combattre ce manque d'intérêt, l'oblige à croire que les vertus éducatives de la découverte et de la connaissance suffisent à assurer un changement et à imposer la nouveauté. Cette certitude n'occulte pas le poids de la responsabilité des organisateurs de concerts dans l'échec de la diffusion de la nouvelle musique.

« Le désir de découvrir un nouveau répertoire ne fait pas partie de nos préoccupations et ne parvient pas à s'imposer. Cela continuera à être le cas,

⁵⁶⁴ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, pp. 208-209 : « Il est vrai que le public affectionne les œuvres qui font autorité et ne se lasse pas de les réentendre; il accueille à contrecœur les œuvres moins connues et les considère la plupart du temps comme un supplément contrariant. À quoi bon perdre du temps à vouloir découvrir des œuvres inconnues alors que l'exécution de chefs-d'œuvre tout au long de la soirée procure un plaisir extrême. Aujourd'hui le public paie et sa volonté triomphe des intentions culturelles insuffisantes des organisateurs de concert qui, depuis longtemps, se sont soustraits aux exigences qu'implique une véritable prise de responsabilité. Alors qu'il leur appartient d'initier le public à la découverte de nouvelles œuvres, ils ont fini par délaisser cette obligation et par la déléguer à la multitude des auditeurs dont on sait bien que les tendances majoritaires et incontrôlables n'encouragent pas à s'acquitter d'une telle responsabilité et à prendre des initiatives... L'évolution de ce phénomène, dont on peut difficilement mesurer l'ampleur, nous amène à ne plus considérer le concert comme l'un des éléments déterminants de la vie musicale. Nullement menacé, il représente la forme particulière d'une pratique musicale qui favorise la conservation et la diffusion de biens culturels musicaux; sa finalité se confond avec celle des expositions et des rétrospectives organisées dans les musées. » (Gewiß, das Publikum liebt die Standardwerke und wird nicht müde, sie zu hören; aber nur widerwillig geht es an Unbekanntes heran und sieht darin eine lästige Zugabe. Warum Zeit an arbeitendes Neuerwerben von fremden Werken verschwenden, wenn man den ganzen Abend « Meisterwerke » « genießen » kann? Das Publikum bezahlt, und sein Wille hat heute gesiegt gegen den nur schwach sich entgegenstimmenden Kulturwillen der Konzertleiter, die sich lange ein gewisses Verantwortungsgefühl bewahrt hatten. Heute ist dieses selten, noch seltener in der Lage, sich auszuwirken. Die Konzertleiter, die eigentlich die Führer sein sollten und als solche angesehen werden, haben die Führung abgegeben an jene unübersehbaren, unkontrollierbaren Mehrheitsinstinkte der atomisierten Masse der Hörerschaft, von denen man nur weiß, daß sie bequem und verantwortungslos sind ... Diese Entwicklung des Konzertwesens, deren Symptome kaum übersehen werden können, treibt deutlich hin auf ein Ausschalten des Konzerts aus den wirksamen, gestaltenden Faktoren des Musiklebens. Damit wird es nicht verschwinden, sondern es bleibt bestehen als eine Sonderform des Musizierens mit der Aufgabe, das überkommene musikalische Kulturgut zu pflegen und bereitzustellen in ähnlichem Sinn, wie dies für die bildenden Künste die Museen tun.).

tant que perdue notre représentation conventionnelle du concert. Aussi longtemps que l'évolution se poursuivait sur la base d'une conception de l'œuvre mise en place au 19^e siècle, cela n'avait aucune incidence ; mais aujourd'hui, dans la situation de crise que nous traversons, cette carence devient préjudiciable »⁵⁶⁵.

Le second chapitre consacré aux caractéristiques de la musique contemporaine porte sur le concept de création musicale. Pour rendre compte des particularités de la nouveauté, Hermann Erpf remonte la filiation reliant trois générations de compositeurs. Ce sont les conceptions esthétiques des générations antérieures qui déterminent les caractéristiques de la création musicale allemande et délimitent les étapes de son évolution. La première génération inclut les compositeurs nés entre 1850 et 1870, contemporains de Strauss et de Mahler. Elle se distingue par l'achèvement de l'évolution du langage musical romantique et le maintien des techniques traditionnelles d'écriture. Dans le domaine de l'esthétique, l'idée musicale demeure l'élément qui définit la nature et la valeur de l'œuvre. Le deuxième groupe est représenté par les noms de Reger et Schönberg : il regroupe la génération de compositeurs nés entre 1870 et 1890 qui, héritant « d'une évolution parvenue à son terme, maîtrise cet aboutissement, sans pouvoir poursuivre au-delà »⁵⁶⁶. La remise en question des techniques d'écriture, de la finalité de l'œuvre, des pratiques d'exécution et des conditions de réception

⁵⁶⁵ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 210 : « Liegt der Gedanke der Pflege des zeitgenössischen Schaffens in unserem Musikbewußtsein nun peripher statt zentral, so mußte er von den führenden Ideen beeinflußt und abgebogen werden. Das ist in der Tat der Fall, insofern, als konventionelle Vorstellungen des Konzertwesens übertragen werden. Solange eine kontinuierliche Entwicklung im Sinn der geistigen Einstellung des musikalischen Kunstwerks des 19. Jahrhunderts weiterlief, war das nicht von Belang; heute, im Stadium der sicheren Krisis, muß es zum Verhängnis werden. ».

constituent, avec les essais d'innovation, les principaux sujets de réflexion. La conception esthétique de cette génération se particularise par l'indépendance totale de la personnalité artistique⁵⁶⁷. Le dernier groupe se rapporte à la génération des compositeurs nés après 1890 qui, confrontés aux mêmes doutes et aux mêmes interrogations que leurs aînés, cherchent à conquérir des principes et des voies d'orientation permettant de mieux comprendre la situation musicale.

Les deux premières générations appartiennent déjà à l'histoire, alors que la dernière s'interroge sur le bien-fondé de l'évolution. Le festival de musique de chambre de Donaueschingen représente un événement emblématique, sous le rapport de la production musicale de cette troisième génération. Bien que ce festival fasse figure de lieu d'avènement d'un nouveau style de musique de chambre, l'intention de donner une impulsion au répertoire destiné aux musiciens non professionnels ne parvient pas à se concrétiser en raison de l'absence de décisions d'ordre culturel, et non du niveau de qualité des œuvres présentées.

« Donaueschingen est le lieu de naissance d'un nouveau style de musique de chambre dont l'idée avait été amorcée par des musiciens de la génération précédente, comme Reger et Schönberg. Au-delà de cet aspect événementiel, se rajoute le souhait de donner une nouvelle impulsion à l'activité musicale dans les milieux amateurs ; force est de constater que ce projet ne s'est pas réalisé. Aussi loin que remonte l'idée de former un cercle d'auditeurs non spécialisés, unis par un mode d'écoute ne reposant plus sur des critères esthétiques, ce projet n'est jamais parvenu à s'imposer.

⁵⁶⁶ Hermann Erpf, *ibid.*, p. 213 : « Sie (die zweite Schicht) ist Erbe einer in sich abgeschlossenen Entwicklung, eines Resultats, das sie wohl zu beherrschen vermag, das sich aber nicht geradlinig weiter fortführen und steigern läßt. ».

Quiconque a pu assister aux concerts donnés à Donaueschingen, peut constater que le festival est devenu peu à peu le lieu de rendez-vous des musiciens professionnels et de certains mélomanes qui, sans porter un intérêt particulier à la musique moderne, sont avant tout à la recherche de sensations et d'événements exceptionnels. Cet état de fait ne va pas à l'encontre des compétences des compositeurs qui, par leur talent et leur volonté, œuvrent au succès du festival. Il témoigne en défaveur de la conscience musicale et de la volonté culturelle de notre époque qui, dans son ensemble, ne répond plus à cet appel et n'est pas à même d'imposer le changement d'attitude escompté. Le système conventionnel du concert, l'esthétique du plaisir musical et l'attitude d'écoute passive et superficielle du public continuent à faire autorité. Cette incurie s'observe au travers des œuvres écrites récemment ; conformes à cette esthétique et à ce mode d'écoute, elles répondent parfaitement aux exigences du concert traditionnel. Une fois de plus, nous devons condamner l'inadéquation de ce système qui, sous sa forme actuelle, ne permet pas de rassembler et de développer de nouvelles forces impliquant une modification radicale de l'attitude d'écoute ; ... »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 213 : « ... mit der Vorstellung der absoluten Autonomie der künstlerischen Persönlichkeit, ... ».

⁵⁶⁸ Hermann Erpf, *Studien der Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 214 : « Donaueschingen ist die Geburtsstätte eines neuen Kammermusikstils, dessen Durchbrechen schon durch die Generation Reger=Schönberg vorbereitet war. Sofern mit dieser technischen Einstellung der Versuch verbunden war, dem Laienmusizieren eine neue Anregung zu geben, muß heute ein Mißlingen konstatiert werden; sofern der Gedanke vorhanden war, einen auf eine neue Weise verbundenen, nicht nur sachlich oder unverbindlich=ästhetisch interessierten Hörerkreis zu schaffen, hat sich die Absicht auch nicht durchgesetzt. Wer Donaueschingen in den Jahren seines Wirkens beobachtet hat, mußte feststellen, daß es in zunehmenden Maß der Treffpunkt eingeweihter Fachleute einerseits und andererseits innerlich sich nicht gebunden fühlender, rein ereignismäßig, sensationell interessierter Laiengäste wurde. Das spricht nicht unmittelbar gegen die Fähigkeit der Komponisten; sicherlich waren dort stärkste Begabungen und ehrlichster Wille beteiligt. Es spricht

Dès lors, deux questions se posent aux compositeurs de la dernière génération : celle du sens de la conduite à adopter et celle de la nécessité d'une production musicale. Bien que soit affirmée la volonté d'établir une relation authentique entre créateur et auditeur, l'attention du monde musical exclusivement orientée vers le passé fait perdre de vue aux protagonistes l'obligation qui leur incombe de dépasser un tel niveau de contentement.

Hermann Erpf entreprend l'analyse des obstacles inhérents à la reconnaissance de la nouvelle musique. Ils résultent, pour la plupart, de conceptions erronées qu'entretiennent interprètes et compositeurs. Le renforcement des moyens d'exécution, l'accroissement des difficultés techniques d'exécution et l'amplification des contrastes d'expression ont longtemps prévalu comme règles de composition. Bien que ce ne soit plus le cas pour les compositeurs de la dernière génération, Hermann Erpf fait observer que certaines de ces considérations priment chez de nombreux exécutants, pour qui le degré d'achèvement d'une œuvre se mesure à sa complexité d'écriture et d'exécution. L'attention portée à la maîtrise des techniques du jeu instrumental, par un développement des capacités de performance et non des qualités d'interprétation, a pour conséquence d'accroître l'importance de ce critère parmi les paramètres d'écriture pris en compte par les compositeurs. La complexité d'élaboration et d'exécution de ces œuvres constitue des difficultés qui détournent les mélomanes

vielmehr in erster Linie gegen das Musikbewußtsein und den musikalischen Kulturwillen der Zeit als Ganzes, der nicht fähig war, diesem Unternehmen in einem neuen Sinn Resonanz zu geben und Boden zu werden. Die konventionelle Haltung des Konzerts mit seiner Genußästhetik und der Passivität und Unverbundenheit seines Hörerkreises hat sich dort, vom Publikum, nicht vom Podium ausgehend, durchgesetzt. Man kann diese Entwicklung deutlich beobachten an der in diesem Zeitraum entstandenen Werkreihe der dort führenden Komponisten, die sich diesem Willen bis zu einem gewissen Grad gebeugt und den Bedürfnissen des Konzerts angeglichen hat. Aber das

de ce répertoire. Mis en parallèle avec le caractère divertissant des concerts et l'habitude d'écoute passive, ces différents facteurs suffisent à expliquer le déclin de la pratique musicale privée, au cours des dernières décennies⁵⁶⁹.

L'ensemble des modes de transmission musicale mécanique, c'est-à-dire les instruments de reproduction mécanique⁵⁷⁰, la radio et le disque ne contribuent pas davantage à développer de nouvelles perspectives compositionnelles. Un regain d'intérêt pour la création, nécessitant le déploiement d'un nouveau mode d'enseignement musical adapté aux milieux socioculturels les plus humbles, ne peut être envisagé qu'à partir de l'application de nouveaux procédés techniques et un nouvel élan intellectuel⁵⁷¹. Inversement, la réflexion engagée sur la

Konzertwesen erweist immer wieder seine Unfähigkeit, neue Kräfte in wesentlichem Umfang zu absorbieren, sofern sie eine Wandlung der Grundhaltung verlangen; ... ».

⁵⁶⁹ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 215 : « Puisque l'enseignement de la musique s'est orienté depuis de nombreuses années vers un accroissement des performances d'exécution, il n'est pas surprenant que cette option ait fini par devenir prédominante au point qu'il soit difficile de s'y soustraire. Du fait qu'elle s'impose au compositeur, il est normal qu'il en exploite toutes les possibilités. D'un autre côté, cet accroissement devient un obstacle pour le dilettante dans la mesure ou l'intérêt pour la pratique musicale individuelle et la découverte de nouvelles œuvres subsistent auprès de cette catégorie de musiciens. Le déclin de la pratique musicale privée, qui s'est produit au cours des dernières décennies, est dû à l'accroissement du niveau d'exigence réclamé par les musiciens professionnels et à l'offre de distractions attrayantes et légères que continue de proposer la majorité des organisateurs de spectacles. » (Nachdem jahrzehntelang der Blick der Musikerziehung auf Steigerung der technischen Leistungsfähigkeit gerichtet war, ist dieser Gesichtspunkt heute zu einem beherrschenden geworden, dem man sich nicht leicht entziehen kann und entziehen will. Da dem Komponisten diese gesteigerte technische Leistungsfähigkeit der Ausführenden nun einmal zur Verfügung steht, ist es verständlich, daß er sie ausnützt. Andererseits verbaut er sich dadurch ein Zugang zu den Dilettanten, den Musikfreunden, sofern bei diesen überhaupt noch ein Interesse an eigenem Musizieren and gar an neuen Werken neuer Männer besteht. Ein Verfall häuslicher Instrumentalmusikpflege ist in den letzten Jahrzehnten bei gesteigerten Anforderungen der Berufstätigkeit und lockenden Möglichkeiten passiver, entspannender Unterhaltung sicherlich eingetreten.).

⁵⁷⁰ Cette dénomination fait implicitement référence à l'invention de nouveaux instruments comme le clavier électrique Welte-Mignon et le *Sphärophone* de Jörg Mager. Cf. Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, p. 190.

⁵⁷¹ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 216 : « Le regain d'intérêt pour la composition, le niveau exceptionnel des exigences qu'elle impose et des possibilités qu'elle autorise, le pouvoir d'édification qu'elle peut exercer sur les milieux culturellement défavorisés, ne proviennent pas du nouveau matériau musical et de facteurs techniques, mais de l'établissement de nouvelles idées et de nouveaux concepts. » (Nicht allein aus materiell-technischen Momenten, nur in deren Formung aus einer geistigen Neuorientierung kann

composition influe sur les modes d'organisation du matériau musical et les techniques d'écriture mises en œuvre. La problématique, issue du questionnement, des intuitions et des représentations d'une génération, se reflète dans la puissance expressive et la structure technique de ses propres œuvres. À titre d'exemple, la richesse structurelle de la forme sonate a abouti à l'éclatement de ses forces d'unification harmoniques, mélodiques, rythmiques, instrumentales et formelles. À la fin du 19^e siècle, l'évolution de ce principe a mené à la disposition d'un schéma dépourvu d'un pouvoir de hiérarchisation et de toute légitimité. Cette évolution a également abouti au renforcement de détails qui, en rapport avec les accords, la couleur sonore et les figures rythmiques, ne dépendaient plus des implications de ce modèle et n'étaient plus justifiés par elles. La disparition des facteurs harmoniques, mélodiques et thématiques qui, dans le principe constructif de la forme sonate, permettaient d'obtenir une structure, amène l'auteur à évoquer le problème de l'absence de nouvelles lois formelles. Le principe de « linéarité » constitue un élément compositionnel dont l'application et les potentialités ne peuvent suffire à assurer une unité formelle : ce principe reste subordonné à la dimension attractive du son. D'autre part, il s'applique rarement à l'intégralité d'une composition en raison de la préférence pour les contrastes de thème, de couleur, de registre et de dynamique. Sans tenir compte de cette prédilection, l'écriture d'œuvres à une voix, désignées par l'expression de *Einzelstimme*, est devenue un modèle compositionnel offrant de nouvelles possibilités d'organisation formelle.

ein neues Interesse, können neue Bedürfnisse und Möglichkeiten für die Komposition, kann eine neue soziologische Formung musikbedürftiger Kreise kommen.).

La pauvreté des idées musicales exprimées dans la création contemporaine est proportionnelle à l'abondance des créations. La nécessité de reconnaissance et l'exigence de succès, qui détermine la réussite d'une carrière, justifient cette prolixité. L'obligation de productivité à laquelle les compositeurs sont astreints, doublée de la contrainte qu'ils ont de faire connaître leurs œuvres, ne peut être un gage de qualité artistique. Le critère, qui permet de fonder la valeur d'une œuvre, est fonction de la conformité du rapport qui s'établit « entre la cohérence de sa construction et les orientations culturelles et intellectuelles prédominantes au moment de sa création »⁵⁷².

⁵⁷² Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, p. 217 : « Das, was dem Musikwerk Dauer verleiht (...), ist von Seite des Soziologischen aus gesehen die Tiefe und Bedeutung seines Einbaues in die geistige Struktur seiner Zeit, ... »

Conclusion

L'objet de notre étude, correspondant à la seconde phase de réception de la nouvelle musique, fait apparaître que le changement des modes de pensée et des perspectives d'orientation s'est étendu sur une décennie ; l'essai de Paul Bekker a constitué le point de départ de l'évaluation critique des phénomènes. La succession des périodes d'observation nous fait percevoir une modification de la réception, suivant l'outil de diffusion utilisé pour en rendre compte, qu'il s'agisse d'un article ou d'une monographie. Au cours des premières années de parution, certains articles de la revue semblent répondre à d'autres articles par un jeu de références thématiques implicites et un réseau de citations ; dans le cadre des essais, le système de défense et de représentation suscité par la liberté d'expression et l'engagement personnel permet aux auteurs de soutenir des positions plus tranchées que ne l'autorise la ligne éditoriale d'une revue. Comme pour tout phénomène de réception, indépendamment du mode de communication retenu, il serait faux de ne pas tenir compte du décalage entre l'apparition de la

nouveauté, avant 1914, au moment de l'exécution des premières œuvres atonales de Schönberg, et l'obligation de prise de position qui s'est imposée, après 1918, par la reconnaissance du caractère décisif des facteurs de nouveauté. La nécessité de formaliser a succédé à l'appréhension irraisonnée des phénomènes. Dans le rapport étroit qui a rapproché le processus de verbalisation de la prise de conscience, nous constatons que la logique du cheminement de l'un à l'autre demeure insaisissable. Le caractère ambivalent de cette relation interactive, au travers de laquelle la pensée a forgé une terminologie contribuant elle-même à étendre la réflexion, explique l'apparition de néologismes, le foisonnement d'expressions imagées, le caractère spéculatif de la profusion lexicale et la permanence du questionnement suscité par la nouveauté tout au long de la décennie.

Le déploiement de cette rhétorique comporte le risque que ne s'établisse une ambiguïté entre la signification initiale des termes et l'usage qui en est fait. Au cours d'une époque de recherche et d'élaboration, où le désir d'innovation a souvent été opposé à la volonté de reconstruction, la probabilité d'interférence entre le contenu premier d'un terme et les différentes acceptions que les usages individuels ont véhiculées par sa reprise, nous paraît aujourd'hui recevable. Si, de manière générale, les mots et la réalité des phénomènes laissent parfois apparaître des contradictions et des imprécisions, la fonction de la terminologie spécifique mise en place par les auteurs a été de vouloir aider le mélomane à interpréter la nature des changements et à défendre le bien-fondé de leur nécessité. Au fur et à mesure des lectures, ce vocabulaire nous informe du développement et des controverses d'un discours esthétique alors que son emploi ne renvoie pas

toujours à des éléments réels et identifiables. Par un phénomène de diffraction, la généralisation du vocabulaire a modifié le sens des représentations développées initialement. Au gré de leur usage, les mots ont créé une relation sémantique et ont formé l'énoncé d'un discours dans lequel ils sont apparus comme de simples termes « migrants » dont la fonction a été de promouvoir l'adhésion de l'auditeur aux nouvelles conceptions, de l'éveiller à la dimension historique des événements, à la nécessité de leur prise en compte.

Les éléments d'observation, qui ont suscité le plus d'interrogation, ont permis d'établir la notion de « nouvelle musique » qui elle-même, par la diversité des modalités d'analyse employées, a renvoyé à différents contenus explicatifs. Ce terme a désigné à la fois l'engagement d'une rupture avec la primauté des valeurs liées au système tonal, et un abandon des règles de composition. Il a défini la recherche inaboutie de propriétés sonores inconnues qui se sont substituées à la dislocation d'un système condamné à disparaître. Ce terme a également témoigné du caractère enthousiaste d'une attente non comblée, au travers de laquelle est apparue la confrontation de considérations subjectives et d'arguments plus ou moins fondés. Pour de nombreux observateurs de l'époque, le nouveau, la découverte et l'inédit ont été appréciés comme les jalons d'une étape transitoire, des catégories permettant d'entrevoir des perspectives illimitées de déploiement. Nous pouvons observer une concordance interne entre l'apparition de certaines expressions, leur utilisation sur une période relativement brève et la modification du concept de nouvelle musique, en raison de l'intérêt porté aux problèmes de réception et de la parution d'ouvrages enrichissant la réflexion. La concordance de ces facteurs, l'enchevêtrement des rapports créés par une dialectique prenant

forme à travers l'interprétation des signes de nouveauté, les questionnements suscités, la pluralité des méthodes d'approche, des prédispositions intellectuelles et artistiques des observateurs, l'imbrication de facteurs déterminants et de causes secondes, tous ces éléments ont contribué à établir un débat d'idées dans lequel se sont manifestés différents modes de perception et de représentation. L'étude des premières années de publication de la revue *Melos* montre l'abondance des idées développées, la problématique d'une pensée devenue complexe et l'écueil des contradictions survenues. Elle révèle, qu'entre les années 1924 et 1925, le choix d'une nouvelle orientation a eu pour conséquence l'application du renouvellement aux modes de diffusion et à l'organisation institutionnelle de la vie musicale. Par la suite est apparu un affaiblissement de la réflexion sur le renouvellement des techniques compositionnelles et du langage, du moins un certain retrait par rapport à ces domaines d'investigation. Paradoxalement, les caractéristiques de la nouvelle musique ont imposé l'obligation d'expliquer et d'interpréter un répertoire inédit, d'établir le bien-fondé d'une nouvelle expression pour la faire admettre comme catégorie esthétique. L'exploration de ces caractéristiques a incité les commentateurs à renforcer la curiosité du public en guidant sa perception par une argumentation précise et persuasive.

Le contenu de la nouvelle musique a été caractérisé par la formation d'une nouvelle syntaxe musicale, mais aussi par une double absence : celle d'une forme propre à l'évolution de la pensée musicale et celle de conventions permettant une codification du nouveau langage et l'établissement de principes créateurs de formes. L'interdépendance de ces phénomènes est évidente. Si l'absence de forme

a été un problème invariablement décrié, l'unique principe dont la vérité et la recevabilité n'ont jamais été remises en cause a reposé sur le postulat d'une opposition à tout facteur impliquant des règles, sur le refus de choix et de propositions arbitraires ordonnées en système, dont le caractère normatif risquerait d'astreindre le créateur et l'auditeur à l'observation stricte de nouvelles lois techniques et esthétiques.

Pour comprendre l'importance que les musicologues ont accordée au concept de forme, il nous faut revenir à la signification de ses implications. La modification des techniques de composition a entraîné une transformation du contenu des œuvres, aboutissant à une remise en question des formes musicales. Le problème de forme a fait prendre conscience des périls qui menaçaient la nouvelle musique ; les musiciens ont réalisé que la désintégration des types formels établis fragilisait les concepts de genre musical et d'œuvre. En se libérant des modèles transmis, en ne répondant plus aux normes d'un genre établi, ni à celles d'un effectif instrumental précis, en abolissant le travail thématique et le maintien d'une structure claire et cohérente, la nouvelle musique a fragilisé le concept d'œuvre. La perception de la forme, qui, jusqu'alors, était indispensable à la compréhension du discours musical, a abouti à l'éclatement des repères assurant à l'œuvre un caractère artistique. Les compositions atonales, caractérisées par l'absence de répétition, ont défini leurs formes particulières ; ainsi, n'étant plus subordonnée à un modèle, elles sont devenues proprement originales et autonomes. La dissolution des formes, des genres et des normes a été appréhendée comme la fin de la notion d'œuvre musicale et de la théorie romantique de l'art. Avec le renouvellement du matériau musical, la

transformation de la technique de composition a remis en question les principales catégories esthétiques constituées au cours des siècles précédents, à partir de l'œuvre, de la forme et de la cohérence interne du déroulement musical.

Il est difficile de déterminer si l'exigence de renouvellement et le désir d'appliquer les changements doivent être compris comme les signes d'extension d'une modification des modèles culturels, ou bien si la nouvelle musique s'intègre dans le cadre d'un renouvellement culturel plus vaste, dont elle aurait suivi l'évolution, et qui se serait reporté sur l'ensemble du domaine musical. Pour certains penseurs, l'abandon de la tonalité, la rupture avec les règles de composition et les modes d'écoute traditionnels ont découlé d'une volonté d'innovation et d'exploration. Pour d'autres, ces phénomènes ont résulté de la prise de conscience de mutations nécessaires et prometteuses. Pour tous, ces bouleversements ont été les signes d'une transition instable, l'accomplissement d'une nécessité irréversible. Les répercussions de cette évolution, qui leur sont apparues profondes, ont fini par modifier les différentes sphères de la pensée musicale.

La lecture des revues et des ouvrages élaborés au milieu des années 1920 démontre que le point de départ de l'investigation entreprise par les témoins de cette transmutation, rejoint le point d'achoppement sur lequel se sont arrêtés les détracteurs. Cette concordance synchronique, à l'origine de nombreuses controverses, s'est établie autour de l'œuvre d'une forte personnalité, Schönberg. Grâce à la volonté de compréhension et de défense alléguée par les partisans de la nouvelle musique, cette concordance est devenue, à partir de 1923, un des arguments emblématiques qui a permis d'élever les particularités techniques et

stylistiques du langage de ce compositeur en éléments de référence d'une nouvelle syntaxe, et d'établir des indices autorisant la justification d'une nouvelle cohérence et la reconnaissance d'une nouvelle unité. Cohérence et unité ont constitué deux éléments d'évaluation pertinents dans un domaine où la pluralité des nouveaux modes d'expression tendait à émousser le désir de connaissance du public, et nécessitait un accroissement de ses capacités d'assimilation.

