

L'AGORA

Sur la route de la musique

La première d'une série de synthèses à l'image d'une route des vins : saveurs des bonnes caves, tableaux d'un musée, musique d'un festival, poèmes récités sur une place publique, le tout dans un beau paysage. Des origines à 1990. Mise en ligne en mars 2020

Hélène Laberge
1990, mise en ligne en mars 2020

Prélude

Cette route n'est pas une anthologie de la musique. Les lecteurs qui seraient à la recherche d'une histoire chronologique des grands courants musicaux et des principaux musiciens sont invités à consulter les ouvrages dont nous faisons état tout le long de ce parcours. Il ne s'agit pas ici de doubler, et de façon forcément moins approfondie, d'excellentes histoires de la musique. Notre but est tout autre: dégager les diverses conceptions éthiques et musicales qui unissent dans un grand accord, parfois harmonieux, parfois dissonant, les musiciens et mélomanes à travers les âges et les pays. Mais comment débroussailler une route aussi touffue? Comment éclaircir les pistes pour pouvoir y marcher à son aise sans s'y perdre? Nous avons cherché un des fils conducteurs en remontant aux origines de la musique.



Figure 1 Égypte

musicales. La musique présidait chez les Égyptiens et chez les Hébreux à tous les événements de la vie religieuse et communautaire. Mais la notation de cette musique n'étant pas parvenue jusqu'à nous, nous en sommes réduits à l'imaginer à partir des textes qui la décrivent. Nous ne sommes pas sûrs que la lydienne grecque ait une correspondance avec notre allegro. Alors que, pour ce qui est de la conception philosophique de la musique, nous disposons de nombreux textes sur Pythagore et d'ouvrages d'[Aristote](#) et de Platon, dans la République notamment. La musique en tant que philosophie et la musique en tant qu'art: voilà les deux guides de cette route. Pendant 1500 ans, la musique sera régie par l'éthique et perçue dans sa relation avec la conception que les Anciens se faisaient du cosmos. C'est à partir du Moyen Age qu'elle commencera à déborder le cours rationnel et sage de ce fleuve pour envahir le champ de l'art et de la

Depuis [Platon](#) (Ve siècle av. J.-C.) jusqu'au Moyen Age (XIVe siècle), la musique est davantage une philosophie qu'un art; c'est-à-dire qu'elle sera marquée par les conceptions métaphysiques et mathématiques de Pythagore et par l'éthique de Platon. Les Anciens étendront à la musique les rapports mathématiques qu'ils établiront avec le cosmos. Cette tendance dominante n'exclut pas les autres expressions

La musique vue par Montesquieu

«Dans le sens ancien et primitif, la musique n'était pas une science particulière, c'était tout ce qui appartenait aux Muses ou en dépendait, c'était donc toute science et tout art qui apportait à l'esprit l'idée d'une chose agréable et bien ordonnée. Chez les Égyptiens, suivant Platon, la musique consistait dans le règlement des mœurs et l'établissement des bonnes coutumes. Selon Pythagore, les astres dans leurs mouvements forment une musique céleste. Il nous reste de saint Augustin un traité de la Musique où il n'est question que des principes et des conditions des vers... Platon ne craint point de dire que l'on ne peut faire de changement dans la musique qui n'en soit un dans l'État...»³¹

psychologie humaine. Nous suivrons ce parcours de la musique à travers les grands courants baroque, classique, romantique et dodécaphonique. Mais il faut toujours se défier des catégories qui sont des lignes droites, alors que le déroulement de la vie et du temps est fait de mille sinuosités. Pendant que nous envisagerons la musique sous l'angle philosophique et métaphysique, puis dans ses diverses formes artistiques, nous ne cesserons de tendre l'oreille vers les berceuses et les mélodies qui ont enveloppé de tout temps la vie des humains, en-dehors de toute connaissance mathématique, de toute classification esthétique.

PYTHAGORE

Ce philosophe fut le fondateur d'une secte dont l'influence fut considérable en Grèce et en Italie du Sud. Mais comme il n'a laissé aucun écrit, il est difficile de savoir ce qui relève de lui ou de ses disciples dans le pythagorisme. On ne connaît même pas exactement la date de sa naissance, (592 et 572 av. J.-C.) ni celle de sa mort survenue entre 510 et 480 av. J.-C. On sait toutefois qu'il a beaucoup voyagé, s'imprégnant des grandes cultures de son époque, en Égypte, en Phénicie et en Chaldée pour finalement s'établir en Grèce après un séjour en Italie. Qu'est-ce que le pythagorisme? C'est d'abord un ensemble de confréries religieuses obéissant à des préceptes moraux très simples. On y croyait à la métempsychose et à la purification de l'âme par la connaissance. Cette morale était transmise oralement aux fidèles; elle s'accompagnait de travaux théoriques en mathématique. Ces pythagoriciens mathématiciens ont donné naissance aux recherches géométriques, arithmétiques, astronomiques, physiques.

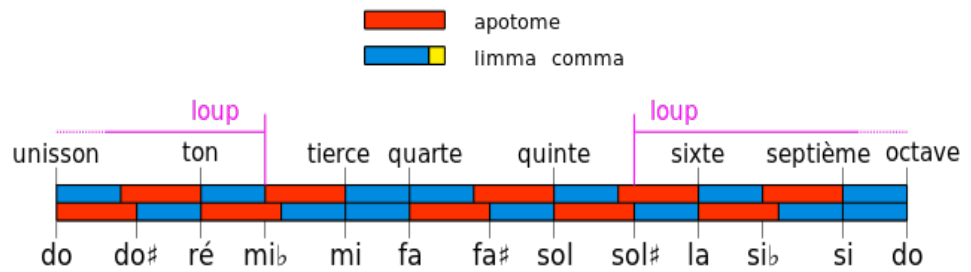


Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le caractère novateur de Pythagore en matière de théorie musicale. Jusqu'à Pythagore, existait une gamme naturelle qu'on utilisait de façon empirique pour chanter ou pour jouer d'un instrument. On connaissait les notes comme monsieur Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. La grande découverte de Pythagore, c'est d'avoir établi les bases de la théorie musicale, [la gamme](#), en même temps que les bases de la physique. C'est lui qui a montré que les intervalles fondamentaux naturels: l'octave, la quinte et la quarte correspondent à des rapports numériques simples.

«A la base du système se trouve une légende, la fameuse légende de Pythagore dans la forge. Pythagore aurait découvert les quatre intervalles consonants (1: 2: 3: 4 = unisson, octave, quinte, quarte), ainsi que la seconde majeure non consonante (8 : 9), en entendant résonner l'enclume sous les coups de marteaux de poids différents...»¹. Faute de pouvoir reproduire cette expérience, nous expliquerons la découverte de

Pythagore en la transposant.

Imaginons quatre cordes tendues dont l'une égale 1, la deuxième a une longueur représentant les $\frac{3}{4}$ de la première, la troisième les $\frac{2}{3}$ et la dernière la $\frac{1}{2}$. Si l'on pince chacune des cordes, on obtient DO, la quarte de DO = FA, la quinte de DO = SOL ET DO à l'octave.



Ces intervalles fondamentaux de la gamme pythagoricienne seront repris et complétés au Moyen Age. Notre gamme actuelle DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI est donc la résultante de siècles de recherche.

Ces rapports, Pythagore les applique à l'âme: «De même que l'harmonie d'une lyre résulte d'un certain rapport entre la longueur des cordes, de même l'âme est une harmonie du corps...».²

Est-ce que ce rapport mathématique de la musique nous livre tous les secrets de l'oeuvre musicale? «...Certains pythagoriciens modernes, nous dit Jeanne Vial, ont tenté de fonder l'esthétique musicale sur l'arithmétique. [...] Les concepts musicaux sont-ils réductibles aux concepts mathématiques?»³ Jeanne Vial montre que le [clavier tempéré](#), sur lequel est basée toute la musique occidentale depuis Bach, est une rationalisation qui fausse «systématiquement tous les intervalles. [...] Or malgré leurs battements l'oreille s'accommode fort bien de ces intervalles faux. Les concepts du physicien-mathématicien ne correspondent donc pas toujours aux mêmes réalités sensibles que ceux du musicien, et lorsqu'ils y correspondent, c'est que le musicien a pensé puis désigné cette réalité à l'attention du physicien. [...]» «nous mesurons les intervalles parce que l'oreille les trouve justes, loin de les utiliser parce que le physicien les a établis».⁴ On pourrait appliquer à la musique ce qu'un penseur du XIXe siècle, Séailles, disait de l'art: La musique «naît du libre mouvement de la vie jouant avec ses propres lois».⁵

Naissance de la musique

Comment est née la musique? Vaste question qui relève davantage de l'ethnologie et de la philosophie que de l'histoire de la musique. C'est peut-être par accident que les chasseurs de la préhistoire ont découvert que le feu pouvait, en les rôtissant, améliorer la saveur des viandes. Mais n'ont-ils pas d'abord été sensibles à la calme ivresse que procure l'odeur de la fumée? L'utile chez l'homme, est inextricablement mêlé à l'agréable.

De même, les premiers sons ont-ils été émis pour des raisons pratiques de communication ou pour s'enchanter soi-même? Pour imiter le chant des oiseaux ou le grognement des bêtes? Pour calmer un enfant fiévreux ou endormir une douleur? [Orphée](#), le mythique inventeur de la lyre, charmait les animaux, les plantes et même les pierres. Si l'on en juge par [l'imitation de leur chant dans la musique](#), les animaux avaient d'abord charmé les hommes. La première danse est-elle née de l'impulsion produite par les premiers rythmes? Ou les cadences du danseur ont-elles déclenché le désir de les

accompagner par le battement des mains ou le sifflement de la voix? Quelle que soit l'opinion retenue, elle ne peut être qu'une conjecture parmi d'autres. Voici celle d'Alain : «A la chasse, il est nécessaire que les chasseurs s'avertissent de loin; ils ont commencé sans doute par crier en arrondissant leurs mains autour de leur

bouche; puis ils ont fait des porte-voix en écorce et en métal; et là-dedans ils mugissaient en ne gardant de la voix ordinaire que l'aigu et le grave, joint à un rythme. C'est alors que la physique a réglé et comme filtré ces cris-là; car un tuyau ne renforce pas également tous les sons, mais seulement ceux qu'on appelle harmoniques; et, comme ceux-là s'entendaient mieux que les autres, on a appelé bons crieurs et maîtres dans

Pierre Schaeffer (1910-1995)

Schaeffer est un ingénieur qui «construit à partir de matériaux sonores concrets une oeuvre dont la notation abstraite ne peut se faire qu'après coup». ⁹ Il a donné à cette façon de traiter les sons le nom de musique concrète. Il a fondé avec Pierre Henry le Studio d'essai (d'où furent diffusées les premières émissions de Paris libéré), puis en 1951 le Groupe de recherches de musique concrète.(1) De nombreux compositeurs contemporains se sont initiés aux méthodes de musique expérimentale de Schaeffer. Ce dernier, qui est également professeur et écrivain, se décrit comme un marin s'éloignant du port de la tradition sur «un radeau solitaire qu'emportaient des courants incertains, bien éloignés des clartés du rivage». ¹⁰ Ces clartés étaient incarnées à ses yeux par Nadia Boulanger dont il fut pendant peu de temps l'élève...

(1) Ce groupe s'appelle maintenant Groupe de recherches musicales.

Alain (Émile Chartier) 1868-1951

Philosophe français de la première moitié du XXe siècle, il fut le professeur au Lycée Henri IV d'une autre philosophe, Simone Weil.

l'art de crier ceux qui poussaient ces sons-là; c'est ainsi que le porte-voix est devenu peu à peu trompette, cor de chasse, clairon, en même temps que l'art de crier devenait l'art de chanter; toute notre musique est bâtie sur les notes que donne un clairon ou un cor de chasse. C'est dans ce qui nous entoure, dans la nature même qu'il faut chercher l'origine des institutions, et non dans les vieux papiers»

Comme le montre Alain, une des premières expressions de la culture humaine a été la

musique, une organisation de sons agréables à l'oreille. Mais même si au milieu de ce siècle, Schaeffer a cherché à créer un nouveau type de musique, la musique concrète, en puisant son inspiration dans l'enregistrement et le montage des sons concrets, les bruits d'une locomotive ou d'une scie par exemple, tout son n'est pas musique. Qu'est-ce qui différencie la musique du bruit? Nous empruntons à John Borwick ses propos sur ce sujet: «Musique et bruit. Aujourd'hui plus que jamais, il est difficile d'établir une distinction précise entre la musique et le bruit en les qualifiant respectivement, comme le font les dictionnaires, de son agréable ou de son indésirable. Il serait plus exact de parler de «son organisé» à propos de la musique. Elle implique une intervention humaine dirigée vers la production de schémas sonores qui divertissent ou, du moins, intriguent l'auditeur. Elle permet une dissonance calculée ou des sons mélodieux et consonants, des éléments aléatoires ou des mesures strictes, et même certains procédés surprenants comme le bruit de l'eau versée d'un récipient dans un autre, l'utilisation de baguettes sur les cordes ou sur la table d'harmonie d'un piano préparé, le collage de fragments de texte enregistrés sur une bande magnétique, l'emploi de machine à vapeur, etc».

«Les limites de la musique passent pour avoir reculé depuis un certain nombre d'années, mais le bruit n'est pas resté inactif. La mécanisation des transports, routiers ou aériens, a rendu la vie presque insupportable à une part importante de la population. A quelques exceptions près, la musique reste le domaine des instruments traditionnels de l'orchestre et du chant, ses principales caractéristiques étant la hauteur du son et une gamme à intervalles réguliers».⁸

LES PREMIERS INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Le plus vieil instrument connu est un rhombus(1) en bois de renne découvert en Dordogne et pouvant dater de 12,000 ans avant notre ère. On a retrouvé en Chaldée des instruments à vent datant d'environ 3,000 ans av. J.-C. divers types de flûtes, des aulos à pavillon recouvert et (ou) recourbé, des trompettes à pavillon évasé; des instruments à corde: harpes, cithares, psaltérions, luths; et des instruments à percussion: cymbales, timbales, tambours et balags (grosse caisse). Cette civilisation suméro-chaldéenne (5,000 ans av. J.-C.) qui a eu une grande influence sur les Assyriens, les Hébreux, la Grèce, l'Égypte et les Romains nous a donc donné, à travers ces nations fondatrices de notre civilisation, certains des instruments que nous utilisons encore maintenant.

Les Grecs avaient une prédilection pour la lyre et la cythare: «la lyre et la cithare jouaient un rôle



Figure 2 Orphée

prédominant dans la poésie lyrique, mais l'aulos se joignait à elle pour accompagner les odes de Pindare et tenaient le monopole dans le domaine du dithyrambe et des chœurs dramatiques; la lyre régnait sur l'instruction athénienne, l'aulos trouvait sa place dans la vie sociale et militaire». ⁶ De grands poètes ont eu leurs noms associés à d'autres instruments: Homère et son kitharis, Sapho et son barbytos. La mythologie grecque attribue l'invention de la lyre à Hermès, qui l'offre à Apollon et à Orphée. Le tragique amour de ce dieu pour Eurydice inspirera le célèbre opéra de Gluck (1714-1787): *Orphée et Eurydice*. Une religion naîtra du culte d'Orphée, [l'orphisme](#), laquelle exercera une influence profonde dans toute la Grèce du VI^e siècle av. J.-C. jusqu'à la fin de l'Antiquité.

Grèce et concours de musique

«Aux jeux Pythiens, auxquels assistaient des foules de concurrents et de spectateurs venant de la Grèce entière, les concours musicaux avaient été institués dès l'origine, parallèlement aux compétitions athlétiques». Au cours d'autres jeux grecs, notamment les Panathénées, on offrait «des prix pour le chant accompagné à la cithare ou à l'aulos, ou pour les solos instrumentaux. Les vainqueurs de ces concours étaient couverts d'honneurs au même titre que les athlètes». ⁷

LE SYNTHÉTISEUR: USURPATEUR OU INSTRUMENT?

Un synthétiseur est à l'heure actuelle un ordinateur qui fait du traitement de sons. Cet appareil électronique comprend un clavier qui reproduit ou transforme la voix humaine, des instruments de musique ou des bruits par synthèse, d'où le nom de synthétiseur. Un séquenceur, c'est-à-dire un dispositif qui permet de mettre en mémoire tout un programme de progressions d'accords et de patterns rythmiques, est aujourd'hui intégré à la plupart des synthétiseurs.

Comment est né le synthétiseur? d'une foule de découvertes dont l'invention du téléphone. En américain, Thaddeus Cahill l'apparition du haut-parleur et du le dynamophone ou avait la particularité de produire dans un récepteur téléphonique, roues dentées près des pôles sons purs étant combinés pour



Il est l'aboutissement la première est liée à 1906, un savant inventait, «avant tube électronique»,¹¹ Telharmonium qui «des sons musicaux par la rotation de d'électroaimants, les imiter le timbre des instruments d'orchestre». Le chef

Figure 3 Ondes Martenot

Figure 4 Ondes Martenot

d'orchestre Léopold Stokowski s'intéressa vivement au Telharmonium; «dans quelques années seulement, prédit-il, nous aurons des méthodes de production sonore entièrement nouvelles par des moyens électriques... L'une des caractéristiques merveilleuses des nouveaux instruments électriques est, ou sera, l'absence de difficultés techniques pour en jouer. ...L'exécutant apportera son sens musical, son interprétation, la variété de couleur et de volume sonores et toutes les facettes immatérielles de la musique».¹²

L'utilisation des hétérodynes ou oscillations est le principe de base de tous les appareils électroniques qui, sous divers noms, sphérophone (1), trautionium, etc. furent alors mis au point. Le son est produit par la différence entre les fréquences de vibrations de deux courants électriques. Par exemple, un courant électrique oscillant à 1 million de vibrations par seconde, combiné à un autre oscillant à 1 million 440 de vibrations par seconde donnera une différence de 440 vibrations ou 440 Hz, le LA3 (qui correspond au LA central au piano).

En 1929, RCA Victor Co. mit sur le marché un Thérémin (du nom de son inventeur, le professeur Léon Thérémin), appelé aussi éthérophone, associé à un gramophone électrique. Le compositeur allemand Hindemith a composé en 1931 un concerto pour orchestre à cordes et trautionium (dérivé du thérémin, instrument dû au Dr F. Trautwein).

Dès la première guerre, Maurice Martenot avait conçu un instrument de musique électronique qui porte le nom d'ondes Martenot. Cet instrument a été adopté par plusieurs compositeurs modernes qui ont conçu des oeuvres à son intention: c'est le cas particulièrement de Honegger, Milhaud, Messiaen. «Sans chercher à imiter les instruments connus, ...l'inventeur s'est surtout attaché à créer des sonorités nouvelles».¹³

La technique de production sonore a évolué rapidement après la seconde guerre avec la découverte du transistor et le développement de la micro technologie. En 1966, Moog lançait un synthétiseur portatif qui se répandit rapidement dans le domaine de la musique populaire, le minimoog.

A l'heure actuelle, les nouveaux synthétiseurs ont la capacité de digitaliser ou enregistrer et reproduire numériquement (comme le disque au laser) le timbre de n'importe quel instrument de

musique. Ils sont surtout utilisés par les groupes de musique populaire, qui s'en servent pour remplacer les instrumentistes traditionnels dont ils usurpent la place. D'où pour les musiciens un problème analogue à celui qui a surgi dans les usines avec le remplacement de l'ouvrier par le robot. Cependant les compositeurs contemporains, entre autres Pierre Boulez, Stockhausen, ou encore John Vangelis dans le domaine du cinéma, utilisent le synthétiseur comme un nouvel instrument de musique et créent pour lui des timbres et des oeuvres spécifiques. Dans l'exécution de la musique classique, le synthétiseur n'a toutefois pas encore usurpé la place des instruments traditionnels.

ère application des instruments électroniques

Mager utilisa le sphérophone au Festival de Bayreuth, en 1931 pour produire le son des cloches dans Parsifal.

Quand on étudie l'évolution des instruments de musique, depuis la lyre jusqu'au synthétiseur, on découvre une continuité entre la viole, par exemple, et le violon. Le synthétiseur vu sous l'angle historique n'est pas un instrument de musique artisanal. Il

Crémone et ses violons

La ville de Crémone au nord de l'Italie est célèbre pour ses trois familles de luthiers, les Stradivarius, les Guarnerius et les Amati qui, du XVI^e au XVIII^e siècle, fabriquèrent des violons d'une perfection telle qu'ils ont traversé les siècles.

est le produit le plus original sans doute, sinon le plus séduisant de la science des ordinateurs, et diffère essentiellement des autres instruments en ce qu'il n'est pas le fruit d'un artisanat extrêmement minutieux mais d'une technologie de pointe. Ce ne sont plus les mains savantes de Stradivarius qui produisent des chefs-d'oeuvre insurpassés mais la rationalité scientifique. Pouvons-nous dire des chercheurs de la Silicon Valley ce qu'Héraclide disait de Pythagore, qu'il «plaçait le bonheur suprême dans la contemplation de l'harmonie des rythmes de l'Univers?»

Avec un instrument aussi sensible, le violoniste se détacha de l'orchestre et devint soliste. Monteverdi, également originaire de cette ville et célèbre pour ses madrigaux, qui préfiguraient le lyrisme de l'opéra, écrivit des oeuvres spécifiquement pour le violon. Il ne resterait plus aujourd'hui qu'environ 800 Stradivarius, près de 250 Guarnerius et 6 Amati. Une virtuose québécoise, Angèle Dubeau, possède un Stradivarius qui avait été la propriété avant elle du violoniste Arthur LeBlanc. Ce Stradivarius date de 1733 et a été appelé Des Rosiers du nom d'une famille française qui l'avait eu en sa possession pendant un siècle.

QU'EST-CE QUE LE SON ?

Le son est une interaction entre une onde acoustique et l'oreille. C'est une vibration acoustique capable d'éveiller une sensation auditive. Les ondes de cette vibration ressemblent aux cercles concentriques créés dans l'eau par la chute d'un objet. Le son se transmet à des vitesses variées dans les milieux solides, liquides et gazeux. Il n'y a qu'à penser au tonnerre que nous n'entendons qu'après avoir vu l'éclair.

Le son a quatre propriétés, la durée, l'intensité, la hauteur et le timbre. La durée, cela va de soi, est la longueur du son dans le temps. L'intensité, c'est la force avec laquelle le son nous parvient. Cette force varie selon les sources du son et leur proximité: elle va de la douceur du pépiement de

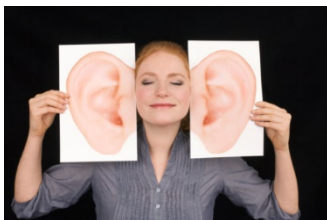
l'oiseau au martellement des percussions que nous ressentons comme une oppression au plexus solaire.

Le son est perçu comme grave ou aigu, c'est la hauteur du son. La fréquence des vibrations de la source sonore détermine la hauteur du son: par exemple, si vous sciez un morceau de bois, la vitesse avec laquelle les dents mordront le bois influera directement sur la fréquence du son produit. Si vous le faites très lentement, vous entendrez le son produit par chacune des dents de la scie entamant le bois. A mesure que vous accélérerez, vous percevrez un son de plus en plus aigu dans lequel on ne peut plus distinguer les sons produits par chacune des dents.

Mais ce qui intéresse particulièrement l'oreille musicienne, c'est le timbre des sons. Le timbre, c'est la couleur personnelle que revêt un même son joué sur deux instruments différents ; c'est la complexité des harmoniques qui donne le timbre d'un instrument. Les harmoniques sont au timbre comme la pigmentation à la couleur. C'est la combinaison des harmoniques qui fait que la trompette est plus brillante que le saxophone de même que le jaune est plus éclatant que le brun.

L'ère de la musique

Victor Hugo disait: «La musique, c'est du bruit qui pense». Il rejoignait ainsi l'inépuisable définition de Leibniz: «La musique est une mathématique de l'âme qui compte sans savoir qu'elle compte». Cette définition de Leibniz vaut-elle pour notre époque? Elle sera au cours de cette route un repère lorsque nous remonterons les grands courants musicaux surgis au cours des âges. Mais arrêtons-nous d'abord à un phénomène tellement enkysté dans notre temps que nous ne le percevons pas comme une chose récente: il s'agit de l'envahissement, de l'imprégnation de toute notre vie sociale et personnelle par la musique, sous l'influence de découvertes techniques permettant l'enregistrement et la diffusion permanente des sons. Un philosophe américain, Allan



Bloom, décrit ce phénomène de façon convaincante: «Nous sommes, écrit-il, à l'ère de la musique et des états d'âme qui l'accompagnent. Pour trouver l'équivalent de cette explosion d'enthousiasme musical, il faut remonter au moins un siècle en arrière et évoquer l'Allemagne et l'atmosphère qui entourait les opéras de Wagner. [...] Les Wagnériens vivaient pour Wagner. De nos jours aussi, on peut dire qu'une très

grande partie de nos jeunes gens entre dix et vingt ans vit pour la musique, qu'elle est leur passion, que rien d'autre ne les enthousiasme comme elle et qu'ils ne peuvent rien prendre au sérieux qui soit étranger à la musique».¹⁴

Nous sommes à l'ère de la musique. Nous vivons dans une époque où elle envahit et imprègne tout. Les ethnologues objecteront qu'elle imprégnait également la vie entière de nos ancêtres. Effectivement, dans les civilisations égyptienne, hébraïque, grecque et romaine - qui auront été le berceau de la musique occidentale - diverses formes musicales présidaient aux grands rites de la vie quotidienne. D'une façon telle que les ethnologues ont pu regrouper ces manifestations musicales autour de la religion, de la guerre et des grands moments de la vie en société. Chez les Égyptiens et les Romains notamment, on faisait de la musique dans les temples, au cours des banquets et des fêtes populaires et lors des défilés militaires. En quoi le phénomène actuel est-il

nouveau? En ce que, dans une partie de plus en plus importante de notre vie, nous choisissons nos sons, parmi ceux qui nous sont proposés, alors que jusqu'à l'avènement de l'industrialisation du son, l'usage qu'on faisait de la musique était circonscrit et ritualisé.