Les ouvrages publiés dès 1922 permettent d'entrevoir la mise en exergue des limites techniques du nouveau langage, ainsi que la prédiction d'obstacles de nature conceptuelle, à un moment où la certitude d'un clivage esthétique demeurait vivace du côté des adversaires de la nouveauté. L'un des problèmes centraux, qu'ont exposés les musicologues, a concerné les modalités de réception par lesquelles devait s'accomplir l'organisation des connaissances issues de l'explication des phénomènes. Les études publiées dans la revue laissent apparaître un infléchissement progressif de la réflexion au cours des diverses phases d'observation. En réponse au « processus de renversement », les différents éléments de rupture, de changement, de morcellement, puis la confusion, ont amené les musicologues à opter pour une interprétation historique et phénoménologique. La pertinence de cette double interprétation devait, selon eux, permettre au public d'accéder à un art qui demeurait, pour lui, hermétique.

Par la volonté d'établir une légitimité historique et une justification rationnelle, nous constatons que la nouvelle musique a été définie comme un principe créateur de sens, alors que les premiers observateurs n'en ont perçu que les implications esthétiques. Le défaut de cohérence interne les a poussés à définir ultérieurement un contenu d'un autre ordre. Par les représentations qu'elle a

véhiculées et les idées qu'elle a sous-tendues, la nouvelle musique a été saisie comme une recherche constante de valeurs et souvent réduite à un problème abstrus.

On ne peut sous-estimer l'ampleur des jugements négatifs qui ont stigmatisé la nouvelle musique. Ces critiques ont fait apparaître un processus d'émergence et d'effacement qui, par un jeu d'écran et de glissement, a permis d'éclipser certaines notions pour en dévoiler d'autres. Ainsi, l'éradication du principe de tonalité a laissé place au développement de l'écriture et de la pensée polyphonique. De même, par réaction au caractère radical d'un courant novateur jugé trop subversif, la tendance néoclassique, qui s'est dessinée à l'orée des années 1920, a eu pour corollaire la redécouverte de la musique ancienne, dont témoigne l'abondance des publications musicologiques relatives au Moyen Âge et au Baroque. Par ce phénomène d'alternance et de rejet, le courant néoclassique a trouvé une justification et acquis, de fait, plus d'importance.

Dans cette période d'évolution, au cours de laquelle ont percé de vives oppositions esthétiques et idéologiques, l'enthousiasme et le fanatisme de l'esprit ont parfois dépassé l'objet de la réflexion. La nouvelle musique a révélé maints obstacles pour finir par devenir la représentation d'une contradiction insoluble. En imposant les conditions nécessaires à l'élargissement de sa diffusion, les défenseurs ont voulu institutionnaliser une pratique perçue comme marginale et exigé qu'elle occupât, au sein des institutions musicales, un rang parallèle à celui de la musique classique. Au vu des résultats peu probants dont les causes ont été attribuées à l'expression complexe d'une pensée abstraite et à ses répercussions,

nous pouvons nous demander si la détermination, qui a procédé d'une recherche de réponse à la fragilité d'audience rencontrée, n'a pas eu pour conséquence l'aspiration à un idéal auquel la nouvelle musique, par la conformité de sa configuration et de ses valeurs, aurait fini par correspondre. Nous entendons par là que la représentation intellectuelle élaborée autour de ce terme collectif a fini par renvoyer à une quête de sens inaboutie. Cette représentation se révèle avoir été par ailleurs le principal élément de substitution à l'échec réel de la réception.

En déterminant les raisons qui ont privilégié l'organisation intellectuelle de perceptions et de connaissances, la prise en compte des éléments attestant d'une conceptualisation s'avère indispensable, et laisse entrevoir la nature de la formalisation et de l'argumentaire retenu.

Le caractère conceptuel de la nouvelle musique se définit par la rupture, l'esprit d'expérimentation et d'innovation, la recherche d'explication, le sens spéculatif et théorique vers lesquels s'est infléchie la réflexion. Par la méconnaissance d'un contenu en élaboration et la nature d'un mode de pensée appliqué à la définition de nouveaux principes, la nouvelle musique a offert matière à sa propre conceptualisation. Très tôt est apparu le souci de répertorier des catégories, à partir d'un réseau d'aboutissements, de dérivations et d'indices. Le discours des musicologues atteste la rationalisation de la notion et la généralisation de propositions formatives. Pour les observateurs de l'époque, le terme générique de nouvelle musique est devenu un sujet de recherche sur lequel s'est greffé un ensemble d'écrits didactiques. À travers leur appréhension de la crise musicale, ils ont élaboré et organisé un concept. Bien qu'il ne fût plus

possible de faire l'économie d'une rupture, cet acte a créé, à moyen terme, une bivalence entre rejet et mimétisme, dégoût et enthousiasme, jubilation et effondrement.

La signification du concept a varié en fonction des particularités stylistiques observées chez tel compositeur. Inversement, le choix qu'a opéré l'argumentateur sur une œuvre ou un compositeur particulier s'est révélé être le point de départ d'une prise de position, en même temps que l'un et l'autre sont devenus les données essentielles d'une représentation subjective du concept défendu.

La nature technique des observations exposées, en guise d'éléments d'analyse et de contre-attaque, renvoie à l'accomplissement du caractère conceptuel de la nouveauté, c'est-à-dire à la recherche de notions et de principes, facteurs de théorisation. Nous pouvons considérer avec raison que, comme trajectoire d'un système auquel a aspiré la majorité des penseurs, la conceptualisation a eu pour effet la remise en question du beau, du plaisir musical et de certains principes de création. Elle a manifesté la conscience de ce que l'affranchissement vis-à-vis des schémas de la syntaxe traditionnelle et l'évolution du langage ont soustrait l'esthétique du champ de la réflexion, au profit d'un intérêt accru porté aux modes de composition. La force d'expression et la vérité, dans le sens d'une opposition à l'artifice, ont facilité l'éclosion de valeurs subjectives.

L'application d'un programme esthétique résulte, le plus souvent, d'un contenu de pensée et d'une élaboration structurée : l'idée précède le style. Aussi, n'est-il pas faux de concevoir que les commentateurs ont élaboré une représentation abstraite des phénomènes pour parer aux dérives de l'argumentaire

esthétique de leurs opposants. La mise en place d'une défense conceptuelle a offert une réponse appropriée à la justification du bien-fondé du changement et a permis de recentrer la problématique de la nouvelle musique sur les techniques de composition et le matériau musical.

Si nous nous référons à la première partie de cette étude, nous observons la rapidité de l'évolution des idées et l'essor de la pensée que la découverte de la nouveauté a suscités. Les revues rendent compte de l'élaboration rapide du concept et de la diversité des recherches. Elles démontrent que le centre d'intérêt s'est déplacé de l'écriture et du matériau, pour se fixer sur les problèmes de forme et d'exécution. La somme d'ouvrages de réflexion et d'articles témoigne de l'intérêt permanent que les musicologues ont porté aux changements et de la perspicacité de leur réflexion. Pour l'essentiel, la finalité de ces publications a été d'affirmer un langage et un mode d'expression, de promouvoir un contenu de pensée, d'orienter une ligne de conduite et de mobiliser les esprits plus que les cœurs pour l'accomplissement d'une évolution profonde, d'un changement radical appelé à être établi en système. En étant conforme à la description d'une réalité, la notion de nouvelle musique a renfermé les représentations qui ont pu naître des aspirations et des revendications contradictoires de chacun. Elle apparaît comme la projection d'idéaux, d'espoirs, de volontés, de desseins et de programmes. Mais l'ambiguïté du rapport entre réalité et représentation nous fait prendre conscience des limites de cette conceptualisation. Les observateurs sont partis d'une organisation de connaissances pour aboutir à la constitution de lois et de principes. Le passage du concept à la théorisation rend compte de leur volonté de généraliser

et d'avoir recours à un point de vue globalisant, ce qui les a amenés à étendre leur champ de découvertes, à déterminer des composantes générales, à ordonner des intuitions, à codifier des principes.

La nécessité du passage d'un concept à une théorie nous semble moindre au regard de la disparité croissante entre recherche d'émancipation et recherche d'explications. L'inadéquation d'une théorie, comme dogme compositionnel, et d'un concept, comme outil d'interprétation, a fait ressortir la dichotomie entre une nouvelle écriture musicale (*Schreibweise*) et la représentation conceptuelle de cette nouveauté. Croire que la nouvelle musique se réduisait à l'élaboration d'un nouveau mode de composition et un nouveau langage a occulté l'ensemble des perspectives qu'ouvraient la rupture et le besoin de rénovation engagés au début du 20^e siècle. Les motivations des bouleversements ont été réellement définies : effacer après avoir détruit, réagir après avoir rompu, inventer après avoir épuisé, exprimer après avoir idéalisé. Le renouvellement de l'écriture musicale a nécessité une formation de l'écoute, implication qui a renvoyé au conflit permanent entre ce qui a été exprimé et la manière dont on a désiré l'exprimer, entre le moyen et le concept, l'écriture et l'idée.

Les musicologues ont compris qu'ils participaient à un bouleversement artistique marquant, les amenant à mettre en avant certaines particularités techniques et stylistiques, oubliées ou peu considérées jusqu'alors. La conscience de vivre une période historique déterminante explique leur volonté d'insérer leurs déductions dans la perspective d'une évolution historique du langage. S'ils ont tant écrit, c'est qu'ils ont pris conscience de la substitution des catégories et des normes esthétiques que les nouveaux phénomènes imposaient. À travers les

prédictions les plus pessimistes et les suppositions les plus exubérantes, ils ont pressenti la nature des conséquences et l'importance de la césure historique qu'impliquait la nouveauté. En raison des changements, tout a été reconsidéré, y compris le passé musical ; la nouveauté et le principe d'évolution ont imposé le principe de continuité et ont fait réapparaître des fondements et des procédés antérieurs. En tant que réflexion sur le langage, la nouvelle musique a nécessité une révision des concepts musicaux de base, bien qu'elle soit restée assujettie au principe d'évolution qui a constitué sa justification. L'affranchissement vis-à-vis des modèles hérités du 19^e siècle a renvoyé les musiciens à la mise en œuvre de principes plus anciens qui, à ce moment-là, ont eu l'avantage d'apparaître comme des réponses globales.

L'étude de la réception de la nouvelle musique renvoie au vaste mouvement d'internationalisation de la vie musicale qui s'est développé après 1918. Ce mouvement fait apparaître que les musiciens allemands ont su bénéficier d'une connaissance croisée des répertoires et des nouveaux courants artistiques. Les échanges d'ordre culturel, qui se sont établis entre les grandes capitales européennes, ont été favorisés par la mobilité croissante des interprètes, le développement de la diffusion des œuvres et la multiplication des programmations de concerts consacrés à la nouvelle musique. Le niveau de connaissance et de curiosité remarquable que les musiciens allemands ont eu du répertoire contemporain étranger, peut surprendre alors que l'étendue de la diffusion des nouvelles œuvres austro-allemandes, en dehors des pays germanophones, est demeurée restreinte. Pour nous référer à l'œuvre de Schönberg qui, certes, a

représenté un cas éminemment singulier, les premières auditions de ses compositions dans les pays de culture latine ont été très rares. Elles ont procédé, pour la plupart, des engagements de tournée que le compositeur a entrepris en Italie (en 1924 sous l'organisation d'Alfredo Casella), en Espagne (1925) et en France (1927). Il est faux de penser qu'en Europe, la nouvelle musique allemande ait bénéficié d'une attention particulière dépassant le stade d'une curiosité légitime et éphémère. Le caractère protocolaire et didactique des échanges culturels internationaux a freiné son influence. Ni le nouveau répertoire, ni le concept ne sont parvenus à rayonner au-delà des frontières, sans tenir compte des obstacles d'ordre culturel qui ont pu ralentir leur expansion. En revanche, la communauté musicologique allemande n'a pas limité son champ d'étude au répertoire national ; elle s'est attachée à défendre, avec grand intérêt, les œuvres étrangères. Malgré la volonté des organisateurs de festivals de promouvoir la connaissance des nouveaux courants musicaux européens, la nouvelle musique austro-allemande paraît avoir été retenue, dans les pays germaniques, comme une spécificité nationale condamnée à une diffusion confidentielle, du fait des exigences intellectuelles que présupposait sa réception. Le reproche d'hermétisme, la radicalité des positions adoptées et la recherche de réponses injonctives ont eu part à sa désaffection et son isolement.

Le caractère élitiste de cette nouvelle culture musicale explique la rupture intervenue avec le public mélomane bourgeois. Les promoteurs de la nouvelle musique ont tenté de pallier cette difficulté par un travail méthodique d'exégèse. Le niveau des exigences a été tel que, dès l'abord, l'entreprise semblait être condamnée. Au regard de cette volonté d'initiation définie par le partage d'un

savoir commun, nous pouvons nous interroger sur la nature de l'horizon d'attente auquel aurait pu prétendre répondre la nouvelle musique. Rétrospectivement, cette interrogation permet de considérer la problématique de la nouveauté comme la solution à un problème non formulé, du moins comme un problème ouvert. La détermination des objectifs et des motivations, qu'ont fait valoir les rénovateurs, est suffisamment explicite pour que nous décelions chez eux, non la sujétion à une attitude de rejet, mais l'observance d'une posture critique menant à une rectification complète des principaux concepts musicaux.

La nécessité de rattachement à l'évolution, dont la nouvelle musique austro-allemande s'est déclarée héritière, a constitué un argument fondateur de la conceptualisation. La prise en compte du passé est devenue l'élément qui a accredité la validité du concept de modernité. Ce concept ne pouvait s'inscrire que dans le processus d'évolution du langage et des schémas formels. Elle a impliqué un état de transition et un sentiment d'incertitude qui ont dicté la poursuite de recherches et d'expérimentations. L'abolition des règles et des principes de composition a posé une démarcation entre passé et présent, mais le concept de modernité est resté subordonné au principe d'évolution puisqu'il est demeuré dépendant des processus d'élimination et d'élargissement. La conception d'une modernité résultant de contraintes historiques tend à infirmer la thèse d'une volonté de rupture ; elle corrobore l'argument défendu par les musicologues, à savoir l'enracinement des facteurs de changement dans la tradition et la reconnaissance d'un héritage comme fondement du renouveau. La volonté d'y prendre part et l'obligation d'avoir à en rendre compte, ont placé les responsables

dans une position de dépendance et d'adaptation continuelle au présent. Néanmoins, cet état de fait n'autorise pas à inclure l'argument de la modernité au centre du concept de nouvelle musique, et à le percevoir comme une clause de sa validité.

La réception du nouveau langage permet de déterminer le rapport entre nouveauté et modernité. Les tendances nouvelles, dans leur pluralité, et les procédés heuristiques qui tendent à les définir, démontrent que les différents critères retenus, pour désigner une catégorie, finissent par correspondre à l'antithèse de la notion analysée. De cette ambivalence naît une confusion des termes et des concepts. Ainsi, dès le début, un compositeur comme Richard Strauss semble avoir été tenu à l'écart des débats autour de la nouvelle musique. Ses œuvres, symphoniques ou lyriques, ont été rarement mentionnées par les partisans de la modernité parce qu'elles figuraient parmi le répertoire le plus joué. Cette occultation nous laisse percevoir qu'en dépit des audaces harmoniques, sa musique n'a pas représenté la nouveauté bien que, sur un plan historique, elle ait pu se rattacher à la période de genèse de la nouvelle musique. Elle a été qualifiée de moderne pour pouvoir être différenciée de la musique d'avant-garde et faire valoir les changements de valeurs qu'elle annonçait. Les œuvres de Strauss n'ont certes pas imposé le concept de nouveauté, mais leur qualification de moderne nous démontre, qu'au cours de ce temps de reconstruction musicale, la notion de modernité a été ambivalente, elle n'a fait qu'accroître la confusion terminologique et accentuer les paradoxes. La mise à l'écart de ces œuvres montre que la dénomination de nouvelle musique s'est appliquée essentiellement au genre de la

musique de chambre, alors que compositeurs et théoriciens n'ont jamais voulu soustraire le genre lyrique de leur champ d'expérimentation.

Le terme de nouvelle musique ne représente pas uniquement l'élaboration d'un concept, l'émergence d'une théorie ou une volonté de planifier et d'extrapoler. Il se rattache, historiquement, à la formation et à l'organisation d'un mouvement orienté vers une transformation radicale des principales institutions musicales. Les œuvres atonales de Schönberg ont constitué le point de départ d'une observation qui s'est transformée en un mouvement d'impulsion en faveur d'un nouveau genre de musique. Il est difficile de déterminer les causes du passage d'une controverse, suscitée par des choix compositionnels, à l'élaboration d'un concept logique et totalisant. Cependant deux remarques aident à comprendre les incidences de la réception sur la formation de ce mouvement de rénovation.

Pour certains observateurs, la musique atonale a révélé les signes d'un déclin, alors que pour d'autres, elle est apparue comme la manifestation d'une « radicalité », l'annonce d'une « nouvelle forme d'expression », la représentation d'une vision « futuriste ». Le terme de « nouvelle musique » a rapidement remplacé l'ensemble de ces attributions pour devenir le symbole de la mise en œuvre d'une nouvelle conception musicale, issue du principe d'évolution.

D'autre part, la pluralité des jugements indique que, si les revues musicologiques ont pu constituer une tribune de réflexion et d'instigation, la cristallisation de ce terme, dans le vocabulaire des critiques, a témoigné d'une volonté de se dissocier des jugements défavorables émis par le public, et de

prendre part ouvertement en faveur de principes qui sont demeurés des sujets de controverse. L'émergence de ce terme s'est produite au moment où critiques, musicologues, théoriciens et interprètes ont affirmé l'assomption d'un renouvellement et ont décidé de reconnaître ses implications irréversibles, en passant outre les attaques des détracteurs et l'instabilité d'un processus en devenir. L'extension du terme a débuté avec le lancement des périodiques et s'est généralisée, à partir de 1923, en même temps que se sont développés les festivals et les concerts promouvant la diffusion des nouvelles œuvres. Les personnalités ayant œuvré à cette entreprise ont fait partie du premier cercle d'auditeurs. Chacune a collaboré à la formation d'un collectif de défenseurs et de prosélytes ; certaines ont occupé un rang particulier, par la fermeté de leurs convictions et la durée de leur engagement. Notre choix s'arrête sur les quatre personnalités qui ont formé la tête pensante du mouvement.

Paul Bekker apparaît comme l'initiateur de la divulgation et le fondateur du concept. Il a élevé la nouvelle musique en objet de pensée et a défini intuitivement un ensemble de caractéristiques permettant d'identifier les éléments de nouveauté.

Hermann Scherchen a été moins un théoricien qu'un ardent propagateur des œuvres de Schönberg. Comme interprète et critique, il s'est attaché à diriger et à expliquer inlassablement les œuvres du musicien. Premier chef d'orchestre berlinois à défendre le *Pierrot lunaire* op.21 et la *Symphonie de chambre* op.9 au moment de leur création, il a continué, avec ténacité et enthousiasme, à faire connaître les œuvres de musique de chambre du compositeur, dès son retour de captivité d'Union Soviétique en 1918. Au même moment, il a fondé et édité, à frais d'auteur, la première revue allemande spécialisée consacrée à la nouvelle

musique, *Melos* : il s'est adjoint la collaboration de critiques, de compositeurs et d'interprètes pour élaborer un programme, une ligne de défense et donner l'impulsion à un mouvement d'avant-garde. Il est parvenu à introduire dans l'équipe rédactionnelle des compositeurs comme Bela Bartok, Ferruccio Busoni, Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg, Aloïs Haba, Philipp Jarnach, les pianistes Arthur Schnabel, Eduard Erdmann et les critiques Adolf Weissmann, Hugo Leichtentritt, Hans Heinz Stuckenschmidt, Siegmund Pislung, Hans Mersmann, Oscar Bie, Egon Wellesz.

Heinz Tiessen occupa une place importante dans la revue par une collaboration active aux premiers numéros. Très tôt, il s'est employé à établir une historiographie de la nouvelle musique. Dans son ouvrage, *Histoire de la musique moderne*, publié en 1928, il a rassemblé un aperçu des étapes et des compositeurs les plus marquants.

L'influence exercée par le musicologue Hans Mersmann s'est manifestée, plus particulièrement, au cours de la période d'élargissement du concept. En reprenant la direction éditoriale de la revue, après les années d'instabilité dues à la situation économique désastreuse de la période d'après-guerre, il a insufflé un nouvel élan au périodique en tenant compte des changements d'orientation qu'a introduits l'émergence de tendances et de valeurs novatrices. Ainsi, les premières études consacrées à l'œuvre de Stravinsky ne sont apparues qu'à partir de 1924 ; ce choix laisse transparaître la volonté de déployer une nouvelle approche conceptuelle. L'amplification de la réflexion sur la nouvelle musique est apparue à travers une série d'écrits programmatiques et de publications thématiques. Elle s'est manifestée par un affaiblissement de la pensée théorique, une modification

des sujets de divergence et un amenuisement des prises de position initiales. Le stade de l'exploration a été franchi pour laisser place aux diverses configurations dérivées des fondements historiques et des évaluations critiques formulées au cours des premières années.

Berlin est devenue, au début des années 1920, le lieu de référence élu par les défenseurs de la nouvelle musique. La métropole allemande bénéficiait, depuis longtemps, d'un prestige que l'activité de concert et la qualité des interprètes ont contribué à renforcer, en particulier à la fin du 19^e siècle, lorsqu'elle est devenue capitale de l'Empire allemand en 1871. Cette renommée a perduré après la Première Guerre mondiale et s'est amplifiée, lorsque la ville est devenue un lieu d'échanges culturels internationaux. Toutefois, il s'avère délicat de déterminer avec certitude les facteurs qui ont favorisé l'élection de cette ville comme lieu de lancement de la nouvelle musique, et comme point de convergence des différentes activités d'échange et de communication. Certaines hypothèses peuvent être avancées. Sans doute, le poids de la critique musicale a-t-il joué, ici comme à Vienne, un rôle déterminant. Les compositeurs et les interprètes ont cherché à se produire sur les grandes scènes musicales berlinoises pour gagner un renom que la presse pouvait aider à répandre. Au cours de cette époque, la critique a dominé la vie musicale. Elle a attiré les artistes, en contribuant à faire de l'ancienne capitale du royaume de Prusse, une ville internationale où les échanges intellectuels et la coexistence de divers courants ont favorisé l'émulation artistique, sans parvenir à effacer les clivages esthétiques et les coteries. Les apologistes de la nouvelle musique ont su tenir compte de cette dominante journalistique ainsi que des

avantages de publication qu'offrait la capitale : la majorité des essais et des monographies, que nous avons consultés, ont été publiés par des maisons d'édition berlinoises. Sous la République de Weimar, Berlin a été un centre culturel vers lequel ont convergé la plupart des mouvements artistiques novateurs. Le foisonnement d'idées et de courants peut expliquer le pouvoir d'attraction qu'a exercé la capitale allemande. Inévitablement, elle est devenue un lieu d'affrontements et de rivalités dissimulées.

Nous avons pu relever l'existence d'un travail étroit entre musicologues berlinois et viennois. Certains auteurs ont participé au collectif rédactionnel des deux revues : Adolf Aber, Paul Bekker, Oskar Bie, Philipp Jarnach, Heinrich Kaminski, Hugo Leichtentritt, Paul A. Pisk, Siegmund Pising, Erwin Stein, Adolf Weissmann, Egon Wellesz. Les rapports entre les deux revues ont été assez significatifs puisque, dès 1920, plusieurs extraits d'œuvres du compositeur autrichien Josef Matthias Hauer, sont parus dans la revue berlinoise *Melos* (cinq publications entre 1920 et 1922).

La théorisation, issue de l'analyse élaborée par une élite intellectuelle, a eu pour but de vouloir modifier la réception d'un public non spécialiste. À l'inverse, le discours des musicologues et des critiques a été influencé par la perception désorientée et interrogatrice de ce public. En réalité, les théoriciens se sont efforcés d'apporter des éléments d'interprétation devant rendre compte d'une musique à laquelle aucun type de destinataire ne semblait convenir, ni avoir été supposé en préalable. La conceptualisation des commentateurs n'est pas parvenue à contraindre l'opposition du public, ni celle des musiciens de métier puisque

l'une et l'autre se sont progressivement orientées vers une esthétique musicale plus conventionnelle et accessible. Nous avons déjà mentionné cette diffraction de l'horizon d'attente au sujet de la réévaluation des musiques médiévale et baroque durant cette période. Il est à penser, qu'au cours des années 1924 à 1927, le développement d'une musique utilitaire à caractère divertissant, favorisant la pratique amateur et communautaire, doit être interprété comme une réaction de contournement consécutive au nombre important d'études théoriques et de manifestes polémiques. La réduction d'un système de connaissances à un système formel, comme conséquence d'une démarche théorique, a constitué un élément déterminant dans le changement d'orientation de certains compositeurs. L'évolution du parcours d'investigation de Hanns Eisler est représentative de sa prise de position en faveur d'un art plus accessible et de choix esthétiques condamnant le caractère élitiste et ésotérique de la nouvelle musique. La nature dialectique du rapport interactif entre production et réception a caractérisé une succession de réactions ajustées, d'écarts corrigés et d'adaptations mouvantes.

Pour définir le public de la nouvelle musique, nous ne pouvons nous en tenir qu'à des hypothèses difficilement vérifiables. Si nous comprenons la recherche sur la réception comme une discipline déductive qui ne garantit aucunement l'exactitude d'une évaluation définitive, il semble certain qu'elle se soit limitée à un cercle restreint. Ce constat a valeur de postulat par le fait qu'une musique, qui a donné matière à tant d'analyses esthétiques et compositionnelles, ne pouvait atteindre une large diffusion et toucher un autre public que celui d'une classe d'auditeurs érudits. Bien qu'elle se soit assigné la tâche d'encourager le public des

concerts bourgeois à découvrir ce nouveau répertoire, la critique musicale s'est adressée avant tout à un cercle d'initiés. L'analyse des techniques de composition qu'elle a imposée, tend à démontrer qu'une telle méthode de description était jugée indispensable pour faire admettre la nouveauté. En choisissant d'expliquer et de défendre, la critique a entendu exercer une influence sur la représentation de l'objet analysé et sur sa réception. Cependant, son application à modifier les dispositions d'écoute du public relève d'une improbabilité, car une telle sensibilisation n'aurait été possible qu'au prix d'une simplification des solutions d'approche dont le caractère irréductible ne permettait pas d'envisager l'hypothèse. Le caractère apodictique de la nouvelle musique a appelé un jugement analytique qui lui a assuré d'être admise pour vraie. À travers la publication de ces écrits, la critique a exercé une autorité incontestable, favorable au bien-fondé de la nouvelle musique et dont celle-ci ne pouvait plus se soustraire.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. Les sources

Les textes originaux auxquels nous avons eu recours se composent d'un choix d'articles parus dans les deux principaux périodiques, *Melos* et *Musikblätter des Anbruch*, et d'une série d'ouvrages à caractère théorique ou esthétique. Pour faciliter la lecture de ces données bibliographiques, nous proposons une présentation séparée des revues en intégrant dans la liste de chacune d'elle, les articles qui constituent les documents fondamentaux de notre étude mais aussi ceux que nous n'avons pas pu analyser ou traduire (signalés par un astérisque) et qui présentent un complément d'information sur le plan philologique et conceptuel. Nous avons retenu l'année 1927 comme limite de notre investigation des ouvrages théoriques. Néanmoins, il nous a semblé indispensable d'inclure les ouvrages historiographiques publiés à la fin des années 1920 ainsi que les livres publiés avant 1919. Bien qu'ils soient antérieurs à la période investiguée, ces ouvrages renferment déjà le vocabulaire et la pensée qui vont être affirmés et se développer après 1918 alors même que se poursuivent l'interrogation sur la rupture et l'approfondissement des spéculations théoriques.