D'une part, elle exigeait un long apprentissage puisqu'il fallait, faute de notation musicale adéquate, la mémoriser pour la transmettre, et d'autre part, il fallait pour l'entendre ou bien savoir l'interpréter, - ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la capacité d'improviser - ou bien pouvoir se procurer des musiciens, ou bien se déplacer dans les lieux ad hoc. Allan Bloom a montré que la musique a la propriété de conférer «une justification incontestable et un plaisir gratifiant aux activités qu'elle accompagne: le soldat qui entend l'orchestre militaire scander sa marche est captivé et rassuré; la prière du croyant se trouve exaltée par le son de l'orgue dans l'église; et l'amant est transporté et sent sa conscience apaisée par la guitare romantique».¹⁵

Mais comment justifier la mélodie ininterrompue et ininterrompable diffusée dans tous les lieux publics, où tous les styles de musique se succèdent dans l'anarchie? Leur répétition conduit inévitablement à l'indifférenciation.

MUZAK, LE CONTREMAITRE MUSICAL

La diffusion des sons dans les endroits publics relève de compagnies dont la plus importante s'appelle Muzak, fondée à New York en 1934. Cette compagnie dans sa publicité se présente comme une technique de l'administration contemporaine «et par conséquent, non comme une forme d'art ou de divertissement». Cette musique est essentiellement destinée à accroître la



production des travailleurs dans les bureaux, les endroits publics, et comme telle, utilise les procédés connus du conditionnement. «Le produit destiné aux bureaux et aux usines présente des chansons en séquences de quinze minutes... chaque séquence évoluant d'un rythme lent vers un rythme rapide. L'intensité et le tempo des séquences elles-mêmes augmentent et diminuent aussi selon le cycle d'une journée de travail, correspondant aux hauts et aux bas de l'humeur des travailleurs ou d'autres facteurs environnementaux ou psychologiques prédéterminés par le département de génie

humain dans les bureaux de Muzak à New York»¹⁶. Les résultats sont-ils à la hauteur du génie humain? Des enquêtes ont démontré que l'utilisation de Muzak accroît la productivité «en particulier chez ceux dont le niveau d'instruction est faible».

Muzak ne se contente pas de jouer ce rôle psycho-social dans le monde du travail, on le retrouve aussi dans le monde médical où il est «utilisé comme aide à l'anesthésie dans les salles d'opération de certains hôpitaux». Aux sons de quelle musique les opérés se réveillent-ils?

Cette musique aseptisée se reconnaît à son orchestration fixe et sans relief. Elle dessert, entre autres, 22 des 25 industries américaines les plus importantes, et la musique qu'elle met savamment au point est diffusée dans 18 pays et dans plus de 500 villes à travers le monde.

Un compositeur canadien et Muzak

«Le compositeur et écrivain canadien R. Murray Schafer a mis en doute la validité de la prétention de Muzak de «masquer» des sons moins attrayants comme ceux de la machinerie des usines ou le brouhaha des supermarchés. Il considère l'ubiquité croissante de cette musique qu'il appelle ironiquement «Moo-zak» comme une invasion de l'intimité et une dénégation de la liberté de choix. Il voit également en Muzak le germe d'une atrophie générale de la sensibilité esthétique par l'inévitable exposition à un semblant de musique qui pourrait rendre les sujets non prévenus de moins en moins réceptifs aux expériences d'écoute consciente, non seulement de la vraie musique et de celle qui divertit, mais aussi de l'environnement naturel». ¹⁷

Rites et musiques

Et pourtant, il fut un temps où la reproduction de certaines pièces musicales jugées précieuses était interdite. Au XVIIIe siècle par exemple, le Miserere à 9 voix d'Allegri appartenait au répertoire exclusif de la chapelle Sixtine et n'était joué qu'une fois par année pendant les services de la Semaine Sainte. A l'âge de 14 ans, Mozart étant à Rome au moment de Pâques, eut l'occasion d'entendre cette oeuvre. C'est alors qu'il réussit l'exploit devenu légendaire de la transcrire de mémoire après audition.

INDUSTRIALISATION DE LA MUSIQUE

L'industrialisation de la musique a débuté avec les premiers essais d'enregistrement des sons et se poursuit maintenant avec les extraordinaires moyens de diffusion que sont les techniques électro-acoustiques, les vidéos-clips, etc. Il existe une foule [de sites Internet où l'on peut](#) apprendre mille choses intéressantes sur l'histoire de l'industrialisation de la musique. Une tendance forte se dégage : quelle qu'en soit la qualité, depuis les premiers 33 tours, jusqu'au MP3 d'Internet, la musique trouve de nouveaux canaux pour atteindre chacun d'entre nous, ce qui pose le problème du choix entre la [plénitude et le remplissage](#) de l'espace intérieur.

Avant l'uniformisation musicale qui caractérise notre époque, les répertoires musicaux variaient d'un pays à l'autre, d'une région à une autre. Ils réservaient d'heureuses découvertes aux musiciens qui étaient d'ailleurs le plus souvent de grands voyageurs. A notre époque, l'industrialisation de la musique permet sa diffusion instantané dans pratiquement tous les milieux de vie. La musique vient à nous; il ne nous est plus nécessaire d'aller vers elle.

Certes, le mélomane actuel, par rapport à celui du temps passé, a accès à un répertoire musical prodigieusement varié, de la musique monodique grégorienne aux fantaisies chromatiques de Chopin, de la polyphonie de Guillaume de Machaut aux opéras de Wagner, de l'opéra-bouffe italien à la musique sérielle, du folklore au rock.

Mais les grands rites religieux et sociaux dans lesquels s'enracinait la musique tendent à disparaître. Ou plutôt, ils sont remplacés par des rites tellement terre à terre et quotidiens qu'à la limite ils n'existent plus. Lorsque tout devient occasion d'entendre de la musique, le rituel se dilue dans la monotonie. Comme l'indique ce mot, tout s'établit sur un même ton. La coloration apportée par les rites a disparu. Entre Mozart, courant à la chapelle Sixtine entendre le précieux Miserere et nous, assiégés au gré de nos

flâmeries dans les lieux publics, et contre notre gré, par des rythmes brutaux ou par des mélodies douçâtres, que de grands rites disparus! La salle de concert, les festivals sont les temples où se sont réfugiées les ultimes liturgies musicales. Les discothèques également, mais, comme nous le verrons, d'une façon tout à fait particulière.

Ainsi chaque progrès de l'humanité se paie par une rançon dont on n'est pas en mesure de percevoir toutes les conséquences sur le moment. De l'imprimerie qui a bouleversé l'humanité, Rousseau disait déjà il y a deux siècles que c'était «l'art d'éterniser les extravagances de l'esprit humain». ...Il aurait pu aussi l'accuser d'avoir remplacé la mémoire individuelle, qui avait jusque-là assuré la transmission des grandes épopées et des petits faits historiques, par une mémoire collective abstraite. Or si l'écrit a anéanti la transmission orale, si les conteurs ont disparu de nos villages, si la calculatrice est en voie de remplacer le calcul mental, que risque donc de nous faire perdre l'accès constant à toutes les formes de musiques, son imprégnation dans tous les moments de notre vie?

Mais la vraie question reste à poser. Si l'une des grandes caractéristiques de la musique actuelle est la banalisation de sa diffusion, serait-ce le signe que la musique en tant que philosophie s'est complètement diluée dans la musique en tant qu'art d'agrément? Le signe qu'on ne lui attribue plus d'autres fonctions que le divertissement? La position des Anciens sur ces questions éclairera la situation actuelle.

Musique et éducation

Platon était d'avis que la musique devait jouer un rôle primordial dans l'éducation, comme instrument d'harmonisation de l'âme avec elle-même et avec l'univers: «Si la musique occupe une place maîtresse dans l'éducation, n'est-ce pas... parce que le rythme et l'harmonie ont la propriété particulière de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement? S'ils sont beaux, ils embellissent l'âme à condition que l'éducation musicale ait été donnée comme il convient; dans le cas contraire l'âme s'enlaidit. Il faut que l'éducation soit donnée de façon à faire sentir vivement l'imperfection et la laideur dans les oeuvres d'art et dans celles de la nature. Car la musique doit conduire à l'amour de la beauté».¹⁸

Législation et pureté de la musique

Les Anciens étaient tellement convaincus du pouvoir néfaste d'une certaine musique qu'ils en légiféraient la diffusion: «A Argos par exemple, la pureté de la musique était réglementée par la loi; et à Sparte il semblerait que des novateurs aventureux aient vu leur instrument détruit». ²⁰

Ainsi donc, la musique a la redoutable propriété de dégrader l'âme; et la dégrader, c'est l'empêcher d'avoir accès aux rythmes et aux harmonies qui l'ouvrent à la beauté de l'art et de la nature. Parce que les rythmes ont la propriété de toucher vivement l'âme, l'éducateur a d'autant plus la responsabilité de ne laisser son élève en contact qu'avec ceux qui ne risquent pas d'exarcerber la violence de ses passions. Pour apprécier la pénétration de Platon, on n'a qu'à se remémorer les effets dramatiques sur la fragile sensibilité des adolescents de certaines musiques rocks

du type *Heavy Metal*, dont les paroles et les rythmes les incitent plus fortement au suicide que les événements malheureux de leur vie. Peut-être est-ce la première fois dans l'histoire qu'on peut parler de victimes de la musique au même titre qu'on parle de victimes d'une tornade.

Il y a donc une influence réelle, incontestable de la musique sur l'être humain. Nous avons évoqué ses pires effets; nous verrons avec Aristote que la musique a également le pouvoir de nous imprégner de sentiments positifs: «La musique, dit-il, imite sans contredit les passions et les états d'âme - la douceur, la colère, le courage, la tempérance et leurs contraires et d'autres traits; de telle sorte que quiconque écoute de la musique qui reproduit une certaine passion s'imprègne de la même passion; et si pendant une longue période de temps, il écoute habituellement une musique telle qu'elle fait surgir des passions ignobles, toute sa personnalité sera transformée de façon ignoble. En résumé, si quelqu'un écoute de la mauvaise musique il deviendra mauvais; mais inversement s'il écoute de la bonne musique, il aura tendance à devenir meilleur». ¹⁹

Musique et Beaux-Arts



Figure 5 Statuette de Tanagra

Tanagra est un village grec fabriquait de gracieuses figurines en terre cuite représentant surtout des enfants dans les diverses activités quotidiennes. On a retrouvé de nombreuses statuette à la fin du XIXe siècle dans des nécropoles. Elles datent d'environ 500 ans avant J.-C. On peut les admirer dans plusieurs grands musées, dont le Metropolitan Museum of Art et la National Gallery.

En quoi la musique se distingue-t-elle des Beaux-Arts? Certainement par son caractère évolutif. La notation a mis des siècles à se développer. C'est seulement au XVIIIe siècle qu'elle a connu une forme achevée. Si nous connaissons le chant grégorien grâce au système neumatique, il nous est pratiquement impossible d'interpréter les signes propres à la musique grecque ou égyptienne. Il a fallu le creuset des siècles pour que s'élaborent les grandes formes de la musique occidentale qui nous semblent aller tellement de soi. «Toute l'histoire de la musique, écrit Vuillermoz, n'est [...] qu'une suite de prospections, de sondages, de découvertes, d'affranchissements, de libérations, d'annexions, d'élargissements de frontières, d'enrichissements successifs, de perfectionnements ... bref de perpétuelles conquêtes». ²¹ C'est là le caractère vraiment distinctif de la musique par rapport aux autres arts qui ont, eux, connu très tôt dans l'histoire une forme achevée. Les statuette de Tanagra par exemple, nous émerveillent par leur perfection et on voit mal comment on pourrait, même à notre époque, en faire de plus parfaites. Cela est vrai de l'architecture et de la peinture: le Parthénon construit cinq siècles avant J.-C. est une forme définitive et inégalée et la fascination qu'exerce sur nous la Joconde est le signe de son achèvement. Or, nous le verrons, les formes musicales parfaites sont apparues au XVIIIe siècle

grâce à trois génies: Bach et Mozart, qui ont porté la musique baroque et classique à son sommet, Beethoven qui la fera

Rock, folklore et musique classique

Chez notre puissant voisin, une nouvelle forme de musique se développa à partir des années soixante, le rock, - lui-même né du jazz -, qui a comme caractéristique, tout-à-fait unique dans l'histoire, d'être une musique à laquelle les jeunes du monde entier s'identifièrent avec une absence de dissidence étonnante. S'il existe un village global,



Figure 6 Elvis Presley

c'est bien celui de cette musique. Le même rock fait danser les jeunes Newyorkais, les Japonais de Tokyo, les Colombiens ou les Russes. C'est la grande caractéristique de cette contre-culture qui a souvent le visage d'une religion. Une contre-culture qui a un double caractère: contestataire et sexuel. La philosophie des grandes contestations étudiantes des années soixante se retrouve dans les chansons rock de l'époque. Et le rock continue d'être le mode d'expression par excellence des sentiments des jeunes sur la politique, l'environnement et la vie en général. Il a aussi un caractère nettement sexuel tant par ses paroles que par ses rythmes. Les représentations liées au rock ont été, et sont encore (et plus que jamais avec les vidéo-clips)

l'occasion de mettre en scène un défoulement et une démesure dans les gestes, les costumes, le décor, auprès desquels la mise en scène la plus audacieuse des opéras les

plus spectaculaires (*Aïda* de Verdi, ou *Le vaisseau-fantôme* de Wagner) semble d'une parfaite économie de moyens. L'imaginaire collectif dont la richesse se manifestait par l'infinie diversité des mélodies et des rythmes variant selon les régions et les pays s'est dilué dans une homogénéisation des rythmes et un appauvrissement de la ligne mélodique qui apparaît sans précédent dans l'histoire. C'est parce qu'il est mécanique que le rythme du rock, son *beat* comme l'évoque si bien le terme anglais, est universellement et aisément identifiable. Il bat la charge, il excite, il fait délirer ; il est un pouvoir non réglementé... Que deviendraient les discothèques, sans la force de frappe du son où le rythme se confond avec l'intensité des voix et des instruments ? La couleur du son, le timbre, est noyée dans une brutale intensité.

LA FORCE DE FRAPPE DU SON

Voici ce qu'en dit un spécialiste en acoustique de l'université de Montréal: «Dans une pièce fermée, (la musique rock) atteint un degré de 115 à 125 décibels(1), soit un niveau physiologiquement dangereux pour des durées prolongées; elles durent souvent de deux à trois heures, deux à trois fois par semaine. D'un point de vue physiologique, on pourrait comparer l'effet de la musique rock à l'effet produit si vous vous placiez sous le capot de votre voiture et si quelqu'un appuyait sur l'avertisseur pendant une période équivalente à celle d'un concert rock. Il en résulte qu'une personne ayant écouté de la musique rock subit un «décalage temporaire de seuil». Si l'audition est prolongée et répétée plusieurs fois par semaine, le décalage de seuil

deviendra permanent; en d'autres termes, la sensibilité auditive diminuera». ²² Suit un exemple que nous résumons: une étude a établi la preuve que 25 musiciens d'un orchestre rock soumis à une *moyenne* de 110 à 125 décibels souffraient de décalages de seuil de 10 à 30 décibels après un spectacle de 4 heures. Ils recouvraient le seuil normal après 18 à 50 heures. Quelques-uns d'entre eux souffraient d'une perte d'ouïe irrémédiable. Enfin, précisons que les chiffres donnés par l'auteur ont augmenté au cours des dernières années.

Le décibel est une unité (égale à 1/10 de bel) sans dimension, exprimant le rapport entre deux grandeurs, notamment deux intensités sonores. ²³

Au Québec, il y a trente ans à peine, les principales formes musicales oscillaient entre la musique classique et la musique folklorique. La musique classique s'adressant pour ainsi dire à une forme supérieure de la sensibilité et de la compréhension intellectuelle, le folklore étant plus près de l'instinct. Le cours classique, qui était dominé par la culture gréco-latine, formait très tôt l'oreille à la musique classique. C'était l'époque des Jeunesses Musicales, dont les concerts obligatoires étaient accessibles à pratiquement tous les étudiants des collèges québécois. La culture musicale classique servait de clivage entre les classes sociales. Cette musique n'avait pas détruit le folklore français, que les Canadiens d'expression française avaient conservé dans un état de pureté et d'authenticité tel que les ethnologues français s'y intéressèrent comme à une source encore vivante de leur propre folklore en voie de disparition. Nous verrons en cheminant comment les Gagnon et les Barbeau ont recueilli ce patrimoine. Outre ces deux expressions musicales, on pouvait entendre aussi ce nouveau genre musical né au début du siècle, la chansonnette française diffusée à la radio. Les mélomanes les plus audacieux écoutaient aussi le jazz et le blues, rythmes musicaux dérivés de la culture des Noirs, aux États-Unis. Enfin, les jeunes compositeurs allaient en Europe s'initier à la musique dodécaphonique et sérielle que Schoenberg, Berg et Webern avaient créée, et sur laquelle nous nous arrêterons en cours de route.

UNE GRANDE INSTITUTION: LES JEUNESSES MUSICALES DU CANADA

On peut considérer les Jeunesses Musicales(1) du Canada fondées en 1949 comme l'une de nos institutions musicales majeures. Gilles Lefebvre est l'initiateur de ce mouvement dont les retombées seront multiples. L'abbé J.H. Lemieux, et Mesdames Anais Allard-Rousseau et Lorette Desruisseaux-Boisvert collaborèrent étroitement à la fondation des JMC. Dès 1950, les JMC devinrent membres de la Fédération internationale des JM. dont Gilles Lefebvre assumera la présidence en 1954. Trente ans après leur fondation, les JMC avaient essaimé dans tout le Canada: à la fin des années 70, on retrouvait le mouvement dans plus de 140 villes et dans la plupart des provinces canadiennes. La formation musicale de dizaines de milliers d'étudiants québécois a été tributaire du Mouvement des JMC. Et on ne compte plus le nombre d'artistes que les JMC ont contribué à lancer et qui ont fait de brillantes carrières!

Le Centre d'Art d'Orford

L'oeuvre principale des JMC, c'est en 1951 l'établissement d'un camp musical d'été, dans le parc provincial du Mont Orford. De nombreux camps musicaux se sont par la suite développés ailleurs au Québec et dans tout le Canada. Ce camp accueille plus de trois cents étudiants chaque été qui reçoivent des cours de musique instrumentale ou vocale de professeurs européens, ou canadiens. Au nombre des pionniers, Norbert Dufourcq, Victor Bouchard et Renée Morisset, Paul Tortellier, Sylvio Lacharité, Vlado Perlemuter, Walter Joachim, Alexandre Lagoya, Marcel Laurencelle, Raoul Jobin, Gérard Souzay, Jacqueline Richard, John Newmark... Connu d'abord sous le nom de Camp musical JMC, il fut baptisé ensuite Centre d'Art d'Orford et récemment, changement subtil: Centre d'Arts Orford. Gilles Lefebvre en fut le directeur jusqu'en 1972. Depuis, se sont succédés à la direction MM. Gaston Germain et Pierre Rolland.

Gilles Lefebvre

D'abord violoniste - il donna des récitals avec André Mathieu et Henryk Szeryng - il abandonna cette carrière pour fonder un mouvement capable de combler les carences musicales qu'il avait constatées lors de ses tournées de concert au pays. Son rôle dans le développement de la culture musicale au Canada ne se limite pas à la fondation des JMC et du Centre d'Arts Orford. Il fut également directeur du Centre culturel canadien à Paris et est présentement D.G. des Relations culturelles internationales aux Affaires Extérieures du Canada.

C'est René Nicolay qui a eu l'idée des Jeunesses Musicales alors qu'il était, en 1939, mobilisé avec un groupe d'élèves des grandes écoles de France. Il se mit à organiser des concerts avec de grands artistes. L'originalité de ces concerts, ce sont les commentaires dont ils seront assortis et qui firent des JM un moyen exceptionnel de transmission de la culture musicale. Démobilisé, René Nicolay reprendra la même formule dans diverses écoles parisiennes. Le succès sera tel que le mouvement se répandra à travers le monde, au Canada, en Amérique latine, au Mexique et dans la plupart des pays européens. Des tournées de concert permettent aux artistes de tous les pays membres des JM de se faire connaître. De ce point de vue, on peut dire que les JM ont été une ambassade culturelle merveilleusement organisée.

«Le bruit, écrit G.Thibon, nous désaccorde d'avec les rythmes profonds qui font ressembler l'existence à un chant».

Pourquoi cette recherche du bruit? On pourrait la lier aux conditions de travail actuelles: la discothèque est le seul lieu où peuvent *s'éclater* les jeunes soumis dans la vie quotidienne à la monotonie des horaires et d'un travail sans créativité. (Le mot est approprié: il s'agit bien *d'éclatement* et non de recueillement). A travail mécanique, musique mécanique. Les jeunes rockers tendent une oreille méprisante vers les fêtes populaires de jadis. Nous n'amorcerons pas de comparaison entre la richesse musicale des chansons de folklore et le rock; nous soulignerons simplement qu'elles sont au rock ce que les travaux des champs sont au travail à la chaîne.

L'orchestre du monde

Le 12 décembre 1988, à Montréal avait lieu un concert de l'Orchestre Philharmonique du Monde, formé de 108 musiciens représentant 60 pays différents. On y a interprété entre autres la Neuvième Symphonie de Beethoven. Grâce à la magie du satellite, des choeurs en provenance de San Mateo, (Californie) de Genève et de Moscou se sont unis à l'orchestre principal, qui jouait à Montréal, pour interpréter le dernier mouvement, l'Ode à la Joie. Voilà qui aurait réjoui Beethoven qui prônait la fraternité humaine universelle.

Le phénomène rock n'a pas entraîné la mort de la musique dite classique; il a peut-être même contribué indirectement à ancrer davantage dans leur choix les amateurs des grandes formes musicales qui ont traversé les siècles. Des villes comme Bayreuth ou Salzbourg, avec leurs festivals wagnérien et mozartien, ne disposent pas de salles de concerts assez grandes pour satisfaire un public provenant du monde entier; de nombreuses villes de l'Occident soutiennent des orchestres symphoniques dont plusieurs sont prestigieux; les concours internationaux d'instruments musicaux et de chant révèlent des jeunes interprètes dont la virtuosité établit la preuve que la formation musicale à travers le monde n'a pas déchu. Il se trouve même des mélomanes qui intègrent les Beatles et Mozart.

L'histoire Du Rock, Une Musique Symptomatique

Depuis plus de trente ans déjà qu'est apparu le rock'n roll, il ne cesse de constituer une formidable puissance culturelle et économique. Par ses formes les plus extrêmes, nous sommes confrontés aux grandes questions sociales de notre époque.

D'abord le point de vue économique: les quatre principaux groupes de hard-rock aux États-Unis, vers la fin de l'année 1988, ont vendu vingt millions de disques. La même année, on a mis sur le marché un nombre de tubes hard équivalant à la production des vingt années précédentes. Et les indices pour l'année en cours n'indiquent pas de diminution des ventes...



Figure 7 Jimi Hendrix

Une histoire sommaire du rock: c'est vers 1955, avec la chanson Rock around the Clock, de Bill Haley qu'on peut situer la naissance du genre. Cette chanson a été rapidement popularisée par Elvis Presley, objet de culte de son vivant et encore davantage depuis sa mort. En deux générations, - on songe aux Beatles qui débudent en Grande-Bretagne vers 1963, aux Rolling Stones, aux Who, à Pink Floyd, à Led Zeppelin entre autres, - l'impact de cette musique a été tel qu'elle est devenue véritablement un mode de vie. Un nombre effarant de solistes et de groupes sont entrés dans le mouvement qui résume presque l'histoire de la jeunesse occidentale depuis le milieu des années 50.