Nous avons pu consulter l'intégralité des numéros de chaque revue grâce au prêt de microfilms. Les numéros des années 1919 à 1928 de la revue *Musikblätter des Anbruch* sont conservés à la bibliothèque nationale de Munich (*Bayerische Staatsbibliothek München*). Ceux de la revue allemande *Melos* se trouvent à la bibliothèque universitaire de Francfort (*Staats Universität Bibliothek Frankfurt*) et

recouvrent les quatorze premières années de publication (février 1920 à octobre 1934).

1. La revue *Melos*

ABER Adolf, « Wohin des Wegs ? » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 17, octobre 1920, pp. 378-384.

ABER Adolf, « Vom Wesen und Berechtigung der Kunstkritik » dans *Melos*, 2^e année, n° 1, janvier 1921, pp. 2-4.

BAS Giulio, « Dynamismus und Atonalität » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 13, août 1920, pp. 290-292.

BAS Giulio, « Antike Atonalität und neue Tonalität » dans *Melos*, 2^e année, n° 11/12, septembre 1921; pp. 245-251.

BECK Theodor, « Vom Musikleben unserer Zeit - I » dans *Melos*, 2^e année, n° 4, février 1921, pp. 80-81.

BECK Theodor, « Vom Musikleben unserer Zeit - II » dans *Melos*, 2^e année, n° 11/12, septembre 1921, pp. 259-265.

BEKKER Paul, « Schönberg » dans *Melos*, 2^e année, n° 7, mai 1921, pp. 123-129.

BIE Oskar, « Nikisch und das Dirigieren » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 3, mars 1920, pp. 54-56.

BIE Oskar, « Musikalische Perspektiven - I » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 1, février 1920, pp. 11-14.

BIE Oskar, « Musikalische Perspektiven - II » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 4, avril 1920, pp. 87-89.

- BIE Oskar, « Musikalische Perspektiven - III » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 6, mai 1920, pp. 143-145.
- BIE Oskar, « Operette » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 9, juin 1920, pp. 208-210.
- BIE Oskar, « Zu viel Reproduktion » dans *Melos*, 2^e année, n° 7, mai 1921, pp. 136-137.
- BUSONI Ferruccio, « Offener Musik-Brief » dans *Melos*, 3^e année, n° 2, sans date, pp. 59-61.
- BUSONI Ferruccio, « Dritteltonmusik »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 198-199. (rédigé en allemand, en français et en anglais)
- BYK Edgar, « Mahlers Ekstase, ein Vermächtnis » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 6, mai 1920, pp. 141-142.
- CAHN-SPEYER Rudolf, « Die Not der Konzertorchester und die Entwicklung der symphonischen Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 5, avril 1920, pp. 117-119.
- CASELLA Alfredo, « Tonmaterial und Klangfarbe » dans *Melos*, 2^e année, n° 2, janvier 1921, pp. 29-35.
- CASTELNUOVO-TEDESCO Mario, « Hildebrando Pizetti und seine Violinsonate » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 19, pp. 438-439.
- DAVID Hans, « Berliner Konzerte 1927 »* dans *Melos*, 6^e année, n° 5, mai 1927, pp. 215-218.
- DEUTSCH Leonhard, « Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip »* dans *Melos*, 6^e année, n° 3, mars 1927, pp. 108-118.
- DOFLEIN Erich, « Fragmente zur Zeitdeutung »* dans *Melos*, 5^e année, n° 2, décembre 1925, pp. 64-70.

- DOFLEIN Erich, « Die neue Musik des Jahres - I »* dans *Melos*, 5^e année, n° 10, octobre 1926 dans *Melos*, 5^e année, n°, pp. 33-338.
- DOFLEIN Erich, « Die neue Musik des Jahres - II »* dans *Melos*, 5^e année, n° 11/12, décembre 1926, pp. 369-381.
- DOFLEIN Erich, « Wandel der Bedeutungen »* dans *Melos*, 6^e année, n° 4, avril 1927, pp. 169-171.
- DOFLEIN Erich, « Musikfeste und Musikfeststil »* dans *Melos*, 6^e année, n° 2, février 1927, pp. 65-71.
- DOFLEIN Erich, « Gegenwärtigkeit »* dans *Melos*, 6^e année, n° 7, juillet 1927, pp. 304-314.
- EITZ Carl, « Der Weg zum Notenverständnis »* dans *Melos*, 2^e année, n° 5/6, avril 1921, pp. 109-110.
- ENGEL Robert, « Die Musik bei den russischen Emigranten »* dans *Melos*, 4^e année, n° 10, mai 1925, pp. 488-494.
- ERDMANN Eduard, « Moderne Klaviermusik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 2, février 1920, pp. 34-37.
- ERDMANN Eduard, « Von Schönberg und seinen Liedern » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 9, juin 1920, pp. 207-208.
- ERPF Hermann, « Das zentrale technische Problem in zeitgenössischen Musikschaffen » dans *Melos*, 4^e année, n° 2, septembre 1924, pp. 84-91.
- ERPF Hermann, « Grundfragen der neueren Instrumentation »* dans *Melos*, 4^e année, n° 11, juillet 1925, pp. 523-534.
- FELBER Erwin, « Wahrheit und Schönheit in der Kunst »* dans *Melos*, 5^e année, n° 7, avril 1926, pp. 223-230.

- FLEISCHMANN H.R., « Gesetz und Willkur in der modernen Musikentwicklung » dans *Melos*, 2^e année, n° 5/6, avril 1921, pp. 90-94.
- GRÄNER Georg, « Form » dans *Melos*, 2^e année, n° 4, février 1921, pp. 70-71.
- GÜNTHER Siegfried, « Formprobleme neuerer Instrumentalmusik »* dans *Melos*, 4^e année, n° 11, juillet 1925, pp. 505-517.
- HABA Aloïs, « Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 201-205. (rédigé en allemand, en français et en anglais)
- HAUER Josef Matthias, « Melos und Rhythmus » dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 186-187. (rédigé en allemand, en français et en anglais)
- HOLL Karl, « Frankfurt und die neue Musik »* dans *Melos*, 6^e année, n° 6, juin 1927, pp. 243-244.
- HORNBOSTEL Erich M. von, « Musikalischer Exotismus » dans *Melos*, 2^e année, n° 9, juillet 1921, pp. 175-182.
- HORNBOSTEL Erich M. von, « Zur Einheit der Künste »* dans *Melos*, 4^e année, n° 6, janvier 1925, pp. 290-297.
- HOWARD Walther, « Zweck und Inhalt der Tonkunst » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 21, décembre 1920, pp. 486-489.
- KAMINSKI Heinrich, « Einiges über Instrumentation » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 21, décembre 1920, pp. 483-485.
- KATZ Erich, « Ernst Krenek's Tokkata und Chaconne » dans *Melos*, 4^e année, n° 1, août 1924, pp. 39-58.
- KATZ Erich, « Über die Tonart »* dans *Melos*, 4^e année, n° 7/8, février 1925, pp. 371-385.

- KURTH Willy, « Musikalische Kräfte in zeitgenössischer Malerei »* dans *Melos*, 4^e année, n° 6, janvier 1925, pp. 333-336.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Die Quellen des Neuen in der Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 2, février 1920, pp. 28-33.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Die taktlosen freien Rhythmen in der alten und neuen Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 11, juillet 1920, pp. 247-249.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Zur Ästhetik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 13, août 1920, pp. 304-305.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Buchbesprechung » » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 15, septembre 1920, p.349.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Neue französische Kammermusik » dans *Melos*, 3^eannée, n° 3, juin 1922, pp. 148-151.
- LENDVAI Erwin, « Spaziergang am Diesterweg » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 18, novembre 1920, pp. 421-423.
- LENDVAI Erwin, « Ausländische Musikbücher » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 20, décembre 1920, pp. 470-471.
- MALIPIERO Francesco, « Das Orchester - I » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 19, novembre 1920, pp. 440-444.
- MALIPIERO Francesco, « Das Orchester - II » dans *Melos*, 2^e année, n° 2, janvier 1921, pp. 32-35.
- MALIPIERO Francesco, « Das Orchester - III » dans *Melos*, 2^e année, n° 5/6, avril 1921, pp. 97-102.
- MAYER Kathy, « Das Stilproblem in der Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 16, octobre 1920, pp. 369-371.

- MERSMANN Hans, « Musikalische Kulturfragen » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 2, février 1920, pp. 42-43.
- MERSMANN Hans, « Die Empfangenden » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 5, avril 1920, pp. 111-116.
- MERSMANN Hans, « Die Untersuchung neuerer musikalischer Kunstwerke » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 14, septembre 1920, pp. 310-313.
- MERSMANN Hans, « Die Sonate für Violine allein von Artur Schnabel mit 3 Seiten Notenbeispielen » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 18, novembre 1920, pp. 406-418.
- MERSMANN Hans, « Gustav Mahlers *Lied von der Erde* » dans *Melos*, 2^e année, n° 8, juin 1921, pp. 154-156.
- MERSMANN Hans, « Die Lage » dans *Melos*, 4^e année, n° 1, août 1924, pp. 3-6.
- MERSMANN Hans, « Mischformen »* dans *Melos*, 4^e année, n° 6, janvier 1925, pp. 300-303.
- MERSMANN Hans, « Grenzwerte »* dans *Melos*, 6^e année, n° 1, janvier 1927, pp. 30-32.
- MERSMANN Hans, « Neue Musik »* dans *Melos*, 6^e année, n° 2, février 1927, pp. 47-57.
- MILHAUD Darius, « La mélodie »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 195-196. (rédigé en français, en allemand et en anglais)
- MOSER Hans Joachim, « Ludwig Senfl als Atonalist ? » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 16, octobre 1920, pp. 364-368.
- MOSER Hans Joachim, « Formanregungen mit Notenbeispielen » dans *Melos*, 2^e année, n° 4, février 1921, pp. 74-79.

- MÜLLER-HARTMANN Robert, « Zum Stilproblem der neuen Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 9, juin 1920, pp. 204-206.
- NABOKOFF Nicolas, « Gedanken über neue Musik »* dans *Melos*, 6^e année, n° 1, janvier 1927, pp. 32-35.
- PISK Paul A., « Wiener Musik der Gegenwart »* dans *Melos*, 4^e année, n° 1, août 1924, pp. 28-31.
- PISLING Siegmund, « Tendenzen moderner Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 7, mai 1920, pp. 158-159.
- REICHENBACH Herman, « Die Musik der Jugendbewegung »* dans *Melos*, 4^e année, n° 12, septembre 1925, pp. 557-563.
- RIEMANN Ludwig, « Zur Tonalität » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 8, juin 1920, pp. 190-192.
- RIEMANN Ludwig, « Das Verstehen « hypermoderner » Akkorde » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 12, août 1920, pp. 269-275.
- RIEMANN Ludwig, « Expressionismus-Naturmusik ? » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 19, novembre 1920, pp. 434-437.
- RIEMANN Ludwig, « Volks-und Zukunftsmusik » dans *Melos*, 2^e année, n° 1, janvier 1921, pp. 5-11.
- ROSENZWEIG Alfred, « Die Barockoper als Gegenwartsproblem »* dans *Melos*, 4^e année, n° 3, octobre 1924, pp. 157-166.
- RUKSER Udo, « Die Situation der heutigen Musik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 8, juin 1920, pp. 188-189.
- RUKSER Udo, « Die Veränderung des Orchesterklanges » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 12, août 1920, pp. 276-278.

- RUKSER Udo, « Expressionismus als Ziel ? » dans *Melos*, 2^e année, n° 2, janvier 1921, pp. 26-28.
- SABANEJEW L., « Prometheus von Skrjabin » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 21, décembre 1920, pp. 479-483.
- SACHS Hans, « Unser Verhältnis zu gotischer Musik » dans *Melos*, 2^e année, n° 9, juillet 1921, pp. 187-190.
- SCHERCHEN Hermann, « Melos » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 1, février 1920, sans numéro de page.
- SCHERCHEN Hermann, « Arnold Schönberg » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 1, février 1920, pp. 9-10.
- SCHERCHEN Hermann, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauss - I » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 9, juin 1920, pp. 198-204.
- SCHERCHEN Hermann, « Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauss - II » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 11, juillet 1920, pp. 244-246.
- SCHERCHEN Hermann, « Neue Klassizität » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 11, juillet 1920, pp. 242-243.
- SCHERCHEN Hermann, « Geleitwort » dans *Melos*, 2^e année, n° 3, février 1921, sans numéro de page.
- SCHULTZE-RITTER Hans, « Kritische Betrachtungen über das moderne Lied mit Berücksichtigung von Liedern und Gesängen von Manfred Gurlitt » » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 14, septembre 1920, pp. 325-326.
- SCHULTZE-RITTER Hans, « Darstellungsfragen gegenwärtiger Orchestermusik »* dans *Melos*, 6^e année, n° 4, avril 1927, pp. 147-151.

- SCOTT Cyril, « Some explanation of our attitude towards the classics »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 214-216. (rédigé en anglais, en allemand et en français)
- SPRINGER Hermann, « Der Sektion Deutschland für der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik »* dans *Melos*, 6^e année, n° 6, juin 1927, pp. 241-242.
- STEPHANI Hermann, « Partituren » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 17, octobre 1920, pp. 387-389.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Melodie » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 15, septembre 1920, pp. 334-336.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Neue Lieder » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 17, octobre 1920, pp. 395-396.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Zwölftöne-Musik »* dans *Melos*, 4^e année, n° 11, juillet 1925, pp. 518-522.
- STIEDRY Fritz, « Aus einer Denkschrift » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 10, juillet 1920, pp. 220-226.
- TIESSEN Heinz, « Der neue Strom - I » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 1, février 1920, pp. 5-8.
- TIESSEN Heinz, « Der neue Strom - II » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 2, février 1920, pp. 26-28.
- TIESSEN Heinz, « Der neue Strom - III » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 4, avril 1920, pp. 78-82.
- TIESSEN Heinz, « Der neue Strom - IV » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 5, avril 1920, pp. 102-106.

- TIESSEN Heinz, « Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Weimarer Ergebnisse » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 10, juillet 1920, pp. 218-219.
- TIESSEN Heinz, « Aus meinem Tagebuch »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, p.184. (rédigé en allemand, en français et en anglais)
- TIESSEN Heinz, « Das Verhältnis zum heutigen Schaffen » dans *Melos*, 4^e année, n° 2, septembre 1924, pp. 69-77.
- VIDOR Emerich, « Bemerkungen zu den neuen musikalischen Formerscheinungen » dans *Melos*, 2^e année, n° 3, février 1921, pp. 48-50.
- WEISSMANN Adolf, « Moderne Musikkritik » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 6, mai 1920, pp. 126-128.
- WEISSMANN Adolf, « Weltkrise und Kunstkrise » dans *Melos*, 2^e année, n° 8, juin 1921, pp. 147-149.
- WEISSMANN Adolf, « Der nachschaffende Musiker unserer Zeit »* dans *Melos*, 6^e année, n° 4, avril 1927, pp. 161-168.
- WELLESZ Egon, « Die letzten Werke Claude Debussys » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 7, mai 1920, pp. 166-168.
- WELLESZ Egon, « Bemerkungen zu Josef Hauers Schrift vom « Wesen des Musikalischen » » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 18, novembre 1920, pp. 419-420.
- WELLESZ Egon, « Der Lehrer Arnold Schönberg - I »* dans *Melos*, 2^e année, n° 1, janvier 1921, p.12-14.
- WELLESZ Egon, « Der Lehrer Arnold Schönberg - II »* dans *Melos*, 2^e année, n° 2, janvier 1921, p.36.

- WELLESZ Egon, « Der Lehrer Arnold Schönberg - III »* dans *Melos*, 2^e année, n° 3, février 1921, pp. 57-60.
- WELLESZ Egon, « Salzburg »* dans *Melos*, 4^e année, n° 1, août 1924, pp. 13-16.
- WENSE Hans Jürgen von der, « Die Jugend, die Dirigenten und Nikisch » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 3, mars 1920, pp. 66-68.
- WESTPHAL Kurt, « Impressionistische und expressionistische Lebensform »* dans *Melos*, 5^e année, n° 10, octobre 1926, pp. 320-327.
- WINDISCH Fritz Fridolin, « Musikphysiologie » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 2, février 1920, p.44.
- WINDISCH Fritz Fridolin, « Reger's Verhältnis zur Tonalität » dans *Melos*, 1^{re} année, n° 4, avril 1920, pp. 83-86. WINDISCH Fritz Fridolin, « Musik und Menschheit » dans *Melos*, 2^e année, n° 7, mai 1921, pp. 129-130.
- WINDISCH Fritz Fridolin, « Harmonie »* dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 189-191. (rédigé en allemand, en français et en anglais).

2. La revue *Musikblätter des Anbruch*

- BARTOK Bela, « Arnold Schönbergs Musik in Ungarn »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 20 décembre 1920, pp. 647-648.
- BEKKER Paul, « Ein Schönberg-Abend in Frankfurt »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 5 mars 1920, pp. 195-196.
- BEKKER Paul, « Neue Musik » dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 6/7, juin-juillet 1923, pp. 165-169.
- BEKKER Paul, « Neue Musik in Frankfurt »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 6/7, juin-juillet 1923, pp. 185-190.

- BEKKER Paul, « Der Übermässige »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 9, novembre 1923, pp. 254-257.
- BEKKER Paul, « Wissenschaft und neue Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 5, mai 1925, pp. 266-270.
- DASATIEL Joseph, « Intellektualisierung der Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 19, décembre 1920, pp. 619-628.
- DASATIEL Joseph, « Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung » dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 12, juillet-août 1921, pp. 210-212.
- DASATIEL Joseph, « Die musikalischen Krisen der Gegenwart » dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 17/18, novembre 1921, pp. 304-306.
- DAVID Hanns W., « Betrachtung eines Musikalisch-Unpolitischen »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 8, avril 1921, pp. 143-145.
- DEUTSCH Leonhard, « Der Klavierstil unserer Zeit »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 6, juin-juillet 1926, pp. 265-267.
- EMERICH Paul, « Das moderne Klavierkonzert »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 11, juin 1921, pp. 187-189.
- HAUER Josef Matthias, « Die abendländische Musik im Mannesalter »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 9, mai 1920, pp. 335-337.
- HAUER Josef Matthias, « Instinkt und Deutung »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 15/16, octobre 1922, pp. 229- 231.
- HAUER Josef Matthias, « Musikalisches Denken »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 3, mars 1923, pp. 79- 80.
- HOFFMANN Rudolf Stefan, « Wien und die neue Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 15/16, octobre 1922, pp. 238-241.

- HOLLÄNDER Hans, « Wo halten wir ? »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 1/2, janvier 1922, pp. 5-9.
- KAUDER Hugo, « Fragment über neue Kammermusik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 3/4, février 1922, pp. 52-54.
- KLENAU Paul von, « Tonal - A-tonal »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 8, septembre 1924, pp. 309-311.
- LEICHTENTRITT Hugo, « Konzertierende Künstler und zeitgenössische Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 6, juin-juillet 1926, pp. 277-279.
- LUSTGARTEN Egon, « Aus der Gegenwart » dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 5/6, mars 1922, pp. 89- 90.
- MALIPIERO G. Francesco, « Italienische Musik - II »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 9, mai 1920, pp. 337- 342.
- MALIPIERO G. Francesco, « De la musique moderne »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 6, juin-juillet 1924, p.237.
- MERSMANN Hans, « Alte und neue Polyphonie »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 6, juin-juillet 1926, p.257-259.
- PISK Paul A., « Aufführungen neuer Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 11, juin 1921, pp. 195-196.
- PISK Paul A., « Ferruccio Busonis « Offener Musikbrief » »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 7/8, avril 1922, pp. 104-105.
- PISK Paul A., « Wien und die neue Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 15-16, octobre 1922, pp. 241-243.

- PISK Paul A., « Gliederung der Mélodie »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 6, juin-juillet 1926, pp. 260-261.
- PISLING Siegmund, « Das Konzert »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 19/20, décembre 1921, pp. 357-362.
- PISLING Siegmund, « Der Kampf um die neue Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 2, février 1925, pp. 77-79.
- RETI Rudolf, « Konsonanz und Dissonanz »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 1^{re} année, n° 3/4, décembre 1919, pp. 82-83.
- RETI Rudolf, « Gegen die « Moderne » » dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 1/2, janvier 1922, pp. 4-5.
- RETI Rudolf, « Die Salzburger Idee »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 13/14, juillet 1922, pp. 193-195.
- SCHERCHEN Hermann, « Das Tonalitätsprinzip » dans *Musikblätter des Anbruch*, 1^{re} année, n° 3/4, décembre 1919, pp. 79-82.
- SCHRENK Walter, « Umwertung der Melodie »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 9, mai 1920, pp. 327-329.
- SIMON James, « Musikalischer Expressionismus »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 11/12, juin 1920, pp. 408-411.
- STEFAN Paul, « Wiener Konzertprogramme für 1920/21 »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 16, octobre 1920, p.553.
- STEFAN Paul, « Neue Kammermusik in Donaueschingen »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 15/16, octobre 1921, pp. 293-294.
- STEFAN Paul, « Wien und die neue Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 15/16, octobre 1922, pp. 237-238.

- STEFAN Paul, « Die Internationale der neuen Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 1, janvier 1923, pp. 21-23.
- STEFAN Paul, « Österreichische Musik seit Mahler »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 5, mai 1923, pp. 131-133.
- STEFAN Paul, « Die neue Musik » dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 2, février 1925, pp. 74-75.
- STEFAN Paul, « Musik und Maschine »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 8, octobre-novembre 1926, pp. 343-344.
- STEIN Erwin, « Musikalische Formwirkung »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 4, février 1920, pp. 141-143.
- STEINHARD Erich, « Neue Musik » dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 6, juin-juillet 1924, pp. 236.
- STEUERMANN Eduard, « Über die Aufgaben des modernen Pianisten »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 14, septembre 1920, pp. 187-190.
- STROBEL Heinrich, « » Neue Sachlichkeit » in der Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 6, juin-juillet 1926, pp. 254-256.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Mechanisierung »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 8^e année, n° 8, octobre-novembre 1926, pp. 345-346.
- WEISSMANN Adolf, « Malerische Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 17, novembre 1920, pp. 563-568.
- WEISSMANN Adolf, « Die Produktion »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 3^e année, n° 19/20, décembre 1921, pp. 352- 357.
- WEISSMANN Adolf, « Österreichische Musikwoche in Berlin »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 6/7, juin-juillet 1923, pp. 181-185.

WEISSMANN Adolf, « Kammermusik als Prinzip » dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 5, mai 1924, p.208.

WEISSMANN Adolf, « Musik 1924 - Berlin »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 1, janvier 1925, p.20-26.

WEISSMANN Adolf, « Die neue Musik und der Abonnent »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 2, février 1925, pp. 75-77.

WELLESZ Egon, « Wo halten wir ? »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 17, novembre 1920, pp. 572-573.

WELLESZ Egon, « Arnold Schönbergs Bühnenwerke »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 2^e année, n° 18, novembre 1920, pp. 604-608.

WELLESZ Egon, « Der Musiker und diese Zeit »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 4^e année, n° 1/2, janvier 1922, pp. 3-4.

WELLESZ Egon, « Probleme der modernen Musik »* dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 10, novembre-décembre 1924, pp. 392-402.

3. Articles publiés dans d'autres revues

EIMERT Herbert, « Zum Kapitel: « Atonale Musik » » dans *Die Musik*, 16^e année, n° 12, septembre 1924, pp. 899-904.

EINSTEIN Alfred, « Internationale und deutsche « neue Musik » » dans *Der Auftakt*, 4^e année, n° 5, 1924, pp. 124-126.

FRIEDLAND Martin, « Die « Neue Musik » und ihr Apologet » dans *Zeitschrift für Musik*, volume 89, année 1922, pp. 334-338.

HEUSS Alfred, « Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik » dans *Zeitschrift für Musik*, volumes 90/91, années 1923-1924, pp. 2-9, 2-7, 110-114, 174-179.

WEISSMANN Adolf, « Die neue Musik in Europa » dans *Der Auftakt*, 3^e année, n° 1, 1922, pp. 3-8.

4. Ouvrages théoriques

BAHR Hermann, *Expressionismus*, München, 1920, Delphin-Verlag.

BAUER Anton, *Atonale Satztechnik*, Tham i.W, 1925, Verlag von Pankraz Baumeisters Witwe.

BEKKER Paul, *Kunst und Revolution*, Frankfurt am Main, 1919, Frankfurter Societäts=Druckerei.

BEKKER Paul, *Neue Musik*, Berlin, 1919, Erich Reiß Verlag.

BEKKER Paul, *Deutsche Musik der Gegenwart* dans *Neue Musik*, Stuttgart / Berlin, 1923, Deutsche Verlags-Anstalt, pp. 157-207.

BLESSINGER Karl, *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, Stuttgart, 1919, Dr Benno Filser Kunstverlag.

BÜCKEN Ernst, *Führer und Probleme der Neuen Musik*, Köln, 1924, Verlag P.J. Tonger.

BUSONI Ferruccio, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest, 1907, Verlag C. Schmidt & Co..

BUSONI Ferruccio, *Von der Einheit der Musik*, Berlin, 1922, Max Hesses Verlag.

EIMERT Hans, *Atonale Musiklehre*, Leipzig, 1924, Breitkopf & Härtel.

- EISLER Hanns, « Von alter und neuer Musik » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.
- EISLER Hanns, « Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen ? » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.
- ERPF Hermann, *Entwicklung in der zeitgenössischen Musik*, Karlsruhe, 1922, G. Braunsche, Hofbuchdruckerei und Verlag.
- ERPF Hermann, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927, Breitkopf & Härtel.
- GRUES H., KRUTTGE E. und THALHEIMER E., *Von neuer Musik, Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, (ouvrage collectif), Köln, 1925, F.J. Marcan-Verlag.
- GÜNTHER Siegfried, *Moderne Polyphonie*, Berlin / Leipzig, 1930, Walter de Gruyter & Co.
- HABA Alois, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel- Tonsystems*, Leipzig, 1927, Universal Edition A.G.
- HEINSHEIMER Hans und STEFAN Paul, *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, (ouvrage collectif), Wien / Leipzig / New-York, 1926, Universal Edition A.G.
- KRUG Walther, *Die neue Musik*, Erlenbach bei Zürich, 1920, Eugen Rentsch.
- LOUIS Rudolf, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München, 1912, Georg Müller Verlag.
- MERSMANN Hans, *Musik der Gegenwart*, Berlin, 1923, Julius Bard.