Au milieu des années 60, apparaît le mouvement hippie qui prône la paix et l'amour en noyant les contradictions de la vie et de la mort dans les effets euphorisants du LSD. Les rapports entre l'utilisation de la drogue et l'interprétation de la musique rock sont étalés sur la place publique. Un groupe donne à San Francisco des concerts qui durent ce que dure un «voyage» au L.S.D. On improvise par la suite dans le rock'n roll. C'est la naissance de la musique psychédélique. Jimi Hendrix, un des plus célèbres musiciens du rock meurt en 1970, intoxiqué par la drogue. A cette même période, commencent à se développer les festivals, manifestations culturelles monstres auxquelles participent des centaines de milliers de jeunes réunis dans un attrait commun pour la drogue tout autant que pour la musique. Sur le plan social, c'est l'époque où un fort mouvement se constitue en faveur de la légalisation des drogues douces. Le mouvement hippie s'essouffle mais de nouvelles voies s'ouvrent. On voit apparaître ou réapparaître le blues, le country rock, le hard rock, un courant majeur de nos jours.

Les mutations du rock se poursuivent; nous n'en ferons pas état ici. Nous nous arrêterons toutefois au rock appelé «heavy metal» dont la violence, les déviations sexuelles et le symbolisme occulte sont les thèmes dominants. Cette forme extrême du rock, où la musique sert de support aux fantasmes les plus névrotiques, est une religion, la forme moderne de l'occultisme. «Pour un jeune perturbé qui regarde le monde à travers des lunettes noires, la musique «heavy metal» est une théologie du chaos, de la violence et de la rébellion exprimés dans des rythmes assourdissants» disait le Dr King, auteur d'une recherche sur les rapports entre la drogue et le rock.

Mentionnons comme forme récente de diffusion du rock le vidéo clip. Au Québec, deux stations de télévision se spécialisent uniquement dans la présentation de vidéo-clips. L'image unie au son décuple l'effet du rock; les vidéos sont donc un véhicule publicitaire inédit et extrêmement puissant.

L'Académie américaine de pédiatrie qui regroupe 36,000 pédiatres, dans sa revue de novembre 1988, a dénoncé certains vidéos de musique rock. Elle estime que le sexisme, la violence, l'abus des drogues et de l'alcool, la sexualité débridée et les images d'auto-destruction contenus dans un certain nombre de vidéos, sont néfastes pour la santé des adolescents. Les médecins suggèrent que l'industrie utilise plutôt des thèmes positifs comme l'harmonie raciale, la non-consommation de drogues, la non-violence, le contrôle des naissances ou l'abstinence sexuelle et la prévention des maladies transmises sexuellement.

Suggestions qui font tristement du vidéo un autre type de propagande. Pourquoi ne deviendrait-il pas plutôt un moyen privilégié de transmission de la culture? On pourrait produire des vidéos des oeuvres classiques les plus accessibles, dans des cadres choisis dans le monde entier: les jardins de l'Alhambra, l'Acropole ou la place St-Marc à Venise.

Musique et éthique

Très tôt dans l'histoire de l'humanité, apparaissent une méfiance à l'égard de certaines musiques, et des critères pour les juger. On sait par exemple de la musique grecque qu'elle était composée d'harmonies assez caractérisées pour qu'on les distingue entre elles. On leur donnait les noms suivants: la dorienne, la phrygienne, la lydienne et l'ionienne. La première avait un caractère austère, tragique, la seconde, enthousiaste, alors que les deux dernières signifiaient la douceur, la légèreté et la volupté. De celles-là, Platon dira qu'elles sont «lâches... molles et faites pour les buveurs»²⁴ Et aussi qu'elles sont des «harmonies plaintives» et que «les plaintes et les lamentations (n'ayant) pas de place en nos discours. [...] ces harmonies ne doivent-elles pas être rejetées? ...je ne m'y connais pas en harmonies, [...] mais conservons celle qui sait imiter comme il convient les tons et les accents d'un brave engagé dans une action guerrière [...] et qui, [...] repousse sans lâcher pied et sans perdre courage les assauts de la fortune. Conservons celle qui imite un homme engagé dans une action pacifique, non violente, mais volontaire. [...] Ce sont ces deux harmonies (la dorienne et la phrygienne) la violente, la volontaire, qui sont les mieux faites pour imiter les accents du malheur, du bonheur, de la sagesse, de la bravoure...»²⁵

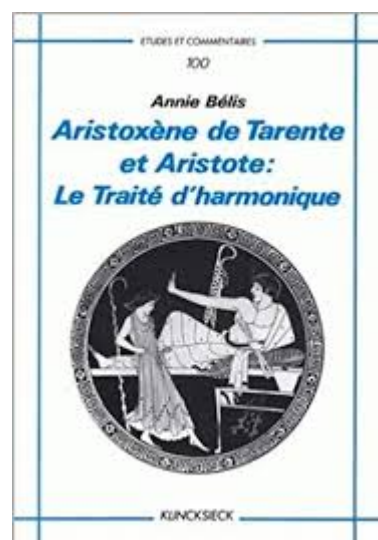
Ce jugement porté sur les harmonies englobait aussi les instruments qui les exprimaient. Ainsi Platon choisissait-il pour sa République «la lyre et la cithare pour la ville et une sorte de flûte de Pan pour les bergers à la campagne». Il privilégiait une ligne mélodique simple et peu déployée et rejetait les instruments à notes nombreuses comme certains instruments à corde et surtout la flûte... qui lui apparaissait comme l'instrument par excellence de l'indiscipline musicale! Comme le fait remarquer Bloom, «Le Socrate de Platon discipline les extases bien davantage que cela ne plaît aux hommes et qu'ils ne peuvent le supporter. [...] En ce sens, il est profondément antimusical». ²⁶ Mais il reste que ses réflexions sur les effets bénéfiques ou maléfiques de la musique sur l'être humain orienteront au cours des siècles les attitudes à l'égard de la musique.

Le premier hymne delphique à Apollon

Découvert à Delphes en 1893 par des archéologues français, il est dédié à Apollon, dieu de la musique et de la poésie, qui jouait de la lyre en dirigeant lui-même le chœur des Muses. Il date de 138 av. J.-C. «Sur le plan mélodique, (cet *hymne* illustre) de façon frappante le système de gammes aristoxénien». ²⁷

Aristoxène (350 av. J.-C.)

Philosophe grec, auteur d'ouvrages sur la théorie musicale, il est considéré comme «le véritable créateur de l'esthétique musicale». Élève d'Aristote, il a rédigé de nombreux traités de philosophie, d'histoire et de musique. Trois traités nous sont parvenus: *Principes de l'harmonique*, *Éléments de l'harmonique*, et les *Éléments de la rythmique*. «Aristoxène fut le premier à poser le principe du primat de l'oreille sur la raison pour juger de la qualité musicale des sons». ²⁸



On peut tirer certaines déductions des harmonies décrites par Platon et des rythmes codifiés par Aristoxène. On sait que les Grecs utilisaient la gamme descendante. Mais on ne peut pas plus reconstituer avec certitude cette musique qu'on est en mesure de restituer la saveur du garum, ce fameux assaisonnement à base de poissons salés qui constituait l'assaisonnement dominant de la cuisine de l'époque. La musique ayant pour les Grecs une origine divine, elle imprégnait tous leurs rites religieux. On lui attribuait également des pouvoirs de guérison. Ainsi la musicothérapie se perd dans la nuit des temps et les Grecs auraient trouvé tout à fait naturel que Juliette Pomerleau puisse être guérie par les magiques harmonies de son locataire musicien...

Une musicothérapie

Juliette Pomerleau est un roman d'Yves Beauchemin où l'auteur raconte avec cette vraisemblance qui est le propre des vrais romanciers la guérison de son héroïne par la musique.

Mais la dimension la plus frappante de la musique grecque, c'est son rapport avec la poésie. Un rapport tel qu'on peut presque parler d'identification de l'une à l'autre. Lorsque les Grecs évoquaient la musique de la poésie, «ils signifiaient une mélodie dont les rythmes et les intervalles pouvaient être décrits avec une parfaite précision. La poésie lyrique était chantée sur la lyre; le mot tragédie est formé à partir du verbe *aeidein*, chanter. [...] l'ode et l'hymne sont des termes musicaux. Les formes poétiques qui n'étaient pas liées à la musique ne portaient pas de nom».

Antigone est l'une des tragédies de Sophocle les plus belles et les plus connues. Elle raconte l'histoire d'une jeune fille qui défie les lois de la Cité et leur représentant Créon, pour assurer la sépulture de son frère bien-aimé. Créon refusait cette sépulture à Polynice qui avait porté les armes contre sa patrie. Antigone oppose à la raison d'État et à la loi politique «les lois non écrites et imprescriptibles». Voici des extraits du chant du chœur:

Chant du chœur

*«De tant de choses merveilleuses, la grande merveille, c'est l'homme.
Il parcourt la mer qui moutonne quand la tempête souffle du Sud,
il passe au creux des houles mugissantes,
et la mère des dieux, la Terre souveraine,
l'immortelle, l'inépuisable,
une année après l'autre
il la travaille, il la retourne,
alignant les sillons au pas de ses mulets.*

[...]

*Riche d'une intelligence incroyablement féconde,
du mal comme du bien il subit l'attirance,
et sur la justice éternelle
il greffe les lois de la terre.
Mais le plus haut dans la cité est mis au ban de la cité,
si l'audace au crime l'entraîne.
Puisse un tel hôte à mon foyer ni dans mon cœur
jamais ne trouver place».²⁹*

Le chœur se fait le défenseur des lois de la Cité: Antigone pour sa part garde dans son cœur la place de son frère «mis au ban de la Cité». Contre les ordres de Créon, elle enterrera le corps de Polynice, encourant la peine de mort pour sa transgression des lois. Comme Créon lui reproche sa désobéissance, elle répond:



Figure 8 Antigone devant Créon

«Tes ordres, à ce que je pense, ont moins d'autorité que les lois non écrites et imprescriptibles de Dieu».

A l'objection de Créon :

«Un ennemi, même lorsqu'il est mort, ne devient pas pour cela un ami».

elle répond :

«Je ne suis pas née pour partager la haine, mais l'amour».

et la condamnation tombe :

«Et bien! va-t-en aimer chez les morts».

[Antigone, traduction de Simone Weil]

La musique et les accusations de Tolstoï

Un auteur russe, Tolstoï, est célèbre pour un roman dont l'héroïne, soumise au pouvoir maléfique de la musique, trahit son mari pour son professeur de piano. Du moins est-ce l'interprétation du mari car, à aucun moment dans le roman, le lecteur n'a la certitude, la preuve que l'adultère a été effectivement accompli. Dans un accès de jalousie, - peut-être donc injustifié, ce qui rend le roman encore plus poignant - le mari tue sa femme. Le meurtrier accuse la [sonate à Kreutzer](#) de Beethoven - titre que Tolstoï a d'ailleurs repris - de l'avoir incité au crime: voici ses impressions quand les deux amants faisaient de la musique: «Ils jouaient la Sonate à Kreutzer de Beethoven. Connaissez-vous le premier presto? Vous le connaissez? s'écria-t-il. Oh! O-o-oh! Quelle chose effroyable que cette sonate! Et ce mouvement-là surtout. Et, en général, quelle chose effroyable que la musique! Qu'est-ce au juste? Je ne le comprends pas. Qu'est-ce que la musique? Quelle est son action? Et pourquoi agit-elle comme elle le fait? On dit que la musique élève l'âme. Son action n'est pas d'élever l'âme ni de l'abaisser, mais de l'exaspérer. Comment vous dire? La musique me force à m'oublier moi-même, ma condition

véritable; elle me transporte dans un état qui n'est pas le mien; sous l'influence de la musique, il me semble que j'éprouve ce qu'en réalité je n'éprouve pas, que je comprends ce que je ne comprends pas, que je peux ce que je ne peux pas. Je l'explique par le fait



que la musique agit comme le bâillement, comme le rire: je n'ai pas sommeil, mais je bâille en voyant bâiller les autres; je n'ai pas de quoi rire, mais je m'esclaffe en entendant rire les autres».

La suite des propos de Koznichev, est particulièrement éclairante. «La musique, dit-il, me transporte sans transition dans l'état d'âme de celui qui l'a écrite. Mon âme se *confond* avec la sienne, et ensemble nous passons d'un état dans l'autre; mais pourquoi je le fais, je n'en sais rien. L'homme qui a composé cette Sonate à Kreutzer - Beethoven - il savait, lui, pourquoi il se trouvait dans cet état; sa disposition d'esprit l'a amené à l'accomplissement de certains actes, elle avait donc pour lui un sens, mais pour moi elle n'en avait aucun. Voilà pourquoi la musique ne fait qu'exaspérer, et ne conclut pas. [...] C'est pourquoi la musique est si redoutable, et son action si terrible parfois. En Chine, la musique est une affaire d'État. (Nous sommes à la fin du XIXe siècle) Et c'est ainsi que cela doit être. Est-il admissible que le premier venu hypnotise un individu - ou plusieurs - et en fasse après cela ce qu'il voudra? Et surtout quand cet hypnotiseur peut être le dernier des débauchés».