- MERSMANN Hans, *Die Tonsprache der neuen Musik*, Mainz, 1928, B.Schott's Söhne, Melosverlag.
- MERSMANN Hans, *Die moderne Musik seit der Romantik* dans *Handbuch der Musikwissenschaft*, Wildpark-Potsdam, 1929, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H.
- NIEMANN Walter, *Die Musik der Gegenwart*, Stuttgart / Berlin, 1922, Schuster & Loeffler.
- SCHMIDT Leopold, *Die Moderne Musik*, Berlin, 1905, Verlag von Leonhard Simion Nf.
- SCHÖNBERG Arnold, *Harmonielehre*, Leipzig / Wien, 1911, Universal-Edition A.G.
- SEIDL Arthur, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende des Jahrhunderts*, Regensburg, 1912, Gustav Bosse Verlag.
- STEFAN Paul, *Neue Musik und Wien*, Leipzig, Wien / Zürich, 1921, E.P. Tal & Co.
- STEIN Erwin, « Die moderne Musik und das Publikum » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.
- STEIN Erwin, « Von atonaler Musik und Dissonanzen (was ist atonale Musik ?) » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.
- STEIN Erwin, « Die Melodie in der modernen Musik » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.

- STEIN Erwin, « Musikalische Formentwicklung » dans l'anthologie *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge*, Wien, 1925, Universal Edition A.G.
- TIESSSEN Heinz, *Zur Geschichte der jüngsten Musik 1913-1928. Probleme und Entwicklungen*, Mainz, 1928, B. Schott's Söhne, Melosverlag.
- WALLASCHEK Richard, « Musik » dans *Das Jahr 1913. Ein Gesamtbild der Kulturentwicklung* (édité par D. Sarason), Leipzig / Berlin, 1913, B.G. Teubner. (pp. 504-512)
- WEISSMANN Adolf, *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart / Berlin, 1922, Deutsche Verlags-Anstalt.
- WEISSMANN Adolf, *Die Entgötterung der Musik*, Berlin / Leipzig, 1928, Deutsche Verlags-Anstalt.
- WELLESZ Egon, *Arnold Schönberg*, Leipzig, Wien / Zürich, 1921, E.P. TAL & CO.
- WESTPHAL Kurt, *Die moderne Musik*, Leipzig / Berlin, 1928, B.G. Teubner.
- WEWELER August, *Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen*, Regensburg, 1913, Gustav Bosse Verlag.

II. Les études

Cette partie se rapporte aux ouvrages qui nous ont permis d'approfondir la connaissance du contexte historique et culturel, de prendre conscience de l'enracinement du phénomène de rupture esthétique dans la période inventive qui s'étend de la fin du 19^e siècle à la veille de la Première Guerre mondiale. L'approche de cette époque bouillonnante d'innovations se révèle d'un intérêt primordial pour la compréhension des phénomènes de rejet et de renouvellement dont nous avons pu constater le cheminement après 1918. Dans le cours de notre étude apparaissent peu d'observations complémentaires et de références d'ordre politique ou sociologique. Nous savons qu'il est impossible de relever un synchronisme entre l'évolution culturelle et les événements politiques, mais la connaissance des courants idéologiques et des faits historiques peut aider à interpréter l'évolution des mouvements culturels et à comprendre la réaction des différents publics.

Nous avons choisi d'insérer quelques ouvrages consacrés aux mouvements picturaux d'avant-garde ainsi que des études générales sur l'histoire de l'Allemagne et de l'Autriche. En vérité, si la juxtaposition d'ouvrages à la thématique aussi disparate peut faire perdre de vue les repères majeurs que nous avons tenté de mettre en avant dans notre étude, elle présente l'avantage, par la confrontation des différentes formes d'innovation artistique, d'attirer l'attention sur la similitude de certaines finalités et l'expression de pensées contradictoires, d'explorer l'existence d'un réseau d'implications et la complexité tumultueuse d'une période de création féconde.

1. Ouvrages de référence généraux

ADORNO Theodor Wiesegrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, 1962, Gallimard. (pp. 41-52 et 64-70)

ADORNO Theodor Wiesegrund, *Quasi una fantasia*, Paris, 1982, Gallimard. (pp. 271-288 et 291-340)

BLUMRÖDER Christoph von, *Der Begriff « neue Musik » im 20. Jahrhundert*, München-Salzburg, 1981, Musikverlag Emil Katzwichler.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, 1996, Minerve.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, Paris, 1998, réed. 2006, Minerve.

BOULEZ Pierre, *Passe, impasse et manque* dans le Catalogue de l'Exposition Vienne 1880-1938. *L'Apocalypse joyeuse*, Paris, 1986, Éditions du Centre Pompidou. (pp. 546-555)

BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, 1989, Christian Bourgois, (pp. 167-289 et 316-390)

BOULEZ Pierre, *Points de repère - I. Imaginer*, Paris, 1995, Christian Bourgois, (pp. 223-238 et 339-352)

BOULEZ Pierre, *Points de repère - II. Regards sur autrui*, Paris, 2005, Christian Bourgois, (pp. 370-411 et 469-471)

BOULEZ Pierre, *Leçons de musique*, Paris, 2005, Christian Bourgois, (pp. 339-468)

- BUCH Esteban, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, 2006, Gallimard.
- CAULLIER Joëlle, « *C'est ainsi que l'on crée ...* ». À propos de *La Main heureuse d'Arnold Schoenberg*, Villeneuve d'Ascq, 2003, Presses Universitaires du Septentrion.
- DAHLHAUS Carl, *Schoenberg and the New Music*, 1987, réed. 1990, Cambridge University Press. (pp. 1-13, 23-32, 94-104 et 120-127).
- DAHLHAUS Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, 2004, Éditions Contrechamps.
- DELIEGE Celestin, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Sprimont, 2003, Mardaga. (pp. 39-55)
- DREW David, *Contribution à une perspective musicale dans le Catalogue de l'Exposition Paris-Berlin 1900-1933, rapports et contrastes France - Allemagne*, Paris, 1992, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Gallimard. (pp. 703-717)
- DUPEUX Louis, *Histoire culturelle de l'Allemagne 1919-1960*, Paris, 1989, Presses Universitaires de France. (pp. 65-101)
- ECKHARD John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart - Weimar, 1994, J.B. Metzler.
- EISLER Hanns, *Musique et Société*, Paris, 1998, Édition de la Maison des sciences de l'homme.
- GAY Peter, *Le suicide d'une République. Weimar 1918-1933*, Paris, 1993, Gallimard.

- GOUBAULT Christian, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX^e siècle*, Paris, 2000, Minerve.
- GRIFFITHS Paul, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, 1978, rééd. 1992, Fayard. (pp. 15-45)
- GUIOMAR Michel, *Prémices, Attentes et Sacres. Les Jeux et les conflits des tendances musicales et de l'humanisme européen dans L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* sous la direction de L. Brion-Guerry, tome 1, Paris, 1971, Klincksieck. (pp. 395-451)
- HANSLICK Edouard, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, 1986, Christian Bourgois, (pp. 11-28 et 158-167)
- HUYNH Pascal, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, 1998, Fayard.
- JAMEUX Dominique, *Le goût musical dans un centre de haute tradition : Vienne en 1913* dans *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* sous la direction de L. Brion-Guerry, tome 1, Paris, 1971, Klincksieck. (pp. 489-512)
- JAMEUX Dominique, *De la « bande familiale » à la pédagogie* dans le Catalogue de l'Exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, 1986, Éditions du Centre Pompidou. (pp. 637-645)
- JAMEUX Dominique, *L'école de Vienne*, Paris, 2002, Fayard.
- JANIK Allan S. et TOULMIN E., *Wittgenstein, Vienne et la modernité. Perspectives critiques*, Paris, 1978, Presses Universitaires de France. (pp. 71-95)

- KALLIR Jane, *La Vienne d'Arnold Schönberg* dans le Catalogue de l'Exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, 1986, Éditions du Centre Pompidou. (pp. 440-453)
- KALLIR Jane, *Arnold Schönberg et Richard Gerstl* dans le Catalogue de l'Exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, 1986, Éditions du Centre Pompidou. (pp. 454-470)
- KANDINSKY Wassily, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, 1974, réed. 2003, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts.
- KANDINSKY Wassily - MARC Franz, *L'Almanach du « Blaue Reiter »*, Paris, 1987, Éditions Klincksieck.
- KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, 1989, Folio Essais. (pp. 113-141 et 173-204)
- KOTT Sandrine, *L'Allemagne du XIX^e siècle*, Paris, 2004, Hachette Supérieur. (pp. 154-213)
- LAGALY Klaus, *Untersuchungen zum tonalen Musikdenken des 20. Jahrhunderts. Aspekte-Zusammenhänge*, thèse dactylographiée de l'université de Sarrebruck, 1988.
- LA GRANGE Henry-Louis de, *Vienne, une histoire musicale*, Paris, 1995, Fayard. (pp. 269-347)
- LISTA Marcella, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes. 1908-1914*, Paris, 2006, L'art et l'essai.
- METZGER Rainer, *Berlin – Les années vingt. Art et culture 1918-1933*, Paris, 2006, Hazan.

- PALMIER Jean Michel, *L'Expressionnisme et les arts - I. Portrait d'une génération*, Paris, 1979, Payot.
- PALMIER Jean Michel, *L'Expressionnisme et les arts - II. Peinture, théâtre, cinéma*, Paris, 1980, Payot. (pp. 133-188)
- PALMIER Jean Michel, *L'Expressionnisme comme révolte. Apocalypse et Révolution*, Paris, 1983, Payot. (pp. 39-58 et 115-133)
- PEUKERT Detlev J.K., *La république de Weimar*, 1995, Paris, Aubier. (pp. 153-195 et 275-281)
- POIRIER Alain, *L'Expressionnisme et la musique*, Paris, 1995, Fayard.
- RICHARD Lionel, *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Paris, 1993, Somogy. (pp. 7-22 et 243-250)
- RICHARD Lionel, *Berlin 1919-1933. Gigantisme, crise sociale et avant-garde: l'incarnation extrême de la modernité.*, Paris, 1999, Editions Autrement.
- ROSEN Charles, *Schoenberg*, Paris, 1979, Les Éditions de Minuit. (pp. 11-29)
- SCHOENBERG Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, 1977. Nouvelle édition établie et présentée par Danielle Cohen-Lévinas, 2002, Buchet/Chastel.
- SCHOENBERG Arnold, *Traité d'harmonie*. Traduction et présentation Gérard Gubisch, Paris, 1983, Jean-Claude Lattès.
- SCHOENBERG Arnold, *Journal de Berlin*, Paris, 1990, Christian Bourgois.
- SCHOENBERG-BUSONI, SCHOENBERG-KANDINSKY, *Correspondances, textes*, Genève, 1995, Éditions Contrechamps.
- SCHORSKE Carl E., *Vienne, fin de siècle. Politique et culture*, Paris, 1983, Éditions du Seuil.

- SOLCHANY Jean, *L'Allemagne au XX^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, 2003, Presses Universitaires de France. (pp. 1-13 et 81-138)
- STRAUSS Richard-HOFMANNSTHAL Hugo von, *Correspondance 1900-1929*, Paris, 1992, Fayard.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Musique nouvelle*, Paris, 1956, Buchet-Chastel.
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz - POIRIER Alain, *Arnold Schoenberg*, Paris, 1993, Fayard.
- VALLIER Dora, *L'art abstrait*, Paris, 1980, Hachette Littératures. (pp. 13-33 et 44-83)
- WEBERN Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, présentation et commentaire Didier Alluard et Cyril Huvé, Paris, 1980, Jean-Claude Lattès.
- WEID Jean-Noël von der, *La musique du XX^e siècle*, Paris, 1997, Hachette Littératures.

2. Articles de dictionnaire

- AUSTIN William W., « Neue Musik » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band16, Supplement, Kassel-Basel-Tours-London, 1979, Bärenreiter. (pp. 1360-1401)
- BLUMRÖDER Christoph von, « Neue Musik » dans *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* édité par H.H. Eggebrecht, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie - Sonderband I, Stuttgart, 1995, Franz Steiner Verlag. (pp. 299-311)

- BLUMRÖDER Christoph von, « Experiment, experimentelle Musik » dans *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* édité par H.H. Eggebrecht, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie - Sonderband I, Stuttgart, 1995, Franz Steiner Verlag. (pp. 118-140)
- BUDDE Elmar, « Atonalität » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 1, Kassel London New-York Prag, 1994, Bärenreiter. (pp. 945-954)
- DANUSER Hermann, « Neue Musik » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel London New-York Prag, 1994, Bärenreiter. (pp. 75-122)
- EGGEBRECHT Hans Heinrich, « Atonalität » dans *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz, 1967, B.Schott's Söhn. (pp. 57-59)
- EINSTEIN Alfred, « Atonalität » et « Neue Musik » dans *Das neue Musiklexikon*, Berlin, 1926, Max Hesse. (pp. 21-22 et pp. 444-447)
- KINZLER Hartmuth, « Atonalität » dans *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* édité par H.H. Eggebrecht, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie - Sonderband I, Stuttgart, 1995, Franz Steiner Verlag. (pp. 44-76)
- LAAFF Ernst, « Atonalität » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band1, Kassel und Basel, 1949-1951, Bärenreiter-Verlag. (pp. 760-763)
- LAAFF Ernst, « Deutschland - F. Vom Beginn der 20.Jahrhundert bis zur Gegenwart » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 3, Kassel und Basel, 1954, Bärenreiter-Verlag. (pp. 344-358)
- LANSKY Paul - PERLE George, « Atonality » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* édité par Stanley Sadie, volume 1, London, 1980, Macmillan Publishers Limited. (pp. 669-673)

- SCHMITT-LUDWIG Nicole, « Melos » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, Kassel Basel London New-York Prag, 1997, Bärenreiter-Verlag. (pp 118-121)
- STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Neue Musik » dans *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz, 1967, B. Schott's Söhne. (pp. 628-629)
- TROSCHKE Michael von, « Expressionismus » dans *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* édité par H.H. Eggebrecht, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie - Sonderband I, Stuttgart, 1995, Franz Steiner Verlag. (pp. 141-156)
- WELLEK Albert, « Atonalität » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1, Kassel und Basel, 1949-1951, Bärenreiter-Verlag. (pp. 763-766)

TRADUCTIONS

« Neue Musik » de Paul Bekker dans *Musikblätter des Anbruch*, 5^e année, n° 6/7, juin-juillet 1923, pp. 165 à 169

Alors qu'on parle beaucoup de « nouvelle » musique, des séries de manifestations consacrées à ce genre de musique sont régulièrement données. Il convient d'admettre que cette musique qualifiée de « nouvelle » se caractérise par une nette opposition à l'ancienne et se démarque distinctement de tout ce qui avait cours jusqu'à présent, de sorte qu'il devient possible de saisir, à travers cette expression, la formation d'un nouveau concept musical.

On ne peut éviter que de nombreuses inexactitudes soient formulées; ce genre de confusion a existé à toutes les époques. Si l'on se rapporte à l'histoire de la musique et à l'histoire de l'art, on observe qu'il y a toujours eu des gens convaincus que le monde ne prend forme et sens que par leur présence et que leurs créations ne valent que comme productions d'une performance étonnante. Mais l'inverse existe aussi : des personnes qui pensent, qu'après elles, le monde cesse d'exister et que ce qui succède périclité par une perte des valeurs. Ces deux types d'attitude nous enseignent qu'entrevoir la perspective d'un apogée ou l'imminence d'un déclin est le double aspect d'un mode de pensée égocentrique et non d'une connaissance objective du monde de l'art. Dans ce domaine, il n'existe ni commencement, ni fin et les catégories d'ancien et de nouveau n'ont aucune valeur absolue. Seuls règnent le mouvement et le changement qui ne procèdent ni d'une intention, ni d'une autorité; ils sont les phénomènes naturels d'une vie organique qui amène de nouvelles créations et témoigne, par cet élan perpétuel, d'une véritable force intérieure.

Lorsqu'une « nouvelle » expression artistique apparaît, elle ne se définit pas par un principe d'opposition ou de rejet, mais par le prolongement naturel de phénomènes antérieurs. Ce qui la particularise, c'est sa jeunesse, c'est-à-dire la force avec laquelle le créateur rejette certaines conventions totalement obsolètes et poursuit son intuition sous l'effet d'une force intérieure. L'expression de « jeune »

musique semble mieux appropriée que celle de « nouvelle » musique; elle permet de comprendre que la succession ininterrompue d'œuvres d'art est un processus naturel qui s'accomplit suivant le déroulement de l'évolution au même titre que le principe de filiation qui relie plusieurs générations. Cette prise de conscience permet de combattre les jugements de valeur et les préjugés contre les catégories d'ancien et de nouveau; elle doit aider à rechercher l'essentiel d'un phénomène artistique dans le caractère et la signification de sa force vitale.

La « nouvelle » musique n'est pas la production d'une école particulière ayant édicté des principes et des règles esthétiques. Elle est une musique, ni plus, ni moins, comme cela a été le cas et continuera à l'être. L'auditeur ne doit pas escompter trouver un ensemble de bizarreries à propos desquelles il pourra émettre un jugement favorable ou non. Nous ne pouvons nous satisfaire de ce type d'attitude; il est préférable de laisser libre cours à une perception débarrassée de tout a priori, fondée uniquement sur le plaisir musical. De même, il n'est pas question d'établir la tonalité comme l'unique principe conférant le statut d'œuvre musicale, ni d'admettre l'atonalité comme un critère attestant du caractère moderne d'une œuvre. Il convient de reconnaître les impressions que l'œuvre fait naître chez l'auditeur, quel que soit le système et le matériau musical employés : tonalité, atonalité, quart de ton, demi-ton ou ton entier. Si l'œuvre ne suscite aucune réaction, l'auditeur devra se résigner à ne jamais pouvoir la comprendre. Par contre, si elle éveille en lui une émotion, une pensée ou bien des sentiments contradictoires, cela signifie qu'elle l'amène à se poser certaines questions. Il est faux de croire que l'on peut découvrir toutes les richesses d'une œuvre dès la première écoute. Nos habitudes d'écoute constituent parfois des obstacles infranchissables et vont à l'encontre des moyens qui nous permettent d'accéder à une connaissance approfondie de l'œuvre. Nous devons renoncer à manifester notre opposition au risque de modifier nos sensations. L'essentiel ne dépend pas de notre approbation ou de notre rebuffade, de nos applaudissements ou de nos sifflets : il est que nous ressentions l'impulsion intérieure conforme à la représentation de l'impression d'ensemble, quelque soit le mode d'expression. Lorsque ce n'est pas le cas, il s'agit d'une défaillance.

Les critiques sur la « nouvelle » musique, telles qu'elles sont exprimées à propos des œuvres jouées en concerts, sont très variées. La « nouvelle » musique est considérée comme un art fondamentalement subversif dont la caractéristique est la négation du système tonal, rejet qui implique une nouvelle conception mélodique et un nouveau système harmonique et formel. L'histoire de la musique, qui constitue le sujet principal des études musicologiques, recouvre une période de deux mille ans. Le système tonal, c'est-à-dire le fondement du sentiment harmonique à partir des tonalités majeures et mineures comme principe de reconnaissance, n'a pas plus de deux cents ans. Néanmoins, au cours d'une période aussi brève, ce système a acquis une importance insoupçonnée. La contestation du système tonal ne signifie donc pas la suppression de lois naturelles et immuables. Quiconque analyse les nouvelles œuvres doit savoir admettre que le reproche d'anéantissement d'un système absolu et séculaire n'est pas fondé. Bien entendu, il est possible de trouver un grand nombre d'exemples qui contredisent la disparition du système tonal et de son pouvoir structurant. De tels cas, lorsque nous les trouvons chez de grands compositeurs auxquels nous pouvons nous référer, ne procèdent d'aucune intention arbitraire et ne présentent rien de fondamentalement nouveau. Ils ne sont que la suite logique et organique des changements de qualité et de mode d'expression qui ont affecté la musique tonale. La différence d'emploi des moyens musicaux que l'on peut relever entre les œuvres de Schönberg et celles de Wagner n'est pas plus importante que celle qui sépare Wagner de Beethoven, ou Beethoven de Carl-Philipp Emanuel Bach, celui-ci de son père ou ce dernier des compositeurs qui l'ont précédé. Dans les œuvres particulières de Schönberg, il se trouve des ressemblances et des différences de nature identique à celles qui peuvent exister à une échelle plus vaste. Il ne fait aucun doute que le langage harmonique de Schönberg procède d'une évolution légitime et organique du langage harmonique de Wagner. Après en avoir assimilé toutes les particularités, Schönberg s'est progressivement éloigné de ce langage pour donner forme à des configurations harmoniques qui s'écartent des schémas tonaux établis et nécessitent de nouvelles lois mélodiques et formelles. Nous devons avoir conscience que la musique constitue un système vivant structuré dans lequel s'accomplissent des transformations, des permutations, des

interruptions, des développements tout comme l'évolution phonétique d'une langue modifie l'intonation, la prononciation et la diction de certains mots. Si nous admettons l'existence de ces phénomènes évolutifs, nous comprenons que l'ineptie du débat autour de l'atonalité occulte l'essentiel, à savoir la conquête d'une force vitale de création, et que cette controverse capte notre attention sur des phénomènes secondaires, de nature grammaticale ou philologique.

On dénonce l'internationalisation du langage musical qu'implique la « nouvelle » musique et la disparition des caractéristiques nationales. La musique de Bach, comme celles des classiques viennois et de Richard Wagner, est internationale car elle se réfère directement aux modèles italiens et français. La musique d'aujourd'hui éclôt après la longue période d'isolement des pays européens et fait jaillir, au travers de la culture de chaque nation, un ensemble de tendances communes. Le rapprochement de ces tendances, qui concernent plusieurs nations, ne découle pas d'une volonté et ne représente pas un danger, car elles se manifestent différemment suivant les particularités nationales de chaque pays. La démonstration de cette parenté, que l'on ne peut méconnaître, ne vaut pas comme constat d'échec, mais comme signe d'authenticité, car l'art a toujours été le propre de la nature humaine. Préserver cette humanité comme mouvement spirituel ne peut éveiller en nous que joie et espérance.

Toutefois, il est des signes qui caractérisent la jeune musique comme un épiphénomène et qui, sur le plan organique, la différencient de celle de la génération précédente : la diminution de l'effectif sonore, la fin des développements amples et de l'intérêt excessif porté aux couleurs sonores. Ces phénomènes s'expliquent par un accroissement des difficultés d'exécution, mais la raison principale n'est pas là. La véritable cause doit être recherchée dans la désaffection à l'égard du style monumental du siècle précédent, caractérisé par le déploiement de moyens imposants. D'un autre côté, ce changement traduit la volonté d'atteindre objectivement la nature des choses par une simplification et une réduction des moyens; il permet de passer d'une création riche et baroque à une œuvre dense, à une nouvelle intensité d'expression. Ce phénomène, qui remet à l'honneur les formes employées dans la musique de chambre, est devenu le signe distinctif d'une force qui se développe. Par rapport à la volonté d'expansion

du siècle précédent, la prédominance de cette force représente le seul facteur de nouveauté de la « nouvelle » musique et se rapporte aux attentes spirituelles de notre époque. La confirmation de ce phénomène chez de nombreux compositeurs ne peut être garantie par une école, un courant artistique ou un projet d'ensemble, mais par le pouvoir de création d'une forte personnalité musicale.

**« Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung »
(La polyphonie homophone et l'évolution de l'harmonie)
de Joseph. A. Dasatiel dans *Musikblätter des Anbruch*,
3^e année, n° 12, juillet-août 1921, pp. 210 à 212**

À première vue, l'apposition du qualificatif homophone au terme de polyphonie semble contradictoire. Et pourtant, on ne peut contester le bien-fondé de ce nouveau concept. Je vais m'appliquer, de manière claire et précise, à définir les caractéristiques et les notions qui s'y rapportent.

Les concepts esthétiques ont une valeur relative et cela vaut pour un concept établi comme celui de « polyphonie ». Il existe des partitions dont le nombre de voix notées est difficile à percevoir. Cependant, l'important est de savoir si c'est l'idée de l'assemblage polyphonique des notes ou l'effet sonore d'une homophonie qui permet de définir la notion de polyphonie.

Contrairement à une idée largement répandue, nous souhaitons démontrer que la polyphonie ne doit pas être considérée comme un état de développement optimal et l'homophonie comme un pis-aller. L'important est que l'œuvre d'art constitue un organisme unifié; que nous la considérions comme homophonie ou polyphonie n'interfère pas dans les critères d'évaluation à prendre en compte.

La polyphonie ne relève pas d'un problème de chiffre, mais d'une question de volonté. Elle dépend moins de la volonté du compositeur que de l'indépendance de chaque voix. La réponse à ce problème nous démontre s'il y a ou non homophonie. L'élément qui permet de déterminer une véritable polyphonie (comme celle des œuvres de Bach) se rapporte à la finalité de chaque voix qui n'est autre que l'expression de cette volonté. Si cette finalité est caractérisée par la notion de ligne, c'est-à-dire par l'évolution mélodique indépendante et égale des voix, il s'agit d'une polyphonie. Si elle repose sur la

couleur sonore, sur la recherche d'effet sonore, nous nous trouvons en présence de ce style que l'on peut qualifier de « polyphonie homophone ».

Dans une véritable polyphonie, rien ne garantit l'identification de toutes les voix; au-delà de cinq voix, il devient difficile de percevoir le nombre exact et l'évolution de chacune. Cependant, l'interaction des différentes voix, dont chacune, rappelons-le, est l'expression d'une volonté, crée une tension qui porte à développer un mode de perception intellectualisé permettant de les identifier. Dès lors, on comprend qu'au cours d'une époque où s'est affirmée la prééminence de phénomènes intellectuels, les compositeurs aient recours à l'écriture polyphonique. Ce phénomène implique une force spirituelle naturelle, constructive et positive dont notre époque est dépourvue. (Alors même que les polyphonistes modernes les plus radicaux, capables de prouesses techniques, ne parviennent pas à estomper les effets négatifs et désastreux du nouveau langage.) Aujourd'hui, les compositeurs souhaitent renouer avec les procédés d'écriture polyphonique, mais restent attachés aux couleurs sonores raffinées, résolument décadentes. C'est cette double volonté qui donne une dimension particulière à l'évolution de la polyphonie homophone dans l'histoire de la pensée.

Deux méthodes de composition se présentent : l'une repose sur l'emploi de voix indépendantes qui, par leur enchevêtrement, créent des effets kaléidoscopiques et produisent des reflets colorés; la seconde permet de combiner plusieurs voix en ce que Ernst Kurth nomme une « unité d'attraction », laquelle peut produire des effets intenses même lorsqu'elle restitue des nuances fraîches et veloutées comparables à celles d'un pastel. Si l'on réalise la succession de plusieurs « unités d'attraction », nous parvenons à ce qu'Arnold Schönberg nomme, dans son *Traité d'harmonie*, une « mélodie de timbre ». Il est permis d'imaginer le contrepoint d'une ligne mélodique traditionnelle avec une « mélodie de timbre » et d'envisager toutes les possibilités que permet ce type de combinaison contrapuntique : Richard Strauss, Franz Schreker et Arnold Schönberg l'ont démontré avec succès.

La concentration de plusieurs voix en différentes « unités d'attraction » ouvre de nouvelles voies dans le domaine de l'harmonie. Jusqu'à présent, chaque son a toujours été considéré individuellement, puis ajouté à d'autres sons, ce qui a

permis d'établir les notions d'accord parfait et d'accord de septième. Maintenant, chaque son implique la résonance de toute une série d'harmoniques et ces deux éléments forment un complexe sonore structuré et unifié. Pourquoi ne pas imaginer la formation de plusieurs complexes sonores comme nouvelle unité de base ?