Comment Tolstoï jugerait-il certains hypnotiseurs de la musique rock

Du chant grégorien au dodécaphonisme

«Dans notre univers indéchiffrable, les seuls messagers rassurants qui nous arrivent de l'inaccessible et de l'incompréhensible ce sont les rythmes. Unique et énigmatique confidence.»



La musique religieuse

Pendant près de deux mille ans, du Ve siècle av. J.-C. jusqu'au XIVe siècle, la conception que les Anciens se font de la musique est fondée sur les données métaphysiques et mathématiques découvertes par les Grecs. Elle est davantage une philosophie qu'un art. Au VIe siècle apr. J.-C., Boèce est imprégné de la théorie pythagoricienne selon laquelle le nombre étant le principe de toute chose, la musique n'est rien d'autre que la science des nombres qui régissent le monde, la source de l'harmonie universelle. Il résume cette conception philosophique en distinguant trois sortes de musique; la musique du monde, *musica mundana*, cette harmonie fondamentale qui régit le cours des astres et que les Anciens appelaient la musique des sphères; la musique de l'homme, *musica humana* qui est le rapport que l'homme entretient avec le cosmos, dans l'harmonie de l'âme et du corps, de la sensibilité et de la raison. Enfin, le dernier palier de la musique, la musique instrumentale, *musica instrumentalis*. Ainsi donc pour Boèce, pour les Grecs, tout est musique. Ce qui nous étonne dans ces catégories, c'est que la musique instrumentale soit mise au dernier rang alors que, selon notre conception moderne de la musique, nous lui accorderions spontanément le premier. Mais si Boèce fait figurer la musique instrumentale à la fin, ce n'est pas parce qu'il lui attribue un rôle inférieur. Au contraire, pour lui elle doit être «une imitation de la nature»; c'est-à-dire non pas comme nous pourrions le croire, une reproduction du chant des oiseaux ou une expression de nos sentiments, mais l'imitation de la musique des sphères. Les harmonies produites par les instruments doivent être analogues aux rapports qui existent entre les mouvements ordonnés et immuables des planètes et des astres. Les Anciens croyaient que ces mouvements produisaient une musique céleste... La musique doit également refléter les rapports harmonieux qui doivent s'établir entre la sensibilité et la raison, condition préalable aux relations harmonieuses de l'homme avec le cosmos. Ainsi donc, la musique instrumentale n'est pas conçue comme un art de divertissement mais comme un art de formation et de perfectionnement.

Boèce (480-524)

Philosophe et homme politique romain, il a voulu transmettre la culture grecque au monde occidental. Il a eu une carrière prestigieuse auprès du roi Théodoric. Mais il fut accusé de complot avec l'empereur d'Orient et mourut sous les tortures. Il écrivit *De institutione musica libri V*, où il s'inspire de Pythagore. Son oeuvre principale, *De Philosophiae Consolatione*, fut écrite en prison. «La Consolation de Boèce rétablit le sens originel et radical dont ce mot est chargé: celui d'une raison d'être telle qu'elle peut maintenir debout, inflexible et fidèle, celui que frappent les bourreaux»³⁰ Il y reprend les grands thèmes des Anciens sur le Bien, la Fortune, la Gloire, etc. mais y traite également de la prescience divine et de la liberté.

Les nombres dans cette philosophie ont une importance telle que Boèce soutenait qu'une musique qui n'en tenait pas compte, qui était composée de façon instinctive, pouvait corrompre l'âme et même miner la santé du corps. Alors que la musique fondée sur les rapports entre les nombres élève à la contemplation du divin. Que reste-t-il à notre époque de cette philosophie de la musique! Il y a longtemps que nous avons cessé d'entendre la musique des sphères; nous écoutons plutôt le sifflement des fusées que

nous lançons en orbite autour de la terre. Et nous commençons à peine à redécouvrir ce qui était une évidence pour les Anciens, qu'il y a des rythmes qui désaccordent l'âme d'avec elle-même et d'avec sa relation avec le cosmos, avec l'environnement.

Le chant grégorien

Quelle musique écoutait-on à l'époque de Boèce? Il faut se la représenter comme un grand tissu bariolé dont les diverses couleurs sont formées par les rythmes et les harmonies syriaques et égyptiennes, grecques et romaines, africaines et gauloises et par des instruments dont les noms étranges évoquent des sons mystérieux.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU XIV^e SIECLE

Nous en empruntons la liste à Van de Velde. «C'étaient la Flûte, le Flageolet, le Hautbois, le Chalumeau, la Cornemuse, la Musette, - puis le Cor, l'olifant, la Trompe, la Trompette; - le Tambour, les Timbales, les Cymbales, les Triangles, les Castagnettes; - et encore la Harpe, le Luth, la Mandore, la Guitare, la Viole qui furent les ancêtres du Violon». Nous ne décrivons pas chacun de ces instruments dont plusieurs sont connus. Nous nous contenterons d'indiquer que la flûte à bec fut préférée à la flûte traversière laquelle était connue dès le Moyen Age. Les troubadours utilisaient la flûte à bec. Cette dernière connut une éclipse de la fin du XVIII^e siècle jusque vers 1920 où elle fut remise à l'honneur en Angleterre en particulier.

L'Édit de Constantin (313), - qui mettait fin aux persécutions et assurait la liberté de l'Église - avait permis à la musique religieuse de se développer. Cette musique religieuse était, du fait des diverses influences qui l'imprégnaient, ondoiyante et diverse. On attribue à un pape, saint Grégoire le Grand (590-604) qui eut une extrême influence au Moyen Age, la mise en forme d'un chant spécifique à la liturgie dans deux ouvrages, le Sacramentaire, qui contient les oraisons de la messe et l'Antiphonaire qui est le recueil des mélodies liturgiques. Ce chant sera dit chant grégorien. Pendant cinq siècles, le grégorien se répandra dans pratiquement toute l'Europe déjà christianisée et

Schola cantorum

Il ne faut pas confondre celle que soutint Grégoire le Grand avec celle fondée par Vincent d'Indy avec la collaboration de A. Guilmant et Ch. Bordes à Paris en 1896. Cette école poursuivait les mêmes buts que la Schola romaine, l'enseignement du chant

Saint Ambroise (v. 340-397)

A Milan, au IV^e siècle, saint Ambroise qui était Père de l'Église et gouverneur de la ville, introduisit «la psalmodie antiphonique d'origine orientale» dans les cérémonies liturgiques. Les circonstances dans lesquelles il le fit valent d'être soulignées. Vivant à une époque troublée par les invasions, il fut assiégé pendant plusieurs jours dans la basilique Porciana avec ses fidèles. C'est alors que pour les occuper, il leur apprit les hymnes (du grec *hymnos*) qu'il avait composées. Ces hymnes se répandirent mais furent assimilées au cours des âges à d'autres chants religieux. On appelle encore ambrosiennes les mélodies liturgiques chantées à Milan.

deviendra le chant liturgique de l'Église. Pour assurer l'enseignement de ce chant, Grégoire le Grand soutiendra la fondation de la Schola Cantorum où seront formés les chantres. Formation qui durait neuf ans car faute de notation musicale simple, l'enseignement de la mélodie et du

rythme se faisait au moyen d'un système complexe de signes appelés neumes. (Cf tableau des neumes). Cet enseignement se répandit dans les divers monastères d'Europe jusqu'en Suisse et en Angleterre. Pendant cinq siècles, la mélodie grégorienne sera le facteur primordial d'unité de l'Église. L'anecdote suivante montre à quel point l'Église veillait sur cette unité: trois siècles après la réforme grégorienne, le père Abbaye d'un monastère Italien qui avait conservé un chant liturgique antérieur à Saint Grégoire recevra une admonestation du Pape Léon IV au IXe siècle. «Nous vous ordonnons sous peine d'excommunication, de vous conformer exclusivement, pour le chant comme pour les lectures, à tout ce que le saint Pape Grégoire a ordonné».³³

GRÉGOIRE LE GRAND

Nous emprunterons à Dom Mercure les éléments principaux de la vie de Grégoire le Grand. «C'est en 500 que Grégoire 1er, dit le Grand, monta sur le trône pontifical. Descendant d'une famille sénatoriale, il exerça d'abord les fonctions de préteur, mais après la mort de son père, il renonça au monde, fonda six monastères en Sicile et se fit lui-même moine dans sa propre maison de Rome convertie en monastère. Le pape Pélage II l'ordonna diacre et le délégua à la cour de Constantinople auprès de l'empereur Tibère. Grégoire s'y dévoua durant plusieurs années dans les fonctions diplomatiques, puis il revint à Rome, où il continua de servir le pontife sous l'humble habit bénédictin. En janvier 590, une épidémie survint dont le pape Pélage fut une des premières victimes. Le peuple acclama Grégoire qui dut accepter, malgré ses répugnances, le souverain pontificat. Théologien, moraliste, diplomate, orateur, savant et artiste, le nouveau pape devait exercer sur l'Église une action universelle».³⁴

Mais quels sont donc les caractères de ce chant? La mélodie grégorienne est monodique, - elle se chante à une voix et sans accompagnement -, et homophone; le chœur chante à l'unisson. La ligne mélodique d'une grande pureté et le rythme d'une grande sobriété caractérisent l'âge d'or du chant grégorien, qui s'étendit du VIIe au XIIe siècle. A l'audition, on a le sentiment d'un rythme accordé de façon unique au rythme de la respiration humaine, d'une mesure sans mesure et sans démesure. Mais quelle que soit l'analyse qu'on peut faire du grégorien, de sa modalité -- il est construit sur l'échelle diatonique, lequel est caractérisé par l'utilisation des tons et demi-tons.-- ou de ses autres caractères, rien ne peut rendre compte de l'impression d'intemporalité qu'il donne, de «la souplesse infinie, la marche, le vol aérien, la spiritualité du rythme grégorien». L'accompagner, «c'est le revêtir d'une lourde cuirasse».³⁵

L'ART ROMAN

Comment ne pas établir un rapprochement entre les arcs sobres et sereins de l'art roman qui s'épanouit du Xe au XIIe siècle et le chant grégorien dont le sentiment de sérénité et de profondeur semble directement proportionnel à l'humilité des moyens?

Vers le XIIIe siècle, «les théoriciens délaissèrent petit à petit le chant grégorien pour s'occuper d'une forme nouvelle de musique qui commençait à s'implanter, l'*ars nova*, qui n'était autre chose que la musique mesurée et polyphonique à ses débuts».

« [L'essence de resplendit dans l'art ayant emprunté une puissance ni de la force, lieu qu'il y a quelque l'élan des flèches ogivales.

L'église balance autour de son d'équilibre qui ne sensible sans que rien qu'il faut pour enclorre corps du Christ fut le sculptés ne sont jamais jamais représenter; ils tiennent d'une manière et par la proportion une nudité. **Le chant moment qu'on croit**

mouvement montant est brisé et abaissé; le mouvement montant est continuellement soumis au mouvement descendant. La grâce est la source de tout cet art.» S.Weil, [Civilisation occitanienne](#)



l'inspiration occitanienne] roman. L'architecture, quoique forme à Rome, n'a aucun souci de la mais uniquement de l'équilibre; au souillure de force et d'orgueil dans gothiques et la hauteur des voûtes romane est suspendue comme une point d'équilibre, un point repose que sur le vide et qui est en marque l'emplacement. C'est ce cette croix qui fut une balance où le contrepoids de l'univers. Les êtres des personnages; ils ne semblent ne savent pas qu'on les voit. Ils se dictée seulement par le sentiment architecturale. Leur gaucherie est **grégorien monte lentement, et au qu'il va prendre de l'assurance, le**

Vers le XIIIe siècle, «les théoriciens délaissèrent petit à petit le chant grégorien pour s'occuper d'une forme nouvelle de musique qui commençait à s'implanter, l'*ars nova*, qui n'était autre chose que la musique mesurée et polyphonique à ses débuts».³⁶

Le chant grégorien se dissout peu à peu dans les nouvelles formes musicales et disparaît progressivement jusqu'à ce que les Moines bénédictins le redécouvrent et le fassent

renaître au XIXe siècle. Ce sera l'oeuvre d'un maître de file, Dom Guéranger, qui depuis l'abbaye de Solesmes se fit le restaurateur de l'ordre bénédictin en France. D'autres moines y travailleront, entre autres Dom Jausions, Dom Mercure et Dom Pothier, et enfin Dom Mocquereau et Dom Gajard qui publièrent de nombreux livres de chants liturgiques. Deux papes, Pie X et Pie XII redonnèrent ses lettres de noblesse au chant grégorien le premier par la Constitution apostolique *motu proprio* en 1903; le second par celle intitulée *divini cultus* en 1928. Le

**Dom Pothier et
l'Abbaye de Saint-
Benoît du Lac**

C'est Dom Pothier qui fut le fondateur au début du siècle de l'Abbaye de Saint-Benoît du Lac dont les moines continuent à interpréter le chant grégorien

**Le chant grégorien en
concert**

Les moines de St-Benoît-du-Lac acceptèrent exceptionnellement de chanter le grégorien qu'ils ont conservé dans certaines cérémonies religieuses au cours du Festival de Lanaudière, à l'été 1987. Ce concert eut un tel succès qu'il dut être répété

grégorien fut à nouveau imposé comme chant liturgique de l'Église. Dans les années 60, le concile Vatican II en permettant que la messe soit dorénavant dite en langage vernaculaire contribuera indirectement à faire disparaître le chant grégorien des églises catholiques. Indirectement certes, car dans la Constitution sur la liturgie, émanée de Vatican II, on trouve des instructions très précises: «L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, doit occuper la première place». ³⁷ Paul VI déclarera lors d'une audience publique en 1964 que «le trésor de la musique sacrée sera conservé et cultivé avec la plus grande sollicitude». Voeu qui ne sera pas entendu. Ce trésor sera dilapidé de façon telle qu'il est devenu rarissime d'entendre une messe en chant grégorien à l'heure actuelle. Certains monastères en ont conservé l'essentiel. Ainsi que certains groupes chrétiens, en France notamment, qui luttent pour perpétuer les formes liturgiques traditionnelles. Mais dans la majeure partie du monde, le grégorien est sorti des églises. Peut-être le verra-t-on un jour inscrit au programme des concerts au même titre que la musique baroque ou classique?

Que deviennent les instruments de musique dans la réforme grégorienne? Le chant grégorien est tel qu'il n'a pas besoin du support des instruments de musique qui servaient à des divertissements peu compatibles avec le caractère religieux de la liturgie. Dès le IIIe siècle, Clément d'Alexandrie les avait dénoncés: «Nous n'avons besoin que d'un instrument, et c'est la voix qui apporte la paix...; nous n'avons que faire de l'ancien psaltérion, de la trompette, de la cymbale et de la flûte...» ³⁸. Grégoire le Grand aurait pu reprendre à son compte ce jugement de Nadia Boulanger: «En une époque caractérisée par l'accumulation, j'ai cherché à montrer ce qu'était la paix de la mélodie grégorienne, cette ligne pure qui ne peut pas même supporter d'accompagnement». ³⁹ Cette exclusion des instruments a aussi ses racines dans un fait historique important: les premiers chrétiens devaient se cacher pour célébrer leurs rites religieux. «La prudence leur dictait de ne pas faire usage des instruments de musique bruyants dont les Juifs et les Païens accompagnaient leurs chants. Le chant liturgique dut se suffire à lui-même». ⁴⁰

ÉROTISME ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Certains historiens du Moyen Age, Régine Pernoud en particulier, s'insurgent souvent contre une idée préconçue et très répandue selon laquelle cette période est obscure et simpliste. Gardons-nous par exemple de croire que la musique religieuse ait été la seule expression musicale de cette époque. Au contraire, à l'extrême pureté du chant grégorien a correspondu une musique profane truculente. Une musique servant de canal à l'expression de ce que depuis Freud nous appelons les pulsions sexuelles. Cette musique a toujours existé parallèlement à d'autres formes plus élevées. «L'érotisme et la musique ont de tous temps fait bon mariage». ⁴¹ D'autres autorités morales antérieures à Grégoire le Grand, Basile, Théodose, Jean Chrysostôme, Grégoire de Naziance avaient dénoncé le caractère dépravé de certaines danses et de certains instruments. La ronde par exemple est vue comme «un cercle dont le centre est le diable et tous tournent à gauche parce que tous tendent vers la mort éternelle». ⁴² Un historien contemporain, Jean Gagné, a commenté



Figure 9 Bosch

avec beaucoup de verve l'usage que les Anciens faisaient des instruments de musique dans l'expression de leurs instincts amoureux. Il montre comment le Moyen Age distinguait «les instruments hauts, ceux qui jouent fort, des instruments bas, les doux et, du même coup, les instruments à vent, généralement forts, des instruments à corde généralement doux». ⁴³ Les instruments à corde représentant le pôle spirituel de l'homme, ceux à vent son pôle charnel. Cette conception des instruments, on a vu que Platon la défendait déjà. Mais au Moyen Age, les formes mêmes des instruments étaient liées à certaines images érotiques, preuve que les Anciens ont devancé Freud sur le chemin des interprétations symboliques. L'enfer du peintre flamand Bosch par exemple, est pavé d'instruments de musique et c'est la cornemuse qui symbolise la luxure. «La flûte, et les instruments d'apparence semblable (flageolet, galoubet, bâton, archet..., seront à la

Renaissance des symboles érotiques classiques, souvent dans les mains des femmes. Il est vraisemblable qu'ils l'ont été aussi au Moyen Age et que les exemples tardifs connus constituent l'aboutissement naturel d'un symbolisme spontanément accepté et reconnu». ⁴⁴ Symbolisme spontané, et par conséquent non encore imprégné de la conscience qui devient si rapidement mauvaise conscience...

Érotisme également des paroles. Philippe Ariès a longuement démontré que cet érotisme imprégnait toute la vie; on le retrouvait dans les danses, dans les gestes et dans les coutumes - celle par exemple de faire dormir indistinctement les enfants avec les adultes. Il ne serait pas venu à l'idée de nos ancêtres de faire de l'éducation sexuelle un enseignement spécifique. Les enfants apprenaient les choses de la vie au contact de la vie elle-même. La chanson suivante, par exemple ne laisse plus rien à deviner à l'enfant qui l'a entendue! On y trouve toutefois suffisamment de métaphores pour qu'on ne puisse pas la qualifier de pornographique(1).

«Comme il arrivait au tilleul
Il dit «asseyons-nous»
- l'amour le pressait fortement -
«faisons un jeu»

Il saisit mon corps blanc

non sans crainte
et dit «je te rends femme,
douce est ta bouche».

Il souleva ma chemisette
et quand mon corps fut dénudé
il entra soudain dans mon petit château
poignard dressé...⁴⁵

La pornographie: quitte à faire un silence, nous ne résistons pas à cette définition de la pornographie qui nous a été inspirée par la lecture des chansons érotiques anciennes: est pornographique toute expression ou représentation crue, directe, technique, matérielle de la relation charnelle, sans le recours au symbole, qui est la pudeur des choses.

La notation musicale

	Primitifs.	Latins.	Gothiques.	Carres.	A points superposés.
Punctum.....
Virga.....	/	7	7	7	.
Podatus.....	✓	2	2	2	2
Cleris.....	∩	β	β	β	β
Epiphonus.....	✓	✓	✓	✓	✓
Cephalicus.....	ρ	ρ	ρ	ρ	ρ
Tortulus.....	∩	∩	∩	∩	∩
Porreus.....	∩	∩	∩	∩	∩
Scandicus.....	∩	∩	∩	∩	∩
Climacus.....	∩	∩	∩	∩	∩
Atanas.....	ρ	β	β	β	β
Strophicus.....	u u	u u	u u	u u	u u
Quillens.....	u	u	u	u	u

Figure 10 Neumes

que déjà au IV^e siècle apr. J.-C. on ne compte pas moins de 1620 signes... Ce lourd système s'alléga au cours des siècles et au Xe siècle de notre ère, Odon de Cluny nomme les notes à partir des premières lettres de l'alphabet en commençant par le la. A=la; B=si, etc. On retrouve encore cette appellation dans le monde anglo-saxon et chez les Allemands.

Dès le VII^e siècle, la musique grégorienne utilisa les neumes, mot grec signifiant signe. On écrivait au-dessus du texte liturgique qu'on voulait chanter les neumes qui indiquaient le nombre de sons à émettre et le sens, ascendant ou descendant, de la mélodie. On devine sans peine la complexité de ce système et on comprend pourquoi il fallait neuf ans de formation pour le maîtriser.

La Clef de Sol se place sur la 2^e ligne : la note sur la 2^e ligne est un SOL

DO RE MI FA SOL LA SI DO
C D E F G A B C

happynote.com

Puis ce fut la naissance de la portée. D'abord constituée d'une seule ligne au IX^e siècle, elle a quatre lignes au XIV^e siècle et c'est seulement à la fin du XVI^e siècle que triomphe la portée actuelle de cinq lignes et la barre de mesure. Dans la musique polyphonique la barre de mesure est le repère rythmique qui permet la synchronisation des diverses voix. Les noms des notes de la gamme sont attribués au moine bénédictin Guy d'Arezzo, qui au XI^e siècle les emprunta aux premières syllabes de la strophe suivante de l'hymne de saint Jean-Baptiste. La première notation se fit avec des lettres carrées qu'on retrouve encore dans les manuels de musique grégorienne.

La 7e note ne prit le nom de Si (Sancte Ioannes) qu'en 1684. Jusque là, on la représentait par un *b*. Cet hymne est encore chanté aux secondes Vêpres de la Nativité de St-Jean Baptiste.

Une particularité extrêmement importante de la composition musicale concerne le rythme. Jusqu'au XVIe siècle, le rythme était fondé sur le chiffre trois, chiffre mystique, symbole de la Trinité, de la perfection. Du temps ternaire, on passa progressivement au temps binaire qui finit par s'imposer. Le temps binaire, c'est toute succession rythmique fondée sur le partage d'une durée en un nombre de temps divisible par deux. C'est le symbole de la marche de l'homme.

Vers 1600, la barre de mesure qui était à l'origine utilisée par les compositeurs, se généralisa. A la même époque, apparurent les figures de notes telles que nous les connaissons maintenant, la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double croche, etc. La forme des notes commença à s'arrondir à partir du XVIIe siècle. A quelques détails près, les partitions de cette époque sont identiques à celles d'aujourd'hui.

La notation musicale chez certains compositeurs contemporains revêt des formes tout à fait inusitées et extrêmement variées. Mais deux tendances s'affirment: la première contraint l'exécutant à suivre la partition dans les moindres détails, elle ne lui laisse aucune liberté, le langage étant conçu pour résister à toute interprétation. Dans la deuxième au contraire, on retrouve nombre d'éléments graphiques que l'interprète sélectionne et exécute selon sa fantaisie.

NOTES, ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

On a, au cours des âges, attribué à certaines notes ou certains intervalles des valeurs morales. Les Anciens prohibaient le *Triton* qu'ils avaient surnommé *diabolus in musica*. Un compositeur du XVI^e siècle, Legrant Guillaume, en a pourtant usé sans ménagement dans un gloria et un credo à trois voix. Voulait-il provoquer ou simplement défier l'oreille des auditeurs? Le Triton est un intervalle de quarte augmentée composé de trois tons, au lieu de deux et demi (exemple: FA-Si ou DO-Fa dièse) Une application moderne du *diabolus in musica*, qui donnerait raison aux moralistes des temps passés: c'est cet intervalle qui servit de signal d'alerte pendant le Blitz de Londres!

Autre question: y a-t-il des notes qui ont des valeurs esthétiques absolues? Voici ce qu'en pense Matyla Ghyka: «Pour les gammes ayant certaines notes comme tonique, les musiciens ont parfois donné leur opinion. Par exemple: Pour Beethoven, la tonalité de Si bémol Mineur est la «tonalité noire». Celle de Ré bémol Majeur est majestueuse, celle de Do Majeur, forte et virile. Pour d'autres: la gamme en Do Majeur donne: virilité sérieuse; Ré bémol Majeur, sonorité pleine, euphorie; Mi Majeur, splendeur, gaieté; Fa Majeur, paix, joie, lumière; Fa Mineur, mélancolie lancinante; Fa dièse Majeur est brillante, claire; Sol bémol Majeur évoque amour, richesse; Mi Mineur, chagrin, deuil, élégiaque; La Mineur, tristesse, pleurs; Si Mineur, sentimentalité».⁴⁶ Ces tonalités ne sont pas exclusives aux compositeurs romantiques. Telle suite en Ré majeur de Bach, l'Alleluia du Messie de Haendel, en Ré majeur également, expriment une majestueuse jubilation et pourtant on ne qualifiera pas ces oeuvres de romantiques.