L'apparition de ce type de rapports sonores ne signifie pas la disparition de l'ancienne théorie harmonique : elle indique seulement la nécessité d'établir de nouvelles lois. Les deux théories peuvent coexister tout comme la conjonction de la polyphonie et de l'homophonie . Cette nouvelle théorie harmonique n'exclut ni le concept de dissonance qui est un concept esthétique relatif, ni l'écoute verticale. Il y aura toujours des dissonances puisque pour certains accords (aujourd'hui ceux-ci, demain tels autres), l'oreille nécessite une résolution. (Mais il ne faut pas confondre dissonance et cacophonie; un accord parfait peut produire un effet discordant) D'autre part, la reconnaissance des dissonances n'est possible que par l'écoute verticale et les rapports qui existent dans la superposition des sons d'un accord. Il en est de même pour la reconnaissance des consonances et tous les types d'accord en général.

En ce qui concerne la mélodie, c'est exactement l'inverse qui s'accomplit. Si nous écoutons une mélodie sans accompagnement comme une voix indépendante ou lui adjoignons un accompagnement, nous remarquons que, seuls quelques accords parviennent à satisfaire notre oreille. Nous constatons également que la ligne mélodique, ou ce que nous en percevons, se rapporte toujours à un complexe sonore qui ne peut être perçu et compris que verticalement. La totalité de la ligne mélodique n'est pas perceptible, même intérieurement. Ce qu'elle contient d'essentiel et constitue sa valeur propre reste inaccessible.

Notre oreille ne perçoit que les points saillants de la ligne mélodique comme notre vue ne perçoit que la crête d'une chaîne de montagnes. C'est ainsi que notre sentiment musical supplée l'imperfection de notre perception de la ligne mélodique. Une mélodie exécutée de manière objective peut produire un effet totalement subjectif. La musique présente des points de repère que chaque auditeur interprète à sa façon suivant son imagination.

Notre sentiment musical ne peut remédier aux faiblesses de notre perception que si le nombre de lignes jouées simultanément est relativement restreint. S'il devient trop important, deux cas se présentent : soit, il s'agit d'une polyphonie de voix indépendantes qui fait appel en premier à l'intellect, puis à l'émotion; soit il n'est plus possible de suivre le développement de la pensée musicale si bien que l'émotion gagne en importance et une impression de chaos s'impose. Il s'agit alors d'une polyphonie où chaque voix est déterminée par une recherche d'effet sonore substituant le repos au mouvement, la couleur à la ligne. Cette recherche d'effet sonore se retrouve dans la polyphonie homophone. La couleur sonore est un bon moyen pour créer une ambiance. Si l'auditeur perçoit cette ambiance, sa capacité de compréhension lui permet d'interpréter la ligne mélodique telle que l'a souhaité le compositeur.

La polyphonie homophone offre de grands avantages. Elle permet d'amplifier le pouvoir formel des éléments de contraste qui, jusqu'à présent, se limitaient au thème, au contrepoint et au domaine de la couleur sonore. Elle laisse entrevoir de nouvelles possibilités d'évolution harmonique. Au fond, sans doute est-ce là le plus important, elle contribue à replacer la musique dans le domaine que lui ont fixé les lois de la nature : celui de l'expression de sentiments purs.

« Neue Musik » d'Erich Steinhard dans *Musikblätter des Anbruch*, 6^e année, n° 6, juin-juillet 1924, p. 236

On entend dire fréquemment aujourd'hui que la nouvelle musique est le produit atypique et artificiel d'une période de transition condamnée à disparaître, comme l'a été la peinture expressionniste que notre bonne société bourgeoise s'est empressée d'applaudir avec complaisance par crainte de paraître trop conservatrice ...

Bien que l'application de techniques et de principes ait précédé la théorie, la nouvelle musique, du moins en Allemagne, est le résultat d'une évolution naturelle. Le style homophonique qui s'est développé à l'époque classique a succédé au style polyphonique du Moyen Âge. De même, une forme d'art à la fois intellectuelle, extatique et complexe s'est développée à partir de la musique post-

romantique de la fin du 19^e siècle et a pu être appliquée au domaine du drame musical, en dépit de son caractère abstrait.

La musique de chambre est devenue le domaine d'expression privilégié de la nouvelle musique. Les premières compositions pour piano de Schönberg ont permis de définir les éléments d'une nouvelle technique de composition : l'opposition à l'hypertrophie de la forme et de l'effectif instrumental, la prééminence de la quarte comme intervalle harmonique de référence, la reconnaissance d'un style qualifié de physiologique en raison de l'importance du principe linéaire dans la construction.

L'ornement reconquiert une place prédominante. La puissance de la fantaisie, qui nous rapproche de la musique absolue, des arts primitifs et de la perfection spirituelle, agit sur tous les éléments du système musical.

Il existe certains rapports entre la nouvelle musique et celle de Bach. Nous devons être à l'écoute des sensations que fait naître en nous chaque œuvre. Elles se rapportent aux conséquences particulières qu'implique la nouvelle musique et que la classe bourgeoise a fini par admettre par crainte du ridicule : la création d'*Erwartung* de Schönberg à Prague, le 6 juin 1924, confirme l'exactitude de cet état de fait.

« Die neue Musik » de Paul Stefan (extrait de l'article « Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* ») dans *Musikblätter des Anbruch*, 7^e année, n° 2, février 1925, pp. 74-75

La partie consacrée à la nouvelle musique représente le quart de cet ouvrage remarquable¹. L'expression de « nouvelle musique » est un terme technique employé pour définir la musique du 20^e siècle; si l'on se réfère à ses principaux représentants, ce terme se rapporte à l'expression spontanée d'un nouvel art qui

¹ *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler.

procède d'une volonté. À l'exception des premières années de transition, le 20^e siècle en musique commence à la mort de Richard Wagner. Le chapitre consacré à cette période est intitulé : « la modernité ». Cette dénomination couramment employée nous semble ambiguë, car l'expression de « musique moderne » est celle qui, habituellement, fait référence à la « nouvelle école allemande » et à l'ensemble de ses compositeurs. Le terme de « nouvelle musique » semble correspondre davantage aux caractéristiques de cette période. L'essentiel est que, contrairement à la plupart des explications pontifiantes et des essais de vulgarisation, Guido Adler a choisi d'aborder ce sujet avec une parfaite objectivité même si, dans ses ouvrages antérieurs, il adopte des prises de position plus arrêtées. Le choix de ses collaborateurs témoigne de son impartialité et de sa volonté de découvrir, d'expliquer et de faire connaître la nouveauté au travers d'études extrêmement rigoureuses. Le talent et le courage de cet érudit, qui, en dépit des circonstances, a su rester le même, ne diminuent en rien le mérite de notre éminent collègue, Paul A. Pisk, qui s'est attelé à l'étude des lignes de force et des fondements historiques de la nouvelle musique allemande. La musique austro-allemande et la musique helvétique sont également incluses dans ce chapitre qui se clôt par l'étude de E.J. Dent sur la musique contemporaine en Angleterre et celle de Henry Prunières sur la création française. La vaste culture de cet homme et sa connaissance d'autres domaines d'expression artistique lui permettent d'exposer des propositions particulièrement intéressantes. Les manifestations de la nouveauté en Europe et aux États-Unis sont analysées en détail. Plusieurs auteurs de pays différents se sont chargés de rendre compte des activités en faveur de la nouvelle musique : Gaetano Cesari en Italie, Adolfo Salazar en Espagne, Rudolf Mengelberg en Hollande, Dobroslav Orel en Tchécoslovaquie, Oskar v. Rieseemann en Russie, Zdislav Jachimecki en Pologne, Aladar v. Toth en Hongrie, Tobias Norlind en Suède, Reider Mjöen en Norvège et Carl Engel aux États-Unis, pays dont il est rarement fait mention, excepté dans la presse. Avec la courtoisie que nous lui connaissons, Guido Adler a accepté de rédiger la préface. Nous ne pouvons que rendre hommage à sa bienveillance et à son esprit de finesse.

**« Neue Musik » de H. N. dans *Musikblätter des Anbruch*,
5^e année, n° 9, novembre 1923, p. 271**

Dans le cadre d'un cycle de concerts de « nouvelle musique » donné à Hambourg et consacré à la production internationale de musique de chambre contemporaine, Paul Bekker a tenu une conférence au musée des arts décoratifs devant un auditoire nombreux qui, en dépit de la complexité du propos, s'est néanmoins montré ouvert. Alors que l'occasion ne nous a pas été donnée jusqu'à présent d'entendre beaucoup de musique contemporaine, il peut paraître louable et inattendu d'espérer développer nos capacités d'écoute et de compréhension par le seul moyen d'une rhétorique. Bekker défend l'idée que la musique n'est pas nécessairement un art expressif; nous devons désapprendre à penser que la musique n'exprime que des sentiments. Le romantisme a instauré une représentation musicale des sentiments, mais ni une fugue de Bach, ni la *Symphonie « Jupiter »* de Mozart ne saurait être appréhendée que par l'intuition. La musique romantique a renforcé l'harmonie comme moyen d'expression de la sensibilité musicale; en effet, il existe une impulsion émotionnelle à l'origine de l'opposition entre les deux thèmes d'une forme sonate. « La musique ne nécessite pas l'expression de contrastes, mais de sentiments ». Bekker décèle, dans la nouvelle musique, un élément d'unité à travers la prééminence de la forme sur le sentiment. La forme, lorsqu'elle est débarrassée de l'impulsion émotionnelle, est déterminée par l'organisation du matériau musical suivant des lois qui lui sont propres; c'est précisément ce nouveau mode de traitement du matériau qui caractérise le mieux l'activité créatrice de la jeune génération. L'harmonie se réduit à des sons qui doivent être reconsidérés comme des éléments sonores originels. Les lois de la musique romantique, qui, dépendantes des règles harmoniques, établissent la forme et déterminent les sentiments, finissent par disparaître complètement. Un nouveau type de musique polyphonique, se rapprochant des anciennes formes contrapuntiques, se présente comme une construction, un divertissement et non plus comme le développement d'un énoncé musical

exprimant des sentiments. Une fugue de Bach est comparable à la force du raisonnement dans une partie de jeu d'échec, à un jeu, qui au-delà du rire et du sérieux, nous rassure et nous procure un plaisir artistique pur et profond. Bekker observe ce jeu de formes chez Schönberg, Stravinsky et surtout Busoni. Il rappelle que le rapport interactif entre la forme et le sentiment est inévitable : seul varie le rapport d'équilibre entre ces deux forces constitutives de l'art.

« Melos » de Hermann Scherchen dans *Melos*, 1^{re} année, n° 1, février 1920, p. 1

« La légitimité interne du cours de l'histoire, le développement de forces spécifiques dans l'évolution de la musique! »

Les pages de cette revue mettent en évidence le *melos*, les lois du devenir de la musique ... les potentialités du matériau que seules la passion et la soif d'investigation du chercheur sont à même de faire ressortir.

La connaissance du *melos* est importante, car elle éclaire des zones d'ombre et permet de trouver la voie royale en évitant de multiples impasses. Mais l'engouement exclut la doctrine; il tend à appréhender et à comprendre là où la doctrine veut maîtriser. Telles sont la nature et la finalité des débats qui sont publiés dans ce périodique intitulé « Melos ». Il ne s'agit pas de fonder une société commerciale, mais de constituer une communauté de connaisseurs éclairés !

Le champ d'investigation de la revue englobe quatre domaines :

- A) Le problème déclenché par la rupture de la tonalité (avec les phénomènes d'atonalité et de prétonalité).
- B) Le rapport du texte à la musique (sous sa manifestation la plus problématique : l'opéra).
- C) L'influence des autres arts sur la musique.
- D) Les rapports qui unissent la musique et la société.

Aucun de ces domaines ne saurait être examiné en lui-même : le bien-fondé de chacun n'est pleinement reconnu qu'en fonction d'un aperçu général, du *melos* d'ensemble.

Le point de départ de notre recherche vient du fait qu'aujourd'hui les musiciens sont confrontés au problème de l'atonalité et que le parcours des créateurs marquants est entièrement traversé par la tonalité ou le tempérament égal. En venir à la rupture impliquerait une remise en question de l'ensemble des formes architectoniques de l'époque tonale. Nous voyons que la rupture avec la tonalité est un problème essentiel dans l'évolution de la musique; c'est pourquoi nous portons toute notre attention sur cet événement créateur, plein d'énergie, qui mène inéluctablement à de grands changements. Reconnaître ses forces positives revient à endiguer les risques de chaos.

Il s'ensuit que les caractéristiques du langage de l'époque prétonale acquièrent une signification nouvelle; nous nous y intéressons d'autant plus que nous sommes confrontés à des problèmes identiques à ceux du passé.

Le rapport du texte à la musique, l'incompatibilité des lois formelles musicales et poétiques, la tentative moderne de « voix parlée », l'opéra, le mélodrame, la pantomime et la danse constituent une somme de problèmes sur lesquels nous nous interrogeons et que nous cherchons à résoudre.

Les mécanismes socioculturels prennent toute leur importance. Chaque production particulière est liée de manière étroite aux contingences des activités et des relations sociales; les possibilités techniques et les modes d'expression sont conditionnés par la société sans que l'artiste en soit conscient. Nous ne cherchons pas à définir les causes et les effets d'une interaction entre la création musicale et les faits de société, mais à démontrer, par le biais d'une influence réciproque, la nécessité d'une prise en compte des événements contemporains en lien direct avec l'art. Dans la vie artistique, la réalisation financière est rarement de nature purement économique; inversement, la spiritualité d'une œuvre n'est pas exclusivement imputable au pouvoir de la pensée du créateur. Il ne s'agit pas d'élaborer une théorie suivant le principe d'une logique bivalente, mais de saisir la signification de ces deux composantes de la « culture musicale ».

Le sens que recouvre le mot *melos* détermine également la manière dont ces problèmes doivent être débattus. En parallèle avec un savoir et une technique, la « justification interne » de l'analyse suppose une aptitude créatrice à constater et à démontrer. Les articles de la revue, conformes à ce critère, montrent que toute

analyse constituée à partir d'un matériel documentaire représente un procédé, jamais un but. Nous n'exprimons pas de « position », mais constituons des « monographies » qui, par la quantité de phénomènes examinés de façon critique, mettent en évidence le typique et l'essentiel et rendent compte d'un concept. « L'exécutant » (l'artiste lui-même) prend la parole à côté de « l'observateur » (le critique).

Dans l'étude de cette problématique, nous ne devons pas oublier l'essentiel qui est la musicalité (*Musikantische*). Il est des époques où tout est remis en question de sorte que la recherche constante de nouveaux problèmes devient prépondérante. En raison de ces changements, les faits doivent être examinés avec prudence, sans jamais perdre de vue le rapport avec l'idée de départ.

Le supplément de la revue présente une série de documents inédits (lettres, etc.) concernant des personnalités phares. Nous débutons par un cycle sur le lied moderne. Le lecteur trouvera, dans chaque numéro, une table des matières donnant un aperçu des principaux événements et des nouvelles publications. Notre revue se veut le reflet indépendant, exhaustif et objectif de la création musicale d'aujourd'hui.

« Harmonie » de Fritz Windisch dans *Melos*, 3^e année, n° 4/5, août 1922, pp. 189-191

Tout est soumis au processus ininterrompu d'évolution; la nouveauté n'en est que la manifestation temporelle. Par la loi universelle du développement, tout s'écoule dans une direction déterminée, tout est la conséquence de connexions naturelles.

Ce que l'on combat, à présent dans la musique comme étant d'avant-garde, peut être rejeté demain comme primitif et réactionnaire. Il m'a été donné d'assister à un concert d'œuvres du 15^e siècle qui a suscité un tonnerre d'indignation semblable à celui provoqué par les créations des jeunes musiciens radicaux. Aujourd'hui, les jugements de valeur oscillent entre deux pôles : Wagner et anti-Wagner, thèse et antithèse.

Quelques clarifications s'imposent pour pouvoir débattre des critères déterminants dans la nouvelle musique. Les divergences actuelles au sein de

l'opinion tiennent dans la conception homophone d'avant hier et la conception mélodique d'aujourd'hui, plus exactement mélodique et polyphonique, et non dans les théories fallacieuses sur la nature verticale ou horizontale de la structure. Nous, qui croyons au *melos*, pensons de façon résolument harmonique, c'est-à-dire verticalement et linéairement et composons mélodiquement à partir de plusieurs voix. Le résultat harmonique de ces mélodies, autrement dit, le rapport polyphonique d'un ensemble de lignes mélodiques fusionnant en accords, existe à priori dans le procédé de création; il unifie les éléments de plusieurs mélodies qui progressent simultanément.

C'est un non-sens, qui rend toute considération superflue, de vouloir s'opposer au style mélodique qui consiste à placer des mélodies les unes sous les autres, sans rapport entre elles, pour composer une musique atonale. Écartons ce type de considération fantaisiste. De manière symptomatique et en faisant mouche, Erwin Lendvai justifie le caractère moderne de ses œuvres par des passages de son *Quintette à vent* qui ne sont plus analysables harmoniquement.

Voilà la différence entre eux et nous : ils échafaudent par accords sans s'affranchir des règles induites, alors que nous innovons harmoniquement. Ils se raccrochent à l'expédient salvateur que sont les accords à trois et quatre sons, dont les modifications par homophonie et modulation au sein d'une composition à quatre parties, constituent l'alpha et l'oméga des possibilités permises. Leurs accords réglementaires ne sont que des formules d'accompagnement stéréotypées qui entravent toute création mélodique. Leur sensibilité, qui ignore le pouvoir de la pensée mélodique, se révèle par la sujétion à des notions théoriques comme les retards, les notes de passage, les appoggiatures, les anticipations, qui sont autant de procédés impliquant un choix exclusifs d'accords. Ces notions, à l'origine d'excès jugés déplaisants, sont imputables à une mauvaise interprétation des œuvres de Debussy et de Schreker, alors qu'elles produisent les effets « les plus intéressants ».

Nous nous opposons à eux en nous référant à des personnalités comme Josef Hauer, Schönberg (le plus récent), Béla Bartok et d'autres qui, toutes, ont le courage de démolir pour repartir à zéro. Alors que la presse et l'académisme ignore nous ont poussés avec désinvolture dans le vaste chaudron de l'atonalité,

nous nous rallions à une idée centrale, à une découverte féconde pour la musique d'aujourd'hui : la prédilection pour la ligne, celle qui tire son origine du *melos*, qui donne vie par la métrique, le rythme, la dynamique et l'agogique. À la place d'une homophonie immobile, subordonnée au mouvement des fragments d'accords, aboutissant à une force motrice illusoire et finalement au point mort, nous avons rendu à la musique sa liberté. D'innombrables possibilités apparaissent avec la découverte du contrepoint mélodique qui, enrichi de couleurs instrumentales, d'inventions rythmiques et dynamiques, n'est plus limitatif. De fait, la musique est débarrassée d'abâtardissements inouïs (les effets sonores, les programmes, etc.), elle redevient absolue, un concept en soi.

Lorsque j'affirme que, comme « atonalistes », nous ressentons et créons harmoniquement, il est évident que nous devons parvenir, avec succès, à une nouvelle conception harmonique.

Pour nous, l'harmonie est l'équilibre qui prédomine dans les tensions dynamiques et rythmiques de la courbe mélodique. Elle établit sa cohérence et devient la force spirituelle qui fait de chaque composition une entité organique croissante, une œuvre d'art.

Il n'existe pas de traité d'harmonie, car l'harmonie représente bien l'événement le plus inspiré chez le créateur; il n'existe que des traités d'accords qui finissent par mener à une impasse. Même nos adversaires finissent par accepter les figures d'accords exposées dans les nouveaux traités : l'agrégat isolé gagne une signification inhabituelle au milieu d'une succession d'accords (Reger y a fortement contribué). Plus personne ne peut ignorer cette pensée linéaire magistrale. Alors que le passage d'un accord de Do Majeur à un accord de Ré Majeur peut sembler contraire aux lois de l'harmonie et que l'intrusion d'un accord de septième majeure (sol-si-ré-fa dièse), dans un contexte donné, peut être considérée comme harmonique, notre conception de l'harmonie s'est élargie au point que nous nous débarrassons des notions de son discordant, consonant et dissonant pour parvenir à un principe nouveau : un agglomérat de sons est ou n'est pas harmonique selon qu'il fusionne ou non avec la ligne, qu'il contraste avec le développement organique de la structure globale. Cette idée vaut pour la phrase, pour les fonctions rythmiques et dynamiques et pour l'œuvre entière.

Un tel domaine d'intuition implique un nouveau mode de composition qui apparaît dans les œuvres des jeunes compositeurs. Le remplissage des accords n'a plus de raison d'être et l'instrument, jusqu'alors totalement muselé par le primat du son orchestral, recouvre un caractère individuel. Nous réécrivons pour l'instrument soliste et approfondissons la connaissance de ses particularités sonores en développant les plus subtiles impressions. Quiconque a observé les capacités qu'il faut pour maintenir l'intensité et l'expressivité d'une mélodie en dépit de ses modifications, pourra mesurer le talent artistique requis pour relier harmoniquement deux ou trois éléments mélodico-contrapuntiques. L'origine de l'évolution actuelle est évidente aux yeux de l'observateur scrupuleux. Comme toutes les figures d'accords sont épuisées et transgressées, le contrepoint et le rythme ne cessent d'acquérir plus d'importance. Voilà un point qui appelle de nouveaux moyens, de nouvelles mesures et de nouvelles connaissances.

Un puissant courant s'oppose à cette évolution; on le voit bien aujourd'hui, à travers les tentatives d'harmonisation des sonates pour violon seul de Bach, du chant grégorien et des sacrilèges du même acabit contre les œuvres monodiques qui restent incomprises. Toutes ces apories demeurent relatives. À partir d'une multitude de rapports mystérieux, l'évolution poursuit son cours sous des aspects parfois surprenants. L'époque précédente, qui imposa une si grande limitation de moyens, a une grande part dans le renouveau de la musique de chambre. C'est là, une confirmation des rapports singuliers qui existent dans le processus souverain de développement.

« Das Problem der neuen Musik » (La problématique de la nouvelle musique) de Bela Bartok dans *Melos*, 1^{re} année, n° 5, avril 1920, pp. 107-110

La musique d'aujourd'hui tend résolument vers l'atonalité. Cependant il n'est pas juste de voir dans le principe atonal l'opposé du principe tonal. L'atonalité provient d'une évolution de la tonalité, d'un développement progressif sans aucune rupture.

Dans son *Traité d'harmonie*, Schönberg avance que l'élargissement de la forme sonate peut être considéré comme le fondement de l'atonalité. Il faut

comprendre que cet élargissement supprime la prédominance exclusive de deux tonalités (dans l'exposition) ou d'une seule (dans la reprise) et qu'elle y substitue une succession de tonalités librement choisies dont chacune, aussi éphémère que soit son apparition, peut être considérée comme tonalité principale. En résumé, une apparente égalité entre les douze tonalités prédomine déjà dans l'élargissement de la forme sonate.

Par la suite, deux étapes transitoires prévalent dans le passage de la tonalité vers l'atonalité : la première est caractérisée par la fréquence d'accords altérés à l'époque post-beethovénienne (Wagner, Liszt); la seconde confirme l'emploi toujours plus libre des notes de passage (chez Strauss et Debussy) même au sein d'accords détenant une fonction tonale. Chez Strauss, et plus encore dans les œuvres à caractère tonal qui ont suivi, on trouve des passages (par exemple l'Ennemi dans *La vie d'un héros*) dans lesquels la tonalité a incontestablement disparu. Ces œuvres illustrent l'étape précédant la musique atonale; elles produisent un effet atonal en dépit d'un point de départ et d'arrivée tonal (qui, conformément aux anciens modèles, leur permet d'acquérir une unité et une structure solide).

Le tournant décisif vers l'atonalité a été marqué lorsque s'est fait sentir la nécessité d'une égalisation des douze sons de la gamme tempérée et lorsque chaque son a été employé pour lui-même dans des combinaisons horizontales et verticales, sans revenir au système d'échelle attribuant à chacun une importance spécifique. Toutefois, certains sons ont conservé une relative prépondérance qui, aujourd'hui, n'est plus la conséquence d'une valeur respective, mais d'une combinaison précise et ponctuelle. Ces combinaisons composent des groupes de sons dont chacun détient, par rapport aux autres, un caractère et une intensité distincte. Avec le traitement libre et égal des douze sons, les possibilités d'expression ont considérablement augmenté.

Auparavant, on favorisait les accords de quatre sons et ceux résultant de combinaisons autorisées. Maintenant, les douze sons peuvent être assemblés simultanément sous différentes formes. Une mosaïque inattendue de nuances devient possible, de la sobriété d'un accord de trois sons (exemple A), à l'âpreté sonore d'un agrégat (exemple B) jusqu'à la concentration stridente d'un

agglomérat (exemple C). Suivant la tessiture, la position serrée de trois sons conjoints ou plus produit l'effet d'un bruit « stylisé », d'un son plus ou moins épais. Une disposition peu serrée dans le registre grave (exemple D) se rapproche d'un effet bruyant : située deux octaves plus haut, la même disposition devient plus éthérée et produit une sonorité semblable à celle de l'exemple B.

Dans le domaine de la musique homophone, on travaille avec des blocs sonores résonnant simultanément ou successivement, avec des fragments sonores denses ou aériens, graves ou aigus, dont les qualités sont déterminées par le nombre de sons employés et par la disposition absolue ou relative des notes (c'est-à-dire large ou serrée) etc. Dans la musique atonale, l'ébauche d'une ligne est possible grâce aux différences de masse sonore dont l'intensité varie en raison de la signification plurielle de chaque son, conformément à son rôle au sein d'une distribution verticale. La représentation formelle de l'œuvre dépend alors de la prise en compte du sens ascendant ou descendant de la ligne dans une entité harmonique.

L'œuvre musicale résulte de trois facteurs : la densité du contenu (dont il est difficile de rendre compte), la fraîcheur de « l'inspiration première », pour reprendre l'expression de Schönberg, et l'harmonie résultant de la conduite des voix. Ces facteurs n'existent-ils pas déjà dans les œuvres antérieures ? En effet, les exigences principales n'ont pas été modifiées ; seule intervient une modification des moyens. Dans le passé, on travaillait avec des possibilités limitées ; désormais, on en utilise de plus étendues. L'avenir nous dira si cette émancipation permet de produire de grandes œuvres, identiques à celles créées dans le passé.

Il est dommage que, dans le cadre de la musique atonale, nous ne possédions aucune règle, aucun principe édicté qui puisse expliquer l'harmonie résultant de la conduite des lignes. De ce point de vue, les compositeurs et les auditeurs en sont réduits à leur pouvoir d'intuition. Le temps n'est pas encore venu d'établir un système sur l'atonalité (à ce propos, le *Traité d'harmonie* de Schönberg (page 49) offre quelques tentatives intéressantes, mais encore timides). La musique moderne commence tout juste à s'imposer ; il n'existe pas, à ce jour, assez d'œuvres pour pouvoir fonder une théorie. Lorsqu'elle surgira, elle pourra

détenir, au regard de la postérité, la même signification qu'a eue, en son temps, chacune des théories antérieures : servir d'assise à l'édification d'une esthétique radicalement nouvelle qui suscite, à son tour, la mise en place d'une nouvelle théorie.

En ce qui concerne l'homophonie et la polyphonie, j'opterais pour une association des deux, plus riche en diversité que ne saurait l'être la limitation à une seule technique. De manière analogue, l'emploi d'accords tirés de l'ancien vocabulaire tonal dans une musique atonale ne me semble pas inadapté, car, d'un point de vue stylistique, ces deux principes ne sont pas fondamentalement opposés. Un accord isolé composé de trois sons d'une gamme diatonique (une tierce, une quinte pure ou bien une octave) au milieu d'agrégats atonaux (à certains endroits) n'entraînent pas la perception d'une tonalité; de plus, ce procédé, bien qu'affaibli par un emploi trop fréquent, conserve, dans un contexte nouveau, une puissance d'effet due à la juxtaposition. Dans le cas où elles n'agiraient plus tonalement, ces successions d'accords n'en sont pas moins stylistiquement recevables. La suppression des anciens accords signifierait la renonciation à une partie non négligeable des moyens de l'art musical; hors, la finalité de notre recherche reste l'emploi intégral et illimité du matériau sonore existant. Évidemment, certains enchaînements d'accords telle l'alternance tonique-dominante sont en contradiction avec la musique d'aujourd'hui (certaines œuvres masquent de telles pratiques sous l'éclat de dissonances : elles cherchent à paraître modernes, mais leur contenu n'a rien de commun avec la nouvelle tendance).

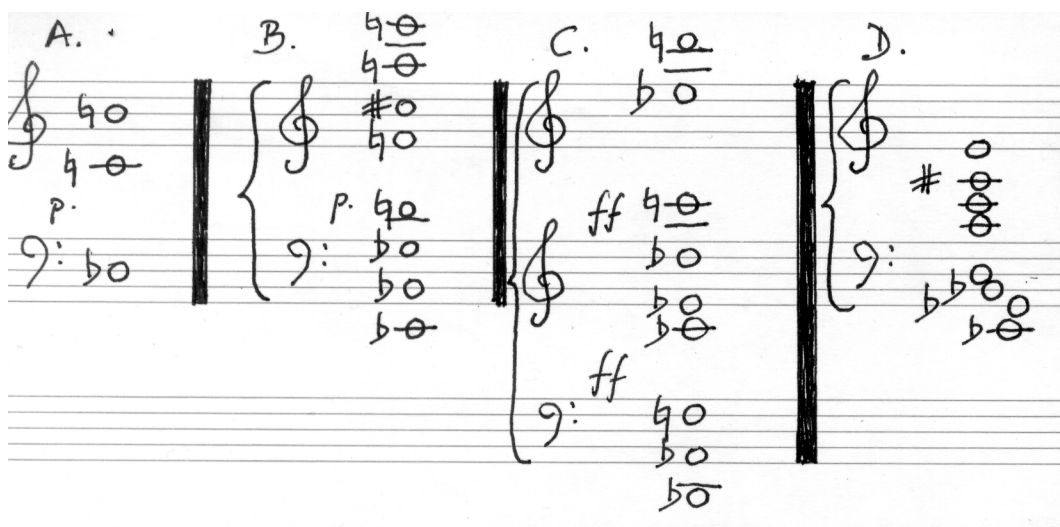
La crainte qu'une œuvre atonale ne soit qu'un assemblage informe, en raison de l'abandon de la symétrie constructive inhérente au système tonal, me semble injustifiée. En premier lieu, une structure architectonique similaire à l'ancienne n'est pas nécessaire, car l'organisation de lignes formées par la juxtaposition de groupes d'intensité différente suffit amplement (ce type de création formelle révèle une analogie lointaine avec celle de la prose). En second lieu, la musique atonale ne prohibe pas les procédés d'articulation, les répétitions (changement de tessiture, variation, etc.), les successions de séquence, le retour périodique de certaines idées ou encore la reprise du début dans la conclusion.

L'ensemble de ces procédés participent moins d'une symétrie dans la structure que de la versification dans la prose.

Poser le fondement de la musique atonale à partir du système des harmoniques ne me paraît pas satisfaisant. Certes, le phénomène des harmoniques peut expliquer la variété de caractère et d'effet des intervalles; cependant, il devient sans valeur pour ce qui a trait au libre usage des douze sons.

Il serait préférable d'interpréter l'évolution vers l'atonalité de la façon suivante : le matériau musical est composé d'un nombre infini de sons de différentes hauteurs qui restent toujours perceptibles (le rythme, la couleur et la dynamique ne sont pas pris en compte, car nous les tenons pour des arguments moins probants). Notre ambition est d'utiliser ces composantes du matériau davantage comme moyens. Au début, il n'a été fait usage que d'un nombre restreint de sons choisis sur la base du système des harmoniques; le système diatonique s'est construit à partir d'une échelle sonore et de ses transpositions à douze hauteurs différentes. Bientôt, par évidence (rappelons l'émancipation introduite par les modulations libres), l'insuffisance du système est apparue : on a forcé la nature en divisant l'octave en douze parties; la gamme tempérée s'est imposée artificiellement en même temps que le système d'accord tempéré des instruments à clavier. Durant des siècles et en dépit de cet artifice, la pensée musicale a cheminé sur le terrain diatonique, jusqu'à ce que l'on explore le traitement identique des douze demi-tons. Ce procédé inédit recèle des possibilités incommensurables au point que le système par tiers ou quart de ton, préconisé par Busoni, semble venir trop tôt (les œuvres de Schönberg et de Stravinsky, composées depuis la parution de *l'Esquisse d'une nouvelle esthétique de l'art musical*, ont démontré que le système par demi-tons n'avait pas dit son dernier mot). Quoiqu'il en soit, la subdivision du demi-ton s'imposera, aujourd'hui ou dans quelques années. Il faudra alors surmonter des difficultés techniques inouïes, engageant la construction de nouveaux instruments à clef ou à clavier, sans parler des difficultés d'intonation pour la voix et pour les instruments dont la hauteur des notes est déterminée par la position des doigts; ce type de détail va vraisemblablement prolonger l'existence du système par demi-ton bien plus qu'il n'est nécessaire.

J'aimerais, pour finir, évoquer le problème de la notation. Elle repose sur le système diatonique. Pour cette raison, elle devient un outil obsolète, inapte à la transcription graphique de la musique atonale. Habituellement, les signes accidentels représentent une altération des degrés diatoniques. Or, dans le cas présent, il ne s'agit plus de degrés diatoniques, mais de douze demi-tons égaux. Par ailleurs, il est difficile de maintenir une cohérence dans l'écriture, car on doute souvent du choix du mode de lecture le plus conforme (vertical ou horizontal). Il serait plus judicieux d'acquiescer à une notation à douze signes identiques, c'est-à-dire un système où chaque son détient un signe propre et équivalent aux autres, en abolissant le principe des altérations. Cette hypothèse n'a pas encore été explorée.



« Der neue Strom » (IV. Expressionismus) (Le nouveau courant) de Heinz Tiessen dans *Melos*, 1^{re} année, n° 5, avril 1920, pp. 102-106

(...) La conception artistique et théorique du naturalisme, à partir de laquelle l'impressionnisme s'est développé, a démontré la dépendance de l'esprit et de la volonté humaine du mécanisme des lois de la nature. L'expressionnisme célèbre la renaissance d'une liberté de l'esprit humain. On rejette l'omniprésence des contingences matérielles, la production des réalités illusoire, les considérations rationnelles et naturalistes. Tout contenu perd sa dimension de modèle et devient la substance qui attise le pouvoir d'émotion intérieure de l'artiste et l'entraîne à des conséquences extrêmes. L'expressionnisme n'est pas un art établi, un art de

délectation pure, mais un art de prise de position, un art de la psyché. Il rejette la passivité créatrice à laquelle a abouti l'impressionnisme au moyen d'un arsenal de perceptions subtiles. Explorée par les poètes, les musiciens et les peintres à l'époque du naturalisme et de l'impressionnisme, la vie psychique a des conséquences directes. L'activité d'un rayonnement puissant et l'intensité suprême de cette force d'expression deviennent la richesse des artistes expressionnistes pour lesquels seul subsiste l'essentiel. Les détails ne présentent plus aucun intérêt. Tout ce qui ne ressort pas d'un principe interne est supprimé. Sans diminuer la puissance de son pouvoir intérieur, l'artiste expressionniste atteint directement ses visées intuitives par des motifs d'ordre intellectuel et formaliste, par la prise en compte de références à la nature ou bien à l'aide de phénomènes déterminés par la réalité.

(...) Ce qui ressort de cet aperçu vaut, il est vrai, pour toute conception créatrice. Il y a là un trait commun qui, en tant qu'intuition de la vie et de la création, unit tous les arts, bien que les processus pratiques de création et les résultats dans chaque domaine d'expression soient différents. Cette parenté interne, commune à tous les formes d'art expressionniste, coïncide profondément avec la nature immanente de la musique - en particulier le rapport entre la réalité matérielle et l'intensité des sensations de l'artiste - de sorte que l'on a appliqué l'expression de « vision musicale » à la peinture expressionniste. (Inversement, le terme de « peinture sonore » a été employé à propos de la musique naturaliste et impressionniste).

(...) La peinture expressionniste fait de son combat contre le naturalisme et l'impressionnisme une question de principe. Qu'en est-il de la musique ? Les rapports entre les sons ne bénéficient d'aucun modèle concret et direct. (...) Comme expression de l'âme, la musique semble détenir en elle le principe de l'expressionnisme, ce qui amène à penser qu'en musique, aucune orientation expressionniste ne soit spécifiquement de mise. En tant que signes distinctifs d'une époque, l'impressionnisme et l'expressionnisme ont exercé une influence sur les formes d'art les plus ductiles; non par opposition brutale comme dans les arts plastiques, mais par un déplacement des valeurs essentielles, une transformation des modes de perception et de formation du style. Par rapport au

raffinement de la réceptivité qui s'est développé dans l'impressionnisme, à l'abandon des facteurs psychiques et stylistiques, à l'attachement aux réalités sensibles et aux ambiances, l'expressionnisme renforce l'intensité des sensations par une concentration des forces mentales et spirituelles.

(...) Mahler et Schönberg ont contribué au renforcement actuel des éléments pathétiques et éthiques. Alors que l'ample félicité qui se dégage des œuvres de Mahler continuent à nous ravir, apparaît chez Schönberg ce que j'entends par expressionnisme au sens étroit du terme. Au début de son *Traité d'harmonie*, il s'exprime comme un artiste issu de l'impressionnisme, mais évoluant déjà dans une direction précise. Dans un article sur la composition du lied paru dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, il renonce clairement à l'esthétique impressionniste et au principe de réceptivité confidentielle qu'implique cette esthétique. Il souhaite, ni plus, ni moins, la suppression du déroulement du texte et l'émergence d'une activité musicale pure résultant d'une impulsion sensible qui agit par un contact émotionnel unique et essentiel. (Il se produit un fait similaire dans l'ancienne forme du lied par couplet). La vérité intérieure, la pureté de son expression et l'intensité des émotions opposent nettement Schönberg à la majorité des nouveaux compositeurs (*Neutöner*) succédant à Strauss, Mahler et Reger. La *Symphonie de chambre* est une œuvre supérieure et dense, un exploit technique et artistique dont notre époque peut être fière. Ce qui en ressort, c'est cette tendance spécifiquement expressionniste à révéler en premier les caractères psychiques et les aspects intuitifs, à éliminer tout ce qui privilégie le raffinement de la forme, de l'écriture instrumentale et tout ce qui s'oppose au renforcement de l'expression. (...)

Le pouvoir essentiel de la ligne, la dictature du *melos* comme principe actif spontané prédominant aujourd'hui, contrairement à l'immobilisme de l'impressionnisme dont l'origine stylistique repose sur une masse sonore harmonique suggestive. (...)

Pour nous, le *melos* n'est pas un objet de luxe pour esthète, mais le résultat d'une nécessité intérieure; nous le considérons comme point de départ d'une impulsion qui peut s'accroître. La mélodie est l'élément musical purifié, immatériel, le plus créatif. Elle résulte d'une exigence intérieure, d'une

« obligation ». Le *melos* libère l'ensemble des voix de la léthargie harmonique; le rôle traditionnel d'assise de la basse cesse au profit d'un mouvement libre et autonome. (...) Le peintre expressionniste ne règle pas l'agencement des lignes sur l'exactitude photographique d'une expérience optique; en musique, la conduite linéaire se soustrait à la dictature de la succession des premiers harmoniques et de l'accord parfait. Elle y substitue des tracés d'une intensité d'expression plus familière à notre sensibilité. L'impressionnisme a découvert la valeur des sonorités d'arrière-plan délicates et flottantes; l'expressionnisme fait appel à des moments forts, actifs, opposés par d'intenses effets de contraste. Contrairement aux arts traditionnels où transparait une certaine luxuriance, l'expressionnisme recherche et vénère la puissance d'un nouveau primitivisme². Il ne s'agit pas de donner libre cours à ses sentiments, mais d'exprimer simplement. Après la recherche profuse d'illusions à l'époque du naturalisme et de l'impressionnisme, le théâtre amplifie la scène de style en scène d'allégorie. (...) La pensée musicale devient, au sens expressionniste, la valeur d'expression la plus intense lorsque, renonçant à toute longueur, elle demeure étroitement concentrée dans sa forme d'origine et se défait de toute périodicité symétrique qui en appauvrit le contenu. (...)

L'expressionnisme abolit tout ce qui n'est pas indispensable à l'expression de la psyché; la musique semble menacée d'un manque de substance du à une anémie du corps sonore. Les limites artistiques de l'expressionnisme sont déterminées par une attitude directe et primitive, lorsque l'artiste centre son énergie impétueuse en direction de l'expression d'une émotion unique. De la manière dont elles se dessinent, ces limites produisent un appauvrissement dès que s'amointrissent les répercussions d'un principe. Cette situation ne me semble pas encore s'être produite; peut-être se prépare-t-elle chez la jeune génération. Quoiqu'il en soit, Schönberg n'est pas plus le représentant d'un expressionnisme excessif et isolé que Debussy ne l'était de l'impressionnisme. En tant qu'artiste expressionniste, Schönberg est un artiste complet. (...)

² L'équivalent français « primitivité » n'étant pas reconnu, nous optons pour le vocable le plus approchant sur le plan morphologique.

L'impressionnisme et l'expressionnisme incarnent deux fonctions éternelles et incontournables de l'esprit humain. Mais aujourd'hui, dans le domaine de la musique, ni l'un ni l'autre ne représentent le principe directeur qu'ils sont devenus dans les autres domaines d'expression artistique. En musique, c'est la question des éléments artisanaux et de la conception créatrice qui ressort de façon particulière : l'esprit du temps exerce une influence évidente. Cependant, le développement des inclinations intérieures et de leurs effets stylistiques a été délimité à un domaine plutôt qu'à un autre. (...)

L'expressionnisme proclame des valeurs profondément humaines et hautement créatrices; pour cette raison, l'art a été et demeure expression plutôt qu'expressionniste. Telles sont la signification de l'art et la mission spirituelle de notre époque. (...)



Paul Bekker, 1926

Neue Musik de Paul Bekker dans la collection Tribüne der Kunst und Zeit - Eine Schriftensammlung, n° VI, Berlin, 1919, Erich Reiß Verlag

Si l'on parcourt aujourd'hui les programmes d'opéra, des grandes formations orchestrales et chorales, des concerts de musique de chambre ainsi que le répertoire des chanteurs et des instrumentistes virtuoses, nous constatons une interruption et un tarissement surprenant dans la création musicale. Au cours des dernières années, de nouveaux phénomènes remarquables procédant d'une évolution sont apparus dans différents domaines artistiques. Ainsi, actuellement en architecture, la question de la construction des édifices publics est davantage prise au sérieux; elle dépasse la méthode de consultation professionnelle d'autrefois et permet de considérer le problème de la construction architecturale comme une affaire publique. Depuis peu, de nouveaux courants intellectuels se sont constitués à travers la production audacieuse des sculpteurs et des peintres expressionnistes qui favorisent l'expansion de nombreux courants de pensée. On entend parler ici et là de futurisme, de cubisme et avant que l'on y ait pris garde, on se trouve pris dans un tourbillon d'idées contradictoires. De nombreuses revues sont consacrées à la diffusion des nouvelles idées et favorisent les débats. La poésie lyrique, épique ou dramatique prend part à ce vaste mouvement de réforme. Le théâtre, univers habituellement conservateur, ne peut se soustraire à l'avènement des idées de notre époque; il s'en enorgueillit et, ne voulant pas paraître réactionnaire, aspire à une reconnaissance d'estime.

Il n'est que dans le domaine musical où l'on ne parvient pas à percevoir un engagement dans la réalité du temps présent. Cela est dû en grande partie à la presse musicale qui, dans ce domaine, n'a fait preuve d'aucune initiative et s'est laissée guider par l'aspect superficiel des événements. L'agent de concert, qui organise les tournées des artistes, apparaît aujourd'hui comme un intermédiaire malvenu et les qualités d'initiative artistique qui, dans l'intérêt du public, justifient sa fonction, lui font désormais défaut. Hermann Wolff, fondateur de la célèbre agence éponyme de concerts, disposait d'un grand sens de l'initiative auquel il dut sa réussite. Il a organisé la série des concerts Bülow à Berlin, ce qui représentait un risque et un exploit que personne d'autre n'était à même

d'entreprendre. Aujourd'hui, plus personne ne fait preuve d'une telle ouverture d'esprit et ne veut prendre de risque quant au choix des compositeurs et des interprètes. Tout le monde sait qu'un programme incluant Bach, Beethoven, Brahms et des interprètes du rang de Julia Culp, Eugen d'Albert et Hubermann, est la garantie d'un succès financier - d'ailleurs, à quoi bon s'exposer à un péril ? La même satisfaction comblée se retrouve chez les interprètes les plus célèbres. Qu'en est-il des programmes symphoniques berlinois mis au point par Richard Strauss ? Ce sont souvent les relations personnelles qui dictent l'établissement d'une œuvre innovante au programme et non l'intérêt témoigné à un compositeur. Dans les récitals de chant donnés par Julia Culp ou Lula Mysz-Gmeiner ainsi que dans les programmes des pianistes et des grands violonistes, on retrouve sans cesse les mêmes compositeurs : Schubert, Brahms, Wolf chez les chanteurs, Beethoven, Brahms, Bruch, Mendelssohn chez les instrumentistes – et malheureusement, personne d'autre. Ces artistes sont sans conteste excellents, mais, au regard du public, leurs prestations n'offrent qu'un intérêt relatif. La rentabilité financière de ce type de concert intéresse au plus haut point les organisateurs, mais leur contenu ne nous apporte rien sur le plan artistique; la reprise d'un même répertoire n'aboutit qu'à fixer des automatismes, chez l'interprète comme chez l'auditeur.

Aujourd'hui, l'absence d'interprètes du niveau d'un Rubinstein, d'un Tausig ou d'un Bülow n'est pas à imputer au manque de jeunes talents, mais au manque de volonté des artistes. Jusqu'à présent, la presse quotidienne n'a pas encore pris position sur ce fait, car elle estime qu'il lui revient de ne s'en tenir qu'aux succès et aux revers des artistes. D'autre part, l'espace, dont dispose la critique dans la mise en page du journal, l'empêche de prendre part au débat. Sa position incertaine au sein de la rédaction et vis-à-vis de la direction l'engage à privilégier l'information et non à développer une prise de position critique par rapport aux enjeux culturels du moment.

Ce constat révèle, en apparence, que le désaccord suscité par la nouveauté prédomine dans tous les domaines artistiques, excepté en musique. De fait, l'observateur non averti finit par être convaincu qu'aucune nouveauté objective ne se dégage de la production musicale contemporaine. Il est amené à croire qu'elle

ne se limite qu'à des formules conventionnelles, sinon usées, comme on peut le constater dans les œuvres des musiciens de la *neudeutsche Schule*, mouvement placé sous l'égide de Richard Strauss.

Dans les œuvres de ces compositeurs, aucun élément ne permet de percevoir la volonté d'un renouveau ou une perspective d'avenir : aucune expérimentation, aucune originalité, aucune opposition, consciente ou non, au goût prédominant, rien qui n'engage à une recherche critique. Au contraire, ces musiciens s'efforcent de se rapprocher le plus possible de la sensibilité dominante du moment, de l'exprimer, pour reprendre une expression à la mode, « avec tout le confort moderne ». Qu'une personnalité comme Strauss parvienne à captiver le public et les spécialistes, par une incomparable maîtrise technique et une habileté géniale, permet de comprendre qu'un mélomane, ne connaissant pas les œuvres de la modernité musicale, ne peut percevoir le souffle novateur qui se répand dans les autres domaines artistiques. Déçu et lassé, il se détourne de cet art creux, désappointé par son apparente raideur et son attachement à la tradition et conclut que la musique a cessé d'être une force spirituelle. Selon lui, les efforts conjugués de l'agent de concert, de l'interprète, de la presse et du compositeur ont ravalé l'art musical au rang d'un instrument au service du capitalisme industriel.

Mais, pour qui a une certaine expérience, il faut considérer ces phénomènes apparents comme inhérents à quelque activité artistique de nature mercantile et ne pas porter attention aux reproches d'appauvrissement de la création musicale que formulent certains, car ils ne correspondent en rien à la réalité. Personne ne peut ignorer, qu'en aval de ce que nous nommons la « vie musicale officielle », de véritables énergies, aux origines et aux finalités diverses, sont à l'œuvre. Toutes ne tendent qu'à une seule fin : le rejet de la culture musicale traditionnelle et son renouvellement à partir d'une conception et d'une définition moderne de la musique. Ce renouvellement affecte différents secteurs : la vie musicale officielle et l'organisation des concerts, la pédagogie musicale, la formation du public et des musiciens et surtout une nouvelle approche critique de la musique, à travers un renouvellement spirituel et la manifestation de véritables valeurs musicales créatives.

Des efforts sont entrepris partout, aussi bien en musique que dans les autres arts. Ces tendances s'acheminent dans différentes directions et rencontrent une forte opposition qu'elles doivent combattre pour pouvoir espérer bénéficier d'une certaine considération auprès du public non initié. La musique est un art conceptuel difficile à saisir, un art peu approprié aux développements esthétiques et littéraires. Il est difficile de trouver des réponses satisfaisantes aux problèmes délicats qu'elle soulève et il est encore plus délicat d'espérer atteindre un auditoire intéressé par ce type de débat. On ne peut nier que la plupart des nouvelles impulsions musicales sont le résultat de spéculations esthétiques et non de contraintes compositionnelles. Je n'y vois rien de surprenant, car la recherche esthétique est un des principaux facteurs d'innovation, à l'origine des grands changements qui ont façonné l'évolution de la musique. Cependant, ces tentatives de transformation demeurent l'apanage de quelques initiés. Aussi, est-il devenu indispensable d'exposer l'ensemble des efforts entrepris. Dans un premier temps, je m'attacherai à donner un bref aperçu des dernières tendances dans le domaine de la nouveauté musicale. En seconde partie, je dégagerai les orientations et les aboutissements communs à toutes ces expériences.

Le point principal du changement porte sur l'organisation d'un nouveau système musical. Nous savons que l'ancien système reposait sur l'alternance de ton et de demi-tons. Actuellement, on essaye d'élargir ce système par l'insertion du quart de ton. Cette « vogue du quart de ton » existe depuis quelques années, plus précisément depuis l'invention de l'harmonium à quart de ton par W. von Möllendorf. Toutefois, la pertinence de cette découverte reste à démontrer, car, d'un point de vue psychologique, l'introduction du quart de ton avive et émousse les sensations sonores. L'emploi du chromatisme chez Liszt et ses successeurs impliquait déjà une transformation et un affaiblissement des émotions. Si l'on pense à l'accroissement infini des possibilités d'expression qu'offrent l'augmentation des combinaisons de modulation et le bichromatisme, on obtient une échelle sonore dont le caractère esthétique traduit un sentiment de décadence. L'utilisation d'un instrument comme l'harmonium à quart de ton ne semble appropriée qu'à rendre des effets de couleur, en particulier au sein d'un orchestre. C'est du moins l'utilisation qu'en a fait Ernst Boehe. Si nous ignorons, pour

l'instant, les implications de ce genre d'expérimentation, je rappelle qu'il n'entre pas dans mes intentions d'émettre un jugement négatif sur les perspectives d'évolution du bichromatisme, mais d'examiner la recherche de nouveautés dans le domaine du langage musical.

Möllendorf n'est pas le seul musicien à s'être intéressé au quart de ton. Ferruccio Busoni avait déjà abordé ce phénomène sur le plan théorique et esthétique, en évoquant le tiers de ton et même le sixième de ton. Avec ce compositeur, nous pénétrons dans l'univers du fantastique; ses écrits - en particulier *l'Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique* - s'apparentent aux textes de Jules Verne. Je ne peux que recommander leur lecture; la pensée y est originale et le contenu captivant. Il serait erroné de n'y voir qu'un divertissement badin. Dans *Le danger futuriste*, Hans Pfitzner, valeureux défenseur de l'art allemand, pourfend les visions de l'audacieux virtuose. Son attaque est tout à fait injustifiée et malvenue car, en musique, comme j'ai pu le démontrer au début de cet ouvrage, aucun danger futuriste n'est à craindre. La plupart des élans originaux, que l'on peut entrevoir, ne sont pas brisés par le public, mais par ceux dont on serait en droit d'attendre approbation et soutien.

La volonté d'introduire un système par ton entier doit être associée au développement du système par quart de ton. Il n'est pas question de supprimer l'échelle diatonique, mais de la compléter. L'échelle diatonique se réfère à l'échelle pentatonique chinoise. Aucune proposition visant à imposer ce système n'est envisageable. Toutefois, la gamme par ton entier présente de nouvelles possibilités harmoniques que certains musiciens contemporains ont déjà exploitées au cours des dernières années.

Je pense en particulier à Debussy et à Schönberg, chez lesquels la prédominance et le caractère abstrait de la gamme par ton entier contribue à créer une ambiance surnaturelle en raison de l'absence de demi-tons. Hans Pfitzner a utilisé ce procédé dans une composition sur un texte de Goethe, intitulée *Garrigues et vallons florissants*, où l'univers merveilleux de la nature est habilement suggéré par la gamme par ton entier. Les essais construits sur ce type de gamme sont identiques à ceux cherchant à saisir les caractères des musiques extra-européennes et à les intégrer à la musique occidentale. L'apparition des

éléments musicaux exotiques coïncide, à la même époque, avec la recherche de sources d'inspiration dans les cultures des pays étrangers, particulièrement en peinture et en sculpture. Ces expériences ne sont pas récentes. Certaines influences orientales apparaissent déjà à travers l'engouement du public, au 18^e siècle, pour les musiques turques, dans *L'enlèvement au sérail* et *La marche turque* de Mozart et plus tard dans *Les ruines d'Athènes* de Beethoven. Évidemment, cette influence doit être perçue comme la réminiscence d'un style pittoresque qui s'explique par la situation géographique de Vienne et non comme le résultat de la transcription d'un système musical exotique. Les résonances hongroises que l'on trouve chez Haydn et chez Schubert, ainsi que les mélodies tziganes qui ont inspiré Liszt, ont contribué à élargir le champ des moyens d'expression.

La mode de l'exotisme chez les artistes romantiques va dans le même sens, bien qu'il s'agisse moins d'une quête des origines que de l'exploration d'une culture allogène, comme c'est le cas dans l'imaginaire de l'Europe centrale. La prise en compte des moyens d'expression exotiques est un phénomène récent; elle repose sur l'étude des systèmes musicaux étrangers et fournit un vaste domaine d'idées au musicien. En ce sens, les travaux de Capellen et ceux, plus récents, de Hornbostel ont été très utiles. Certains musiciens, influencés par ces découvertes, ont cherché à développer des points de rapprochement entre les cultures européennes et étrangères, d'autres ont établi les mêmes rapports à partir de leur fantaisie créatrice. Saint-Saëns a été très marqué par son périple méditerranéen. Aux États-Unis, Frédéric Delius a recueilli certaines mélodies indiennes et quelques chants d'esclaves. Debussy et Busoni se sont intéressés aux possibilités que présentaient certaines musiques exotiques par curiosité et par goût de l'insolite. Je pourrais mentionner d'autres noms, mais, à travers ces exemples, je tiens à souligner la place significative qu'occupent ces recherches dans l'évolution du langage musical moderne.

La réapparition des anciens modes d'église a également permis d'accroître les possibilités de notre système musical. L'évolution de l'harmonie a fini par fixer les modes majeur et mineur comme les deux pôles fondamentaux de notre sentiment musical. Les modes d'église sont l'expression d'un sentiment musical

homophone et d'une véritable indépendance des voix au sein d'une polyphonie. L'emploi des modes d'église, l'application des systèmes exotiques ou de la gamme par ton entier, ainsi que la musique par quart de ton rehaussent l'expression musicale et apportent une touche d'archaïsme. Nous percevons une similitude avec l'évolution qui s'accomplit parallèlement en peinture, en sculpture et en architecture. Dans ces trois domaines, de nouvelles possibilités d'expression sont recherchées et les éléments stylistiques du passé, soustraits de toute légitimité, recouvrent une valeur purement ornementale.

Pour qui observe l'ensemble des tendances musicales individuelles, il est tentant de n'y voir que fantaisie, recherche d'effets rares, confusion et indigence. Certes, ces appréciations peuvent sembler justifiées, mais elles ne suffisent pas à expliquer un mouvement qui, loin d'être un événement éphémère, touche l'ensemble de la création artistique. La finalité de ces recherches est, me semble-t-il, la quête d'un concept mélodique qui n'est plus organisé à partir des échelles avec ton et demi-ton. Cette nouvelle pensée mélodique fait apparaître des rapports subtils, riches et variés entre chaque son, des rapports d'où jaillissent un dynamisme mélodique intense et une vie intérieure subtile. Toutefois, cette définition semble aller à l'encontre de l'une des principales critiques que l'on porte sur la nouvelle musique : l'absence de mélodie. En effet, comment expliquer l'exigence actuelle de mélodie, l'appel à un « retour à Mozart » ? Pour certaines personnes, la notion de mélodie n'existe plus parce que les compositeurs modernes sont à cours d'inspiration et se contentent de produire quelques bruits plus ou moins intéressants. Nous savons bien que seule une personne ignorante ou de mauvaise foi peut se satisfaire d'une telle explication, car la caractéristique de la nouvelle musique, est précisément la recherche de nouvelles formes d'expression mélodique, le besoin d'un mouvement mélodique continu, la volonté de surmonter la dichotomie entre mélodie et absence de mélodie par une élaboration thématique dans la conduite des voix telle qu'elle s'est mise en place dans le langage classique et romantique pour aboutir à un mode de composition confirmé. Pour autant qu'il soit possible de le saisir et de le définir objectivement, le dessein interne de la nouvelle musique consiste à renouveler le sentiment mélodique, à l'accroître par de nouvelles combinaisons sonores, à atteindre un

renouveau spirituel et une intensification du sentiment musical. Ce propos peut surprendre et pourtant, en faisant abstraction des spéculations et des expérimentations en cours, celui qui observe les changements est forcé de reconnaître l'exigence de nouvelles possibilités d'expression mélodique linéaire. Je veux attirer l'attention sur le contenu spécifique de cette aspiration. Nous ne parlons pas ici des musiciens modernes, mais de la nouvelle musique. Pour être en mesure d'interpréter sa spécificité, son orientation et sa nature, n'oublions pas qu'elle ne se rattache pas à une transmission de connaissances mais, qu'en se fondant sur une critique de la tradition et du système musical, elle remet en cause les inclinations élémentaires de notre sensibilité et parvient à représenter un nouveau concept et à établir de nouvelles valeurs mélodiques.

Toutefois, je reconnais que ces tentatives n'ont rien d'exceptionnel. Elles s'observent chaque fois que deux conceptions d'époque différente s'affrontent. Une mélodie romantique est certainement différente d'une mélodie du répertoire classique viennois. On décriait déjà les œuvres de Schumann, Chopin, Wagner et Liszt pour leur absence de mélodie. On s'est raillé de la soi-disante « mélodie infinie » de Wagner. Liszt a été jugé trop prolixe, Schumann est passé pour un fanfaron et Chopin pour un faiseur de son. Pourtant, ces compositeurs, y compris Mendelssohn, ont contribué à faire évoluer et à perfectionner la pensée mélodique par l'adéquation de son expression à la pensée poétique. Ce parcours leur a semblé être le prolongement naturel de la voie ouverte par Beethoven. L'art romantique détient cette propension à combiner diverses idées et à tirer profit du lourd héritage des maîtres classiques, sans rien y remettre en question. Le caractère évolutif du mouvement romantique a impliqué que les bases du système musical n'aient pas été ébranlées et qu'il ne s'est agi que d'un changement de style par rapport à l'époque classique. Aujourd'hui, nous devons faire face à la faillite de l'art classique-romantique. En dehors des œuvres géniales et baroques de Wagner et de Liszt, cet art s'est réduit à un maniérisme technique, à un jeu de rivalités et à une activité mercantile. D'ailleurs, qui oserait établir une analogie entre le phénomène Strauss et ce qu'aujourd'hui, dans le domaine économique, nous nommons industrialisme et capitalisme ? Je n'évoquerai pas ici l'homme d'affaire, ni sa tendance à s'approprier les principaux leviers de commande de la

scène musicale allemande en s'assurant rien de moins que la direction des opéras de Berlin et de Vienne. Je préfère mentionner le style affecté de ses dernières créations, dans lesquelles il tire avantage des idéaux de la classe bourgeoise et de son goût du divertissement. Ses afféteries aux contours progressistes, derrière lesquelles se cache une maîtrise artistique éblouissante mais superficielle, ne parviennent pas à dissimuler une originalité édulcorée, une modernité aux allures faussement révolutionnaires dont le caractère rétrograde renvoie à un conformisme médiocre.

Nous restons convaincus que l'évolution du langage musical n'est pas un phénomène qui se limite au développement technique des éléments traditionnels. Nous savons désormais qu'une progression ne peut s'accomplir que par un processus de simplification. Il n'est pas question ici d'un « retour à Mozart » qui, s'il venait à se réaliser, ne serait que l'extension dans le sens opposé du développement technique évoqué précédemment, c'est-à-dire le retour à une primitivité instinctive. Simplifier signifie étudier les principes de base de la création musicale afin d'établir la conformité de leur nature et de leur bien-fondé interne pour servir de fondement à un véritable langage. Voilà en quoi consiste la caractéristique de la nouvelle musique. Elle ne reprend pas les principes d'un système pour les transformer en des concepts spécifiques ou pour apporter des modifications d'ordre technique; elle remet en question la valeur intrinsèque de ces principes et leur raison d'être. Dès lors, on comprend que l'héritage de l'art classique-romantique ne constitue plus un modèle auquel nous devons nous conformer. Nous devons être plus critique vis à vis de cet art pour pouvoir élaborer une création propre à notre époque.

Le choix d'une telle règle de conduite n'est pas facile, car elle réclame, de la part de chacun, une rigueur de raisonnement que l'on adopte souvent à contrecœur. Il est bien plus commode de raisonner et de faire connaître sa pensée par des formules coutumières que de devoir rendre raison du sens et de la validité de chaque mot employé. C'est sans doute une des raisons qui expliquent la résistance qu'opposent les interprètes aux nouvelles formes artistiques. Et il faut reconnaître que, pour l'instant, cet art nouveau ne présente pas de résultats probants. Il s'épanouit, mais doit gagner en précision et en évidence. J'ai évoqué

précédemment l'expansion de notre sentiment tonal au moyen d'une nouvelle organisation du système musical. Cet essai ne représente qu'une partie infime des nouveaux phénomènes de création mélodique. L'autre partie, plus conséquente, se rapporte à l'évolution de notre sentiment harmonique. Ce mouvement d'expansion procède d'une remise en cause de la prédominance et de la validité des modes majeur et mineur desquels doivent s'affranchir la pensée et le sentiment harmonique. Cette mutation est bien plus qu'une simple amorce et acquiert, dans les faits, une signification importante.

En effet, notre sentiment musical est avant tout harmonique. À titre d'exemple, prenons la mélodie : *L'aurore apaise mon affliction*. Cette mélodie très simple ne peut être exécutée sans un accompagnement harmonique, non par habitude mais parce que sa nature l'exige. En effet, l'organisation de cette mélodie fait apparaître des fragments rythmiques qui constituent en même temps les éléments d'une harmonie caractéristique. Ce qui vaut pour cette mélodie vaut aussi pour les développements thématiques plus complexes du répertoire instrumental et vocal de la littérature classique. Si l'on prend un thème de Mozart, de Beethoven ou de Richard Strauss, on se rend compte qu'aucun ne provient d'un sentiment purement mélodique, mais d'un sentiment mélodique et harmonique. Sur le plan de la création mélodique, ces thèmes nous paraissent impersonnels et imparfaits et nécessitent un complément harmonique afin de produire un effet satisfaisant.

Prenons maintenant un thème de Bach, un sujet de fugue du *Clavier bien tempéré* ou bien l'Aria de la *Suite pour orchestre* en ré majeur. Ces mélodies sont également construites à partir d'une structure harmonique, mais cette dernière n'est ni une condition, ni une nécessité de l'évolution mélodique; elle lui est adjointe, c'est-à-dire coordonnée et subordonnée. Elle ne détermine pas le développement de la ligne mélodique, mais elle l'accompagne en s'y soumettant. D'ailleurs, la dépendance de l'harmonie à l'organisation mélodique ressort nettement dans le système de la basse continue où les enchaînements harmoniques ne sont plus élaborés de façon détaillée, mais simplement indiqués par une basse chiffrée. Dans ce cas, l'harmonie devient secondaire et la mélodie décisive. On se rend compte que, plus on se rapproche d'un véritable style polyphonique, plus

l'harmonie est dépourvue d'autonomie et de caractère. Elle n'est que le résultat d'un enchevêtrement de voix indépendantes, résultat que l'artiste considère comme harmonique, mais sans signification déterminante, en tout cas sans incidence sur la conception de la pensée mélodique. Ainsi, on peut relever deux principes stylistiques : celui de l'époque préclassique, au cours de laquelle la mélodie et l'idée thématique deviennent prédominants et constituent des points de création essentiels, et celui de l'époque classique-romantique, durant laquelle l'élan créateur se déploie dans le domaine harmonique où la ligne mélodique concentre l'ensemble des fluctuations harmoniques.

Aujourd'hui, on déplore l'affaiblissement de la force mélodique et on aspire à une renaissance de la mélodie. Conscient de ce grief et de cette attente, on est obligé d'admettre, qu'au cours de l'époque classique, l'évolution du langage a contribué à supprimer l'indépendance de la mélodie en la subordonnant à la conception harmonique. Aussi, pour parvenir au renouvellement de la création mélodique, il nous faut nous affranchir des formules conventionnelles du schéma mélodique-harmonique classique et accéder à un nouveau style homophone dans lequel la force de la ligne mélodique individuelle devient l'élément essentiel de la création et l'accord, la conséquence.

Sans aucun doute, l'œuvre de Max Reger a contribué à initier ce processus et à nous libérer du poids de la pensée harmonique. Le fait que Reger, en restant exclusivement attaché aux procédés d'imitation, n'a pu aboutir qu'à une réussite incomplète, ne diminue en rien son mérite, car il est le premier artiste dont l'œuvre renvoie expressément à celle de Bach. Certes, tous les musiciens ont vénéré Bach. Même Mozart et Beethoven ont rendu hommage à son génie et les romantiques se sont passionnés pour son œuvre. Cependant, notre déférence diffère de celle des générations antérieures, car si nous estimons en lui le maître du contrepoint et le musicien-poète, c'est avant tout l'insaisissable créateur de mélodie que nous apprécions. Son art mélodique repose sur l'intensité et le caractère absolu de la pensée linéaire que la génération romantique n'a pas su considérer, en dépit de sa vénération pour le compositeur. À ce propos, je souhaiterais me référer à l'ouvrage du privat-docent Ernst Kurth de Berne, *Les bases du contrepoint linéaire* : « La mélodie, c'est le mouvement. », c'est-à-dire

la mélodie est l'énergie qui produit un mouvement continu. Si l'on étudie attentivement n'importe quelle voix d'une œuvre de Bach, on est surpris de la variété et de l'autonomie du mouvement contrapuntique qui s'y manifestent. Au contraire, si l'on observe la ligne mélodique d'une œuvre classique ou d'un quatuor de Beethoven, on s'aperçoit que le mouvement mélodique est relativement peu autonome, que son développement et son impulsion restent déterminés par l'ensemble des éléments constitutifs de l'œuvre. Je rappelle qu'il n'est pas question de porter un jugement de valeur, mais de démontrer qu'un art, dont les particularités restent subordonnées au tout, ne peut mener qu'à un appauvrissement de la créativité et du sentiment mélodique.

Lorsqu'en se référant à Bach, Reger repousse l'attachement à la périodicité et à la symétrie harmonique, mais revendique l'expression d'un style polyphonique à travers l'indépendance de chaque voix, on ne peut que l'approuver sur le plan de la théorie et le tenir pour un excellent maître. Par contre, d'un point de vue pratique, il ne parvient jamais à développer un style cohérent, car il reste tributaire d'une époque qui, associant différents éléments stylistiques au moyen de détails importants et créatifs, sacrifie au principe conventionnel de l'imitation, manque de détermination et se révèle excessive par un goût étrange pour la démesure et l'arbitraire.

Bien que la référence à Bach ait pu se révéler séduisante et instructive, elle n'a pas permis de trouver la nouvelle voie à suivre. Nous constatons que nous sommes parvenus au terme de l'époque classique-romantique et que nous en avons épuisé toutes les ressources. Nous devons recourir à un passé lointain pour obtenir un style et une expression spécifique. Ce rattachement ne peut réussir non par l'adoption d'anciens modes d'expression revêtus d'une parure moderne, mais par la reconnaissance et la recréation d'éléments stylistiques propres à l'art ancien à travers les caractéristiques techniques de la modernité. Reger a été le principal héritier du romantisme car, en se rapprochant des formes complexes de l'art ancien au moyen d'une imitation apparente, il pensait entrevoir de nouvelles perspectives.

Toutefois, l'engagement de Reger a considérablement avivé notre esprit critique et ébranlé la tradition musicale. Nous sommes parvenus à une

représentation vivante de Bach et à un art polyphonique, non plus fondé sur un quelconque discours, mais sur perception complète de l'organisation musicale. À présent, il nous faut considérer la force de la ligne mélodique, œuvrer consciemment à son développement et nous libérer des schémas de construction thématique et mélodique impliqués par les enchaînements harmoniques. Nous devons adopter une conception élargie du principe d'organisation rythmique, non pas celle de la déclamation rythmique libre qui, au lieu de contenir la mélodie dans un cadre rythmique fixe, soumet le rythme au mouvement mélodique, mais celle du changement fréquent de mesure à l'intérieur d'une phrase mélodique. Cette alternance ne nous surprend pas; nous savons qu'elle anime la force du mouvement mélodique et que sa valeur linéaire gagne de l'importance alors que la densité rythmique tend à diminuer l'impulsion mélodique. Nous ne sommes plus soumis au principe d'unité tonale dans la mélodie, car nous considérons l'exigence d'unité tonale et de densité rythmique comme la conséquence d'un sentiment harmonique qui cherche à limiter le caractère libre du mouvement mélodique et à restreindre l'indépendance rythmique et tonale de la progression. À cela, s'ajoute l'abandon progressif du principe de périodicité qui procède naturellement du sentiment harmonique vertical parce qu'il requiert une structure symétrique et une organisation distincte des groupes d'accords. La structure par périodes découle du besoin de rythmer l'harmonie par le principe dynamique de l'alternance tension-détente au dépend de la force mélodique. Cette dernière se détache comme ligne de crête des enchaînements harmoniques, tout au moins l'organisation de la mélodie ne peut que s'y conformer de façon à ne pas faire obstacle à la structure harmonique. De la seconde moitié du 18^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine, l'évolution du langage musical n'a cessé d'entraîner une diminution du sentiment et des modes de formation mélodique au profit de l'accroissement du sentiment harmonique. Cette diminution est allée si loin que nous ne savons plus aujourd'hui ce que doit être une véritable mélodie : la force d'action de l'expression linéaire. Nous en sommes encore à concevoir et à évaluer une mélodie sur la base de ses qualités harmoniques potentielles.

La connaissance des maux de l'évolution musicale moderne et de l'origine interne de l'affaiblissement mélodique doit être considérée comme une victoire. À

travers la volonté d'élargir le système sonore et de faire revivre notre sensibilité polyphonique, nous relevons les symptômes d'une réaction qui va à l'encontre du sentiment harmonique prédominant; elle aboutit au renforcement des éléments mélodiques. Mais ne nous trompons pas : il ne s'agit que de phénomènes isolés, de prémices à partir desquels on ne peut envisager une modification durable des nouveaux moyens d'expression. Création mélodique ou création harmonique ? Laquelle faire prévaloir ? Voilà une question qui concerne davantage la réflexion esthétique que la création musicale. Le problème de la nouvelle musique consiste à définir les lois d'une autre organisation, à établir celles qui proviennent du nouveau concept de mélodie indépendante. Ces lois font apparaître l'alternative d'une nouvelle forme d'organisation des sons et l'existence de principes stylistiques inhérents.

* *

*

Voilà le problème de la nouvelle musique sur lequel les générations à venir risquent de rencontrer des difficultés. Jusqu'à présent, j'ai démontré la primauté du sentiment harmonique sans chercher à le dévaloriser car, dans l'histoire de la musique, il constitue un principe stylistique majeur. Il n'est nullement inférieur au sentiment polyphonique, ni en pouvoir, ni en beauté artistique. Si je m'inscris en faux contre la prééminence d'un tel sentiment, ce n'est pas parce que je le considère comme insuffisant - ce serait une absurdité que l'histoire de la musique, de Gluck jusqu'à Strauss et Pfitzner, dément de façon radicale - mais parce qu'il me paraît atténué. Le changement stylistique, que je décris et que nous ressentons actuellement, doit être défini avec précision afin de pouvoir s'engager clairement dans une nouvelle direction.

Pour cela, nous ne devons pas déprécier le passé, mais apprendre à connaître réellement les forces et les conditions qui nous ont permis de parvenir au niveau actuel de maîtrise des éléments du langage musical. Les forces du style mélodique-harmonique ont été d'une importance moins déterminante que les possibilités de création formelle que renferme ce style. Certes, elles ont asservi la

mélodie et lui ont garanti une fonction d'ornement agréable, mais l'ont dotée d'un pouvoir d'expansion et de transformation d'une ampleur que seul le style d'une époque féconde et éclatante était à même de lui octroyer. Je pense à la loi de création des formes musicales qui s'accomplit par le travail à partir d'un thème ou d'un motif. Cette loi résulte d'une intention non mélodique puisqu'elle suit la progression du développement harmonique. Le travail thématique assure la cohérence de la progression harmonique. La sonate représente une innovation majeure, un modèle achevé de réalisation du sentiment harmonique, aussi bien dans une symphonie que dans une œuvre de musique de chambre, un allegro de sonate, un lied plus ou moins développé, une suite de variations ou un rondo. Par le contraste de sa structure tonale, la sonate se caractérise comme un ensemble harmonique bien défini à l'intérieur duquel le thème ne représente plus qu'une figure secondaire. La sonate et toutes ses formes dérivées, y compris le poème symphonique, sont les fruits d'une époque dont nous estimons hautement la puissance d'organisation. Si l'on considère l'art de la composition à partir de motifs, comme c'est le cas dans les œuvres de Wagner, on doit reconnaître qu'il est difficile de s'affranchir de ces modèles et d'admettre que les moyens de ces grands artistes ne sont plus et ne doivent plus être les nôtres.

Quels peuvent être ces nouveaux moyens ? Peut-on les atteindre par une intention pure et abstraite ? N'est-ce pas au créateur de les trouver, lui qui révèle ce que la logique d'une méthode d'opposition n'est pas à même de démontrer ? Sans doute, mais il ne faut pas croire que l'artiste, aussi exceptionnel soit-il, puisse parvenir à ce résultat de manière purement inconsciente. Si nous considérons la création musicale d'aujourd'hui, non pas celle que la presse et l'opinion définissent comme la plus récente, mais celle à venir, celle qui n'est encore perçue que par une minorité, on pressent, de manière imparfaite mais certaine, l'émergence d'un besoin et d'une ouverture vers de nouvelles lois d'organisation. Je mentionnerai les orientations qui se rapprochent des anciens modèles de style polyphonique, en évitant le piège de l'imitation trop académique par la suppression des principales tournures idiomatiques. Un des fondateurs de cette nouvelle tendance est l'un des plus grands maîtres du style mélodique-harmonique : Beethoven. Non pas le père de la *Symphonie héroïque* ou de la 9^e

symphonie, mais le créateur des trois grandes fugues en si bémol majeur, celles de l'opus 106, de la *Missa solemnis* et de l'opus 133. Voilà trois œuvres qui n'ont aucun rapport avec la création contemporaine, ni avec celle de demain, mais qui ont annoncé un problème que les générations ultérieures ont timidement abordé, faute de pouvoir le discerner et, j'ajouterais, de pouvoir le comprendre. Il s'agit du problème d'un nouveau style mélodique concordant avec l'esprit de l'ancienne polyphonie. Beethoven l'a bien considéré dans ces trois œuvres prodigieuses, puis s'en est détaché. Rien ne nous permet de supposer que, sans sa disparition précoce, il ait approfondi ce problème, alors que certaines ébauches nous autorisent à le penser. Il n'en demeure pas moins évident que le problème, auquel Beethoven a été confronté dans son isolement et son infirmité, sera repris un siècle plus tard par ses héritiers. Il est vrai qu'au cours de ce siècle de nombreuses fugues et pièces polyphoniques de bon niveau ont été composées, mais aucune ne possède ni le caractère, ni la force d'un véritable style polyphonique. Seul le schéma des formes polyphoniques est repris en étant appliqué au domaine harmonique, ce qui fait qu'il perd sa valeur stylistique particulière et finit par devenir une formule creuse. C'est le cas de l'ensemble de la musique polyphonique qui s'étend de Mendelssohn jusqu'à Richard Strauss. Cette musique est dépourvue d'une pensée polyphonique authentique dont les caractéristiques constituent les éléments de la force mélodique et dans laquelle l'harmonie n'en est que le résultat. Certaines œuvres récentes font exception et doivent être mentionnées, comme la *Fantasia contrapunctistica* de Busoni et quelques grandes œuvres pour orgue de Reger.

Le problème de la nouvelle musique ne consiste pas à se réapproprier le style polyphonique des anciens maîtres et à renoncer à l'art classique-romantique. Cette attitude n'aboutit qu'à un nouveau romantisme qui ne correspond en rien aux élans impulsés par Beethoven. En réalité, il s'agit de trouver un nouveau style mélodique dont le pouvoir formel est semblable au principe de l'ancienne polyphonie et à partir duquel puisse jaillir une nouvelle force d'organisation animée par la richesse formelle de l'art polyphonique et harmonique. Voilà en quoi consiste le problème de ce que j'appelle nouvelle musique. Ce projet n'a pas pu être concrétisé, mais nous pouvons discerner quelques tentatives remarquables

qui vont dans ce sens. Je suis convaincu qu'il est de notre devoir de parler de la nouvelle musique, non pas sans discernement et suivant nos préférences, mais en recherchant la nature de paramètres communs qui sont à l'origine des diverses tendances. Avec cet exposé, je crois avoir répondu amplement à la première interrogation. Il est possible à présent d'évaluer séparément les phénomènes, non pas en assignant une valeur à chaque compositeur, mais en délimitant la place qu'occupe son œuvre dans l'orientation de la nouvelle musique. Le chapitre qui suit présente un aperçu des compositeurs modernes chez lesquels nous retrouvons, plus ou moins distinctement, les tendances esquissées auparavant.

* *

*

En premier lieu, j'aimerais évoquer le nom de Claude Debussy dont la force d'expression permet de le considérer comme le maître de la jeune école française. Son œuvre la plus célèbre demeure *Pelléas et Mélisande*, ses pièces orchestrales et instrumentales, plus méconnues, n'en sont pas moins significatives et les choix intellectuels qu'il opère dans sa création méritent d'être parcourus plus en détail. Son attitude nationaliste lui fait détester Wagner, aversion au demeurant infondée et discutable si on ne l'aborde que sous l'aspect patriotique. En effet, on trouve chez ce compositeur l'origine de l'émancipation du sentiment harmonique : Debussy remonte à Rameau, le « père de l'harmonie », afin de pouvoir justifier le fondement du nouveau style mélodique. Je ne veux pas rentrer dans les détails, ni porter une appréciation critique sur la personne, mais tiens à attirer l'attention sur un des traits les plus significatifs de son œuvre. En remontant à Rameau, Debussy a recueilli ce qu'il voulait obtenir, c'est-à-dire une harmonie indépendante des fonctions tonales, ce qui lui a permis de s'affranchir des idées qui avaient cours à son époque. Il s'agit de l'abandon des lois harmoniques habituelles et de la dépendance aux nouvelles lois de l'évolution mélodique. C'est grâce à sa compréhension de la forme que Debussy a réussi à établir ces lois, à trouver les structures qui reposent sur la primauté de la mélodie. Bien sûr, la rupture qu'il a entreprise demeure encore très subjective, car elle n'a pu empêché l'emprise de la

littérature sur la musique, phénomène qui a perduré dans l'art impressionniste où règnent les émotions fugaces. La rupture engagée par Debussy n'est pas différente de celle du compositeur russe Moussorgski qui, avec les procédés de création de son temps, a exploité de nouvelles sources d'expression mélodique à partir des richesses du folklore russe et de la musique religieuse.

Bien qu'appartenant à une autre génération, les musiciens français César Franck et Vincent d'Indy, érudit de musique ancienne, ont contribué à accélérer la désagrégation du système harmonique traditionnel. D'une sensibilité proche de celle des jeunes français, le compositeur américain Frederick Delius est un musicien lyrique d'une profonde sensibilité chez lequel s'imbriquent de nombreux éléments anglo-saxons, allemands et français. Ferruccio Busoni affectionne aussi ce brassage d'éléments, mais le résultat auquel il parvient est différent. Sa pensée est celle d'un Allemand alors que sa sensibilité est celle d'un Méditerranéen. Cet artiste s'appuie sur des arguments d'ordre conceptuel pour faire admettre le bien-fondé de ses créations fantasques. Sa nature mêlant adroitement le sérieux et l'ironie m'évoque un Faust italianisant. Ses motivations sont variées et ses pensées se rapportent au domaine de l'interprétation, aux particularités du système musical, aux problèmes de création et de conception artistique. Busoni, comme tout virtuose, est un porte-flambeau et probablement un explorateur dont il nous est encore impossible de mesurer l'importance. Toutefois, sa détermination est plus audacieuse que son action. Sa notoriété internationale, au même titre que celle de Liszt, fait de lui un ambassadeur de la culture et semble exclure toute caractérisation stricte et précise de son tempérament.

Jusqu'à présent, nous n'avons mentionné que des compositeurs de culture latine. En raison de leurs dispositions naturelles, un des problèmes majeurs de la musique moderne, à savoir l'élaboration de nouvelles formes, bénéficie chez eux d'une attention particulière et semble avoir abouti à quelques réussites. Cependant leurs solutions ne peuvent nous satisfaire ; bien qu'ils soient tous des créateurs d'une haute valeur artistique, aucun n'apporte de réponse satisfaisante quant à savoir si un développement de la nouvelle musique peut s'accomplir et jusqu'à quel point. Leurs œuvres constituent tout au plus un moyen terme. Je sais bien que, dans le domaine de l'art, chaque œuvre est personnelle et qu'il est illusoire de

croire que la découverte d'une structure permet de fonder un nouveau style. Pourtant, il existe des phénomènes qui ont la valeur d'un idéal à atteindre et dépassent les limites d'une réalisation spécifiquement individuelle. Je pense en particulier à la sonate. Elle n'est pas un schéma, mais un concept artistique mis en place progressivement par plusieurs générations. Elle découle d'un problème formel qui a impliqué un nombre incalculable de solutions ; dans sa conception, elle apparaît comme le résultat d'une idée artistique bien définie. Il en va de même pour la fugue qui est un modèle du style mélodique-polyphonique. Cependant la question reste ouverte : la nouvelle musique est-elle à même de créer une conception formelle capable, à la fois, de dépasser les particularités individuelles et d'être l'expression propre de sa finalité ? Lorsque j'affirme que les compositeurs des pays latins n'ont fourni aucune réponse satisfaisante, mais n'ont proposé que des arrangements individuels, j'entends, qu'en dépit d'astucieux résultats, le problème de la nouvelle musique a été abordé de manière trop isolée et demeure, jusqu'à ce jour, irrésolu. Si nous examinons l'attitude des musiciens allemands, nous relevons également un grand nombre d'essais personnels. Nous pouvons les regrouper succinctement suivant la classification habituelle des genres musicaux : musique vocale, musique de chambre et musique symphonique. Dans le genre lyrique, Schreker représente le compositeur le plus fascinant et le plus talentueux depuis Wagner. Il n'est pas un pasticheur. Sa conception dramatique, différente de celle de Wagner, lui permet de se forger une technique distincte. Il élabore ses compositions à partir de motifs, mais d'une manière totalement opposée à celle de Wagner. On décèle, dans son œuvre, une influence des compositeurs des pays latins. La mélodie reconquiert une valeur spécifique au sein du discours musical ; le motif n'est plus un moyen permettant de caractériser une idée ou d'interpréter un phénomène psychologique, mais un miroir du subconscient. D'un point de vue technique, il n'est plus le moyen qui permet de fixer la trame mélodique : le déroulement mélodique procède dorénavant de la progression dramatique et le motif, tant qu'il n'apparaît plus comme réminiscence, assure imperceptiblement l'unité du déroulement interne de la pièce musicale. J'entrevois, dans ces œuvres, une nouvelle construction dramatique, caractérisée par un rejet du style mélodique-homophone de Haendel à Gluck, par

l'expression d'une vision intérieure et une perception différente de la couleur sonore. Ses prochaines productions nous démontreront s'il a réussi à poursuivre le renforcement de l'élément mélodique dans l'art dramatique.

Dans le domaine lyrique, je voudrais également mentionner les compositions vocales de Ludwig Rottenberg. Il n'est pas question de porter une appréciation sur l'esthétique de ces œuvres, mais de percevoir leurs particularités intrinsèques. À ce titre, elles reflètent cette tendance de la modernité à l'accroissement de la mélodie, à la suppression des conventions rythmiques et harmoniques, à l'expression musicale d'une pensée profonde et d'un langage évoluant librement. On a dit, à propos de ces lieder, qu'ils étaient comparables à des récitatifs. Un tel jugement laisse supposer le niveau affligeant de certains auditeurs pour lesquels tout ce qui se conforme à une succession de périodes harmoniques concises et régulières s'appelle une mélodie et tout ce qui s'en éloigne, sans une cadence correcte, devient un récitatif. Ces gens ignorent que la mélodie comporte son propre développement, qu'elle n'est plus sous le joug de la période et de la tonalité, et qu'en s'en libérant, elle devient la résonance d'un phénomène psychologique.

Je me demande si ce public à courte vue est à même d'analyser la construction d'un lied de Schubert. Ne considère-t-il pas la structure harmonique et rythmique comme l'unique élément révélateur du génie mélodique de ce compositeur ? Aujourd'hui, nous ne sommes plus tributaires des contraintes qu'impose la strophe chez Schubert, ni de l'importance de l'ambiance dans les lieder de Schumann ou des éléments psychologiques dans ceux de Wolf. Ce qui nous intéresse, ce n'est ni le contenu, ni l'expression du poème, mais le phénomène psychologique qui en est à l'origine. La finalité du lied moderne est de transposer musicalement cette manifestation de la psyché, de saisir, à travers l'évolution mélodique, l'importance du subconscient dans le phénomène poétique. De ce point de vue, les œuvres lyriques de Rottenberg me semblent être un modèle unique et éloquent.

Une partie de l'œuvre d'Arnold Schönberg a acquis une valeur de référence dans le domaine de la nouvelle musique de chambre. Son génie créatif est reconnu de tous, mais nous n'ignorons pas que ses dernières compositions le discréditent

auprès du public. Cela s'explique en partie par le caractère sonore hideux du langage musical. Les harmonies sont âpres, surchargées et produisent une impression désagréable. Ce langage, construit à partir d'idées musicales, est défini par le principe de signification sonore et non par celui d'effet sonore. Il reste à déterminer si l'oreille, dont la forte capacité d'adaptation n'est plus à démontrer, est apte à assimiler un langage aussi nouveau par simple accoutumance et jusqu'à quel point ? L'appropriation progressive du langage de Schönberg ne vaut pas comme argument en faveur de sa légitimité car, dès lors, il devient possible de justifier n'importe quelle cacophonie. En réalité, ce qui importe, c'est le sens de cette musique, sa force d'esprit et sa nécessité. Plus je considère cette musique et plus cela m'apparaît évident. Deux œuvres de musique de chambre recouvrent une importance particulière : le *Quatuor en fa dièse mineur* et la *Symphonie de chambre*. Cette dernière œuvre est, sans doute, le premier essai contemporain qui permet d'établir un rapprochement avec les deux grandes fugues en si bémol majeur de Beethoven, non pas du fait d'une imitation, mais en raison du rapport de conformité intellectuelle que l'on peut relever entre les tentatives des deux compositeurs. La *Symphonie de chambre* de Schönberg se caractérise par la puissance et l'ampleur du dessein mélodique, par la qualité d'organisation et d'indépendance de l'intention mélodique, par la suppression des entraves conventionnelles. Schönberg me paraît être le créateur le plus libre, le plus intelligent de notre temps, un visionnaire. L'absence d'une forme d'expression sonore chatoyante et le recours à une écriture abstraite découlent d'une aptitude à rationaliser sans renoncer à la sensibilité musicale. Cette absence, qui n'est, ni un atout, ni un défaut, est corrigée par une extraordinaire capacité d'organisation à travers laquelle il démontre la possibilité de donner forme au nouveau sentiment mélodique et résout l'un des problèmes essentiels de la musique d'aujourd'hui.

Gustav Mahler dont l'œuvre symphonique occupe toujours une place importante, a dû faire face, en son temps, au même problème. Bien sûr, nous n'oublions pas les œuvres chorales et orchestrales de Max Reger, et tout particulièrement le *Psaume 100* et les *Variations Hiller*, mais la démarche de Reger reste toujours identique : malgré une évaluation fine et intuitive du problème, il se laisse aller à une imitation moderniste des maîtres du style

baroque. Il en va tout autrement chez Mahler. De sa première symphonie, œuvre déjà très personnelle, jusqu'au *Chant de la terre* et la neuvième symphonie, il se heurte au problème de la grande forme symphonique dans laquelle la notion de thème, qui permettait de concevoir le développement d'une symphonie à partir d'une idée mélodique unique, est supprimée. Il peut arriver que plusieurs études d'une même symphonie de Mahler proposent chacune des thèmes différents intervenant dans la construction de l'œuvre. Cela prouve que la structure des symphonies mahlériennes se soustrait à toute analyse classique et qu'elle ne se réduit plus commodément au schéma de la forme sonate. Les lois auxquelles sont soumises ses symphonies ne sont plus celles que l'on enseigne au conservatoire. La figure thématique de départ se limite souvent, chez lui, à un simple élément sonore : un intervalle de quarte dans la première symphonie, le changement de mode d'un accord de la dans la sixième symphonie et la succession des trois notes sol, la, do, dans le *Chant de la terre*. Toutefois, ces exemples ne sont pas caractéristiques d'un principe récurrent. Mahler a traité de différentes manières le problème de la forme symphonique sans que nous ayons à considérer ses œuvres comme des expérimentations. Ses symphonies nous révèlent une puissance intellectuelle hors du commun, ce qui, pour autant, ne l'amène jamais à développer des idées abstraites. Ces œuvres représentent pour nous, qui cherchons à conceptualiser la nouvelle musique, la manifestation exubérante de la volonté d'une époque et non d'une personnalité.

* *

*

Dans cet essai, j'ai cherché à mettre en relief les aspects les plus significatifs de la nouvelle musique à travers les exemples les plus représentatifs. Les talents créateurs n'ont jamais autant fait défaut : il n'est qu'à regarder les programmes de concerts des dernières années pour s'en rendre compte. Je sais que, pour l'instant, certains talents se développent et qu'il peut sembler excessif de vouloir requérir l'attention du public pour une musique qui, dans sa conception et son exécution, bénéficie aujourd'hui d'une faible reconnaissance. Au fond, n'est-ce pas une

erreur que de considérer avec tant d'application cette volonté ? Ne suffit-il pas de s'en tenir simplement à ses effets ? Beethoven n'a-t-il pas déclaré que la nouveauté et l'originalité surviennent d'elles-mêmes, indépendamment de notre volonté ? La nouvelle musique finira sans doute par éveiller notre sentiment de curiosité et par acquérir une certaine autorité sans que nous y contribuions. Si tel est le cas, cela se fera dans notre propre intérêt. De plus, il est audacieux de penser que nous pouvons obtenir des résultats probants du seul fait de notre adhésion aux phénomènes fondamentaux de la nouvelle musique. Les problèmes soulevés par un art nouveau nous concernent tous, car ils sont ceux propres à l'état de développement culturel auquel parvient une civilisation. Nous ne pouvons espérer l'éclosion d'un art nouveau qu'à condition de nous pencher sur ses problèmes et de vouloir les résoudre.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

ABER, Adolf : 22, 52, 89, 97, 290

ADLER, Guido : 332

ALBERT, Eugen d' : 351

BACH, Johann Sebastian : 115, 196, 215, 326, 327, 331, 333, 339, 351,
359, 360-362

BACH, Carl Philipp Emanuel : 215, 325

BARTOK, Bela : 22, 288, 337, 339

BAS, Giulio : 16, 33

BECK, Theodor : 97

BEETHOVEN, Ludwig van : 88, 104, 125, 177, 178, 215, 325, 351, 355,
357, 359-361, 364, 365, 370, 372

BEKKER, Paul : 8, 43, 82, 83, 100-124, 168, 212-218, 220, 228, 270, 287,
290, 323-327, 333, 334, 350

BERG, Alban : 213, 228

BIE, Oskar : 54, 228, 288, 290

BLESSINGER, Karl : 124-129

BLUMRÖDER, Christoph von : 3

BOEHE, Ernst : 353

BRAHMS, Johannes : 125, 351

BRAUNFELS, Walther : 227

BRUCH, Max : 351

BÜCKEN, Ernst : 169-175

BÜLOW, Hans von : 351

BUSONI, Ferruccio : 21, 43, 83, 105, 116, 119, 288, 334, 343, 354, 355,
365, 367

CAHN-SPEYER, Rudolf : 97

CAPELLEN, Georg : 355
CASELLA, Alfredo : 94, 164, 283
CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario : 57
CESARI, Gaetano : 332
CHOPIN, Frédéric : 357
CULP, Julia : 351

DASATIEL, Joseph A : 327
DEBUSSY, Claude : 58, 79, 142, 337, 340, 347, 354, 355, 366, 367
DELIUS, Frédéric : 355, 367
DENT, Edward J. : 332

EISLER, Hanns : 212, 217-219, 225, 291
ENGEL, Carl : 332
ERDMANN, Eduard : 22, 56, 93, 288
ERPF, Hermann : 135-141, 241-269

FELBER, Erwin : 228
FLEISCHMANN, H. R. : 24-25
FRANCK, César : 367

GLAZOUNOV, Alexandre : 58
GLUCK, Christoph Willibald : 363, 369
GRAF, Max : 228
GRÄNER, Georg : 60
GROSZ, Wilhelm : 212
GRUENBERG, Louis : 228
GURLITT, Manfred : 56

HABA, Alois : 190-195, 288
HAENDEL, Georg Friedrich : 368
HANSLICK, Eduard : 61

HAUER, Josef Matthias : 209, 228, 249, 288, 290, 337

HAYDN, Joseph : 355

HEINSHEIMER, Hans : 226-228

HINDEMITH, Paul : 203, 204, 206

HORNBOSTTEL, Erich M. von : 355

HÖRTH, Franz Ludwig : 228

HOWARD, Walther : 60

HUBERMANN, Bronislaw : 351

HUYNH, Pascal : 11

INDY, Vincent d' : 367

JACHIMECKI, Zdislav : 332

JARNACH, Philipp : 288, 290

JAUSS, Hans Robert : 6

KAMINSKY, Heinrich : 62, 227, 290

KANDINSKY, Wassily : 10, 50, 55, 75, 76, 93

KLENAU, Paul von : 227

KOKOSCHKA, Oskar : 75, 76

KOLOSICH, Rudolf : 212

KRUG, Walther : 100

KURTH, Ernst : 328, 360

LEICHTENTRITT, Hugo : 27, 31, 33, 48, 64, 67, 77, 181-187, 288, 290

LENDVAI, Erwin : 58, 66, 337

LISZT, Franz : 68, 340, 353, 355, 357, 367

MAHLER, Gustav : 13, 81, 83, 137, 207, 231, 237, 253, 263, 346, 370, 371

MALIPIERO, Francesco : 228

MARX, Josef : 55

MAYER, Kathy : 90, 91

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix : 104, 351, 357
MENGELBERG, Josef Willem : 332
MERSMANN, Hans : 13, 14, 18, 23, 30, 35, 42, 48, 57, 63, 86-88, 91, 92,
96, 105, 153-169, 231-236, 288
MILHAUD, Darius : 78, 209
MJÖEN, Reider : 332
MÖLLENDORF, Willi von : 353, 354
MOOS, Paul : 64, 65
MOSER, Hans Joachim : 92
MOUSSORGSKY, Modeste : 367
MOZART, Wolfgang Amadeus : 33, 355, 357-360
MÜLLER-HARTMANN, Robert : 44, 60
MYSZ-GMEINER, Lula : 351

NIEMANN, Walther : 141-146
NIETZSCHE, Friedrich : 52
NIKISCH, Arthur : 13
NORLIND, Tobias : 332

OREL, Dobroslav : 332

PFITZNER, Hans : 43, 83, 207, 354, 363
PISK, Paul A. : 227, 290, 332
PISLING, Sigmund : 21, 52, 59, 93, 288, 290
PIZETTI, Hildebrando : 57
PRUNIERES, Henry : 332

RAMEAU, Jean-Philippe : 366
REGER, Max : 58, 83, 105, 137, 138, 142, 220, 231, 237, 263, 264, 338,
346, 360, 361, 365, 370
RIEMANN, Ludwig : 19, 20, 32, 36-38, 48, 52, 66, 72, 79, 93
RIESEMANN, Oskar V. : 332

ROSENZWEIG, Alfred : 37
ROTTENBERG, Ludwig : 365
RUBINSTEIN, Arthur : 351
RUKSER, Udo : 73, 78

SACHS, Curt : 42
SAINT-SAËNS, Camille : 355
SALAZAR, Adolfo : 332
SCHERCHEN, Hermann : 13, 14, 17, 22, 28, 30, 35, 40, 41, 59, 80, 81,
86, 287, 334
SCHERING, Arnold : 73
SCHNABEL, Arthur : 57, 105, 288
SCHÖNBERG, Arnold : 10, 22, 40, 53, 55, 56, 66, 74, 75, 80-86, 93,
107-111, 116-118, 120, 126, 129-134, 138, 139, 142, 147, 149, 157, 158,
166, 167, 170, 171, 174, 178, 179, 195, 196, 200, 201, 209, 210, 212, 215,
227-230, 234, 235, 237, 240, 244, 263, 264, 271, 283, 286-288, 325, 328,
331, 334, 337, 339, 341, 343, 346, 347, 354, 369, 370
SCHREKER, Franz : 83, 107, 207, 328, 337, 368
SCHUBERT, Franz : 351, 355, 369
SCHUMANN, Robert : 357, 369
SCOTT, Cyril : 58
SCRIABINE, Alexandre : 10
STEFAN, Paul : 129-135, 226-228, 331-332
STEIN, Erwin : 195-203, 212, 219-226, 228, 237-241, 290
STEINHARD, Erich : 330-331
STIEDRY, Fritz : 43
STRAUSS, Richard : 55, 68, 69, 79, 80-83, 86, 90, 104, 137, 142-145, 147,
177, 178, 207, 220, 231, 232, 237, 239, 240, 263, 328, 340, 346, 351, 352,
357, 359, 363, 365
STRAVINSKY, Igor : 116, 120, 164, 178, 179, 288, 334, 343
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz : 2, 41, 54, 48, 54-56, 79, 133, 288
SZYMANOWSKY, Karol : 56

TAUSIG, Carl : 351

THRUN, Martin : 3

TIESSEN, Heinz : 26, 28, 29, 47, 66, 68, 71, 72, 80, 81, 288, 344

TOTH, Aladar v. : 332

VIDOR, Emerich : 49, 65, 77

WAGNER, Richard : 69, 88, 194, 215, 260, 325, 326, 332, 336, 340, 357,
364, 366, 368

WEBERN, Anton von : 166

WEILL, Kurt : 228

WEISSMANN, Adolf : 147-153, 168, 177-181, 187, 228, 288, 290

WELLESZ, Egon : 23, 129-135, 188-190, 227, 288, 290

WENSE, Hans Jürgen von der : 48

WILLMS, Franz : 203-211

WINDISCH, Fritz Fridolin : 20, 67, 96, 336

WOLF, Hugo : 55, 351, 369

WOLFF, Hermann : 350

TABLE DES MATIERES

Introduction	Erreur ! Signet non défini.
I. Investigation des forces d'innovation	Erreur ! Signet non défini.
1. Le renouvellement de la pensée.....	Erreur ! Signet non défini.
A. La revue Melos.....	Erreur ! Signet non défini.
B. Analyse de la situation.....	Erreur ! Signet non défini.
C. Les raisons du changement	Erreur ! Signet non défini.
D. Le concept de nouveauté.....	Erreur ! Signet non défini.
E. Le concept d'évolution	Erreur ! Signet non défini.
F. Le concept de validité.....	Erreur ! Signet non défini.
2. Nouvelle conception du langage musical.....	Erreur ! Signet non défini.
A. La nouvelle musique.....	Erreur ! Signet non défini.
B. Les facteurs de nouveauté.....	Erreur ! Signet non défini.
a. La rupture avec la tonalité	Erreur ! Signet non défini.
b. L'abandon de l'harmonie fonctionnelle	Erreur ! Signet non défini.
c. Le concept de tonalité	Erreur ! Signet non défini.
d. L'atonalité.....	Erreur ! Signet non défini.
e. La pensée polyphonique.....	Erreur ! Signet non défini.
f. La mélodie et la ligne.....	Erreur ! Signet non défini.
g. Le <i>melos</i>	Erreur ! Signet non défini.
C. Les propriétés de la nouvelle musique.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Le principe d'élargissement	Erreur ! Signet non défini.
b. La définition de nouvelles lois.....	Erreur ! Signet non défini.
c. La conformité d'un nouveau principe de cohérence	Erreur ! Signet non défini.
d. L'affirmation de valeurs spirituelles	Erreur ! Signet non défini.
e. La notion d'expérimentation	Erreur ! Signet non défini.
D. Les œuvres emblématiques de la nouvelle musique et les types d'écriture.....	Erreur ! Signet non défini.
E. Le problème de forme.....	Erreur ! Signet non défini.
F. L'orchestre	Erreur ! Signet non défini.
3. Débats esthétiques : le combat des idées et des valeurs	Erreur ! Signet non défini.
A. L'esthétique.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Impressionnisme	Erreur ! Signet non défini.
b. Expressionnisme	Erreur ! Signet non défini.
B. Les compositeurs.....	Erreur ! Signet non défini.
a. Richard Strauss	Erreur ! Signet non défini.
b. Arnold Schönberg.....	Erreur ! Signet non défini.
C. La réception.....	Erreur ! Signet non défini.
D. La musique et les autres arts	Erreur ! Signet non défini.
E. La notion d'art moderne	Erreur ! Signet non défini.
F. La notion de culture.....	Erreur ! Signet non défini.

II. Approche théorique et amplification du concept

1. *Neue Musik (Nouvelle musique)* de Paul Bekker **Erreur ! Signet non défini.**
2. *Kunst und Revolution (Art et révolution)* de Paul Bekker **Erreur ! Signet non défini.**
3. *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung (Réponses aux problèmes de la musique d'aujourd'hui)* de Karl Blessinger **Erreur ! Signet non défini.**
4. *Neue Musik und Wien (Vienne et la nouvelle musique)* de Paul Stefan et Arnold Schönberg d'Egon Wellesz. **Erreur ! Signet non défini.**
5. *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (Les caractéristiques de l'évolution musicale contemporaine)* de Hermann Erpf **Erreur ! Signet non défini.**
6. *Die Musik der Gegenwart (La musique d'aujourd'hui)* de Walter Niemann **Erreur ! Signet non défini.**
7. *Die Musik in der Weltkrise (La musique dans la crise mondiale)* d'Adolf Weissmann **Erreur ! Signet non défini.**
8. *Musik der Gegenwart (Musique d'aujourd'hui)* de Hans Mersmann **Erreur ! Signet non**
9. *Führer und Probleme der neuen Musik (Problèmes et prophètes de la nouvelle musique)* d'Ernst Bücken **Erreur ! Signet non défini.**
10. *Von neuer Musik - Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst (De la nouvelle musique - Contribution à la connaissance de l'art musical moderne)* aux éditions F.J. Marcan de Cologne **Erreur ! Signet non défini.**
 - A. « Tradition und Entwicklung » (Tradition et évolution) d'Adolf Weissmann **Erreur ! Signet non défini.**
 - B. « Über die Dauerwerte der musikalischen Kunst » (Les valeurs immuables de l'art musical) de Hugo Leichtentritt **Erreur ! Signet non défini.**
 - C. « Das Problem der Form » (Le problème de forme) d'Egon Wellesz **Erreur ! Signet non défini.**
 - D. « Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik » (Le fondement des échelles sonores et le nouveau style musical) d'Alois Haba **Erreur ! Signet non défini.**
 - E. « Neue Formprinzipien » (Nouveaux principes de forme) d'Erwin Stein **Erreur ! Signet non défini.**
 - F. « Paul Hindemith » de Franz Willms **Erreur ! Signet non défini.**
11. *Musik der Gegenwart - Eine Flugblätterfolge. Herausgeber: Musikblätter des Anbruch (Musique d'aujourd'hui - Séquence de courts essais. Directeur de la publication : Musikblätter des Anbruch)* **Erreur ! Signet non défini.**
 - A. « Neue Musik » (Nouvelle musique) de Paul Bekker **Erreur ! Signet non défini.**
 - B. « Von alter und neuer Musik » (L'ancienne musique et la nouvelle) de Hanns Eisler **Erreur ! Signet non défini.**
 - C. « Von « atonaler » Musik und Dissonanzen » (La musique « atonale » et les dissonances) d'Erwin Stein **Erreur ! Signet non défini.**

D. « Die Melodie in der modernen Musik » (La mélodie dans la musique moderne) d'Erwin Stein.....	Erreur ! Signet non défini.
E. « Musikalische Formentwicklung » (L'évolution des formes musicales) d'Erwin Stein.....	Erreur ! Signet non défini.
F. « Muss der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen? » (De la nécessité d'une théorie de la nouvelle musique) d'Erwin Stein	Erreur ! Signet non défini.
12. <i>25 Jahre neue Musik - Jahrbuch 1926 der Universal-Édition</i> (Vingt-cinq années de nouvelle musique - Recueil des éditions Universal de 1926) édité par Hans Heinsheimer et Paul Stefan	Erreur ! Signet non défini.
A. « Gesinnung oder Erkenntnis? » (Opinion ou perspicacité?) d'Arnold Schönberg	Erreur ! Signet non défini.
B. « Die Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts » (La musique du 20 ^e siècle) de Hans Mersmann	Erreur ! Signet non défini.
C. « Mahler, Reger, Strauss und Schönberg » d'Erwin Stein	Erreur ! Signet non défini.
13. <i>Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik</i> (Étude de l'harmonie et des techniques d'accords dans la nouvelle musique) de Hermann Erpf.....	Erreur ! Signet non défini.
Conclusion.....	Erreur ! Signet non défini.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE..... 1

I. Les sources..... 1

1. La revue <i>Melos</i>	2
2. La revue <i>Musikblätter des Anbruch</i>	12
3. Articles publiés dans d'autres revues.....	17
4. Ouvrages théoriques.....	18

II. Les études..... 22

1. Ouvrages de référence généraux.....	23
2. Articles de dictionnaire	28

TRADUCTIONS..... 31

« Neue Musik » de Paul Bekker, 1923	31
« Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung » de Joseph. A. Dasatiel, 1921.....	35
« Neue Musik » d'Erich Steinhard, 1924.....	38
« Die neue Musik » de Paul Stefan, 1925.....	39
« Neue Musik » de H. N., 1923.....	41
« Melos » de Hermann Scherchen, 1920	42
« Harmonie » de Fritz Windisch, 1922.....	44

« Das Problem der neuen Musik » de Bela Bartok, 1920.....	47
« Der neue Strom » (IV. Expressionismus) de Heinz Tiessen, 1920	52
<i>Neue Musik</i> de Paul Bekker, Berlin 1919.....	57

INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....	373
---	------------