Dans le domaine expérimental, «On observe que le Ré du violon attire les moustiques, et que le Mi dièse provoque le rut des chattes. D'après un critique musical anglais, c'est la note Sol de l'octave féminine qui stimule le plus les sentiments amoureux chez l'homme. Les Chinois appelaient la note Kung ou Fa (fondamentale du système des Lius la «note de l'univers»...Les douzes sons que les Chinois appellent *liu* équivalent à notre gamme chromatique. «Ils furent inventés par le ministre Lin-Louen sous le règne de l'empereur Houang-ti (2697-2597 av. J.-C.)». Deux mille ans avant Pythagore l'extraordinaire civilisation chinoise avait fait cette découverte fondamentale de la musique!⁴⁷

La musique courtoise



Il y a un moment unique dans l'histoire de la musique où apparaît, au XIe et XIIe siècle, une floraison de chansons composées par les troubadours et les trouvères. C'est l'époque où, sous l'influence de l'Orient tout aussi bien que de la munificence des cours féodales (nous sommes en pleine féodalité) se développe un art de vivre, une civilisation dont l'amour courtois est l'expression la plus frappante. C'est cet amour courtois que chantent les troubadours dans le Sud, dans l'ensemble des pays où l'on parle la langue d'oc. Ils seront imités dans le Nord de la France par les trouvères. Mais qu'est-ce que cet amour courtois qui inspirera pendant deux siècles les cansos (chants d'amour)? C'est une conception raffinée et nouvellement explicitée des rapports amoureux entre l'homme et la femme. La femme n'est plus un objet de désir soumise à la domination de

l'homme; c'est elle qui établit les règles du jeu amoureux. Et ces règles sont sévères.

Troubadours et trouvères

Le troubadour est issu de la civilisation occitanienne (on appelait Occitanie au Moyen Age l'ensemble des pays de langue d'oc); il tire son nom du bas latin trobar, trouver, inventer.

Le trouvère est apparu plus tard (2ième moitié du XIIe siècle) et il imite les troubadours méridionaux. Son nom est dérivé de l'ancien français trovear. Le trouvère s'exprime en français; son territoire correspond en gros au Nord de la France, à l'exclusion de l'Alsace et de la Bretagne.

Pour rendre son amant digne du fin'amor, de l'amour parfait, sa dame le soumet à toutes sortes d'épreuves; et la possession charnelle ne sera pas forcément la récompense obtenue. «Idéalisée, la dame est d'autant plus désirée par le poète que ce dernier rencontre de nombreux obstacles sur le chemin de l'assouvissement de ses pulsions: obstacle moral d'abord (il s'agit le plus souvent d'un amour adultère, la dame étant presque toujours mariée); obstacle sociologique

ensuite (la dame est souvent de meilleure noblesse que l'amant); obstacle géographique encore (la dame est éloignée). C'est donc un amour qui s'alimente et prend force (sic) des barrières qui lui sont opposées, le dernier obstacle que l'amant ait à franchir étant la jalousie des rivaux...».⁴⁸

Voilà le grand thème des cansos des troubadours. On y retrouve d'autres thèmes inspirés par les Arabes qui occupèrent l'Andalousie jusqu'au XIe siècle, eux-mêmes ayant subi l'influence de la tradition musicale et poétique des Perses. Mais nombreux sont les musicologues qui prétendent, «non sans raison, que la tradition latine, religieuse ou profane, très vivace, a suscité tout l'art et le lyrisme des troubadours». Les troubadours se font entendre en Europe aussi bien qu'en Orient. On les retrouve non seulement en France, mais en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Irlande et même à Constantinople à Chypre, en Tripolie et en Syrie. Leurs chansons sont regroupées dans des chansonniers qui sont publiés à partir du XIIIe siècle jusqu'au XVIe siècle. Malheureusement, de nombreuses chansons sont retranscrites sans notation musicale. Les troubadours appartenaient à toutes les classes sociales: «La cortézia n'a pas sa source dans une idéologie de classe et n'est pas l'apanage exclusive de la chevalerie et de la noblesse. L'amour courtois étant un art d'aimer, celui qui observe les règles de son code est obligatoirement courtois».⁴⁹ Les troubadours les plus connus sont: Guillaume de Poitiers, Bernard de Ventadour, Jaufré Rudel, Peire Vidal, Bertrand de Born, Gaucelm Faidit, Guilhem Augier Novella, Guiraut Riquier et Guilhem de Cabestanh. Chez les trouvères, les oeuvres de Thibaut de Champagne, Adam de la Halle et Colin Muset nous sont restées. Des femmes composent également: Béatrice de Die, Na Lombarda, ou contribuent au développement de la poésie courtoise: Eléonore d'Aquitaine et Marie de Ventadour

Les obstacles et l'amour courtois

Un roman écrit au début de ce siècle par Zoé Oldenbourg, La Pierre angulaire, rend très justement compte de ces épreuves imposées à l'amant. La belle dame Marie de Montgenost, mariée il va de soi, impose au jeune chevalier qui l'aime des épreuves telles qu'il y laissera sa santé et qu'il finira par entrer au couvent. Le glissement de l'amour idéalisé de la femme vers le culte de la Vierge est tout à fait particulier au Moyen Age. L'auteur a merveilleusement pénétré ce Moyen Age «énorme et délicat» que chante Verlaine

Les chansons des troubadours ont des genres très diversifiés dont plusieurs nous sont demeurés familiers; des *albas* ou chansons d'aube ou *aubades* où les amants déplorent

CARMINA BURANA

Les Carmina Burana ont été mises en musique par Carl Orff en 1939. Elles remontent au XIII^e siècle et ont été composées à la même époque que les cansos des troubadours sans doute par des clercs en rupture de ban, donc assez lettrés. Les thèmes des carmina: le vin, les femmes et l'amour. Les manuscrits, qui datent de 1280, ont été retrouvés dans un monastère bénédictin, à Beuron, en Allemagne. Ils étaient rédigés en latin, français et bas allemand.

le retour du jour, des serenans ou sérénades, ou chant du soir où l'amant convie la bien-aimée à l'amour. La pastourelle, qui est un débat amoureux entre bergers et bergères, qu'Adam de la Halle illustrera au XIII^e siècle dans *Le jeu de Robin et de Marion* qui est considéré comme une préfiguration de l'opéra comique. Chansons légères des *serenas* ou des *pastorellas*, chansons graves également comme l'énuég, complainte de l'amant qui s'ennuie ou le planh qui est la plainte de l'amant séparé de l'aimée par la mort.

Voici une canso de Guilhem de Cabestanh qui est une illustration parfaite des composantes de l'amour courtois:

Eléonore d'Aquitaine (1122-1204)

Petite-fille de Guillaume IX d'Aquitaine, le plus ancien des troubadours, elle a été deux fois reine, de France par son mariage avec Louis VII le Jeune, d'Angleterre, lorsqu'après son divorce elle épousa Henri II Plantagenêt. Elle protégea Bernard de Ventadour (qu'on orthographie parfois Ventadorn), le plus célèbre des troubadours. Elle fut également la mécène de nombreux troubadours de son époque. Elle fut la mère du fameux Richard Cœur de Lion, lui-même trouvère. Les enfants qu'elle eut de ses deux mariages continuèrent son oeuvre.

Le jour que je vous vis, dame, pour la première fois,
Quand il vous plut de vous laisser voir à moi,
Mon coeur se sépara de toute autre pensée
Et ferme en vous demeura tout mon vouloir;
Qu'ainsi vous me donnâtes, dame, au coeur le désir,
Avec un doux sourire et un simple regard;
Moi-même et tout ce qui est me fîtes oublier.

...

Car je vous aime, dame, si fidèlement
Que d'autre aimer Amour ne me donne le pouvoir,
Mais il me permet d'en courtiser une autre gentiment,
Dont je crois éloigner de moi la cruelle douleur;
Puis quand je pense à vous de qui vient ma joie,
Tout autre amour j'oublie et abandonne,
Avec vous je demeure qui m'êtes le plus chère au coeur

...

Et aucune souffrance ne peut m'épouvanter

Pourvu que je croie en ma vie avoir
De vous, dame, quelques récompenses;
Même les souffrances me sont joies et plaisirs
Pour cela seul que je sais qu'Amour octroie;
Qu'amant fidèle doit à grands torts pardonner
Et souffrir gentiment les épreuves pour gagner.

Ah! si elle venait, dame, l'heure où je puisse voir
Qye par pitié vous me veuillez tant faire honneur
Que vous daigniez seulement m'appeler votre ami.⁵⁰

«Derniers fleuron de la longue tradition monodique héritée de l'antiquité, les troubadours sont-ils des poètes qui chantent ou des chanteurs qui comme les Aèdes grecs, psalmodiait des poèmes».⁵¹ *Aiodos* en grec signifie chanteur. Les Aèdes étaient des poètes musiciens qui chantaient des hymnes et des poèmes épiques au cours des solennités en s'accompagnant de la lyre.

LA POLYPHONIE

La polyphonie est à la musique ce que les cathédrales gothiques élevées au XIIe et XIIIe siècle sont à l'architecture. Liszt a merveilleusement pressenti cette relation : « J'ignore pourquoi, mais la vue d'une cathédrale m'émeut étrangement. Cela vient-il de ce que la musique est une architecture de sons, ou l'architecture est-elle de la musique cristallisée? Je ne sais, mais certes il existe entre ces deux arts une parenté étroite». ⁵²

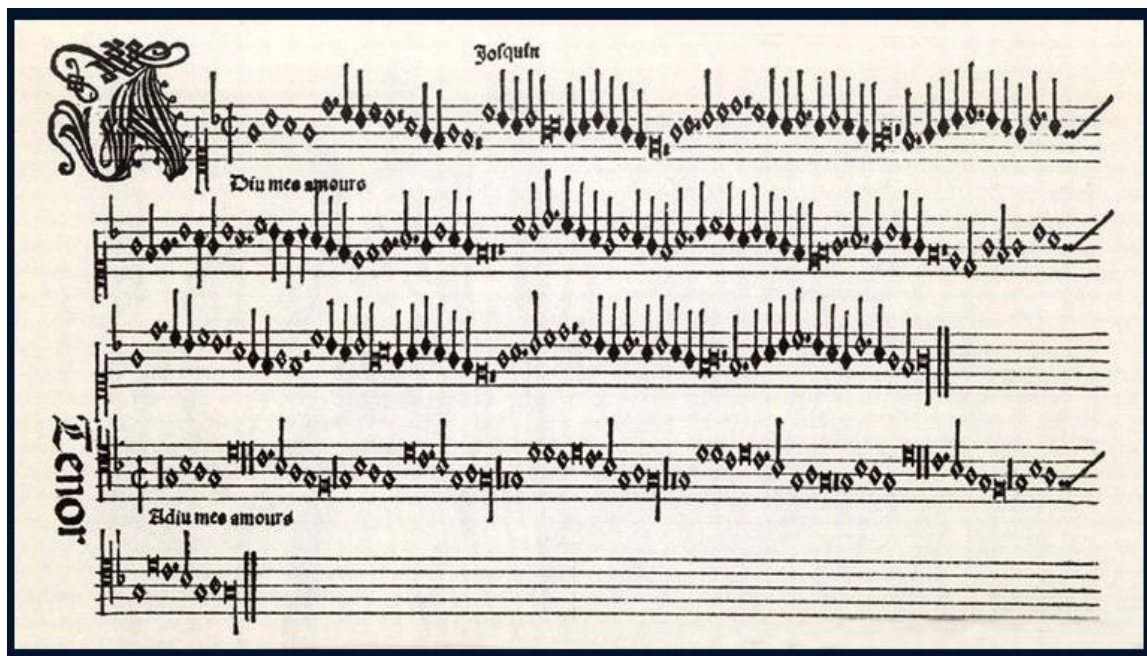


Figure 11 Première édition d'un chant polyphonique, par Ottaviano Petrucci(1466-1539) à Venise

Ces deux manifestations artistiques relèvent d'un même esprit. L'historien du Moyen Age et de la Renaissance, Erwin Panofsky, établit le parallèle suivant entre le gothique et le chant polyphonique: de même, écrit-il, qu'en architecture «était réconcilié l'idéal d'une progression uniforme d'Est en Ouest avec les idéaux de transparence et de verticalité, de même, les polyphonies à trois et quatre voix concilient l'ancien dessin mélodique et les nouvelles exigences de clarté et de verticalité». Il montre aussi comment l'organisation tripartite, parfois quadripartite, (le *quadruplum*) qu'on trouve dans la musique devient aussi un principe d'édification de l'architecture... L'architecture gothique classique prévoit «une nef tripartite, un transept également tripartite qui se fond dans l'avant-choeur quinquepartite [...] avec, en plan, pour la nef, des voûtes barlongues et quadripartites et, en élévation, la succession triadique des grandes arcades du triforium et des fenêtres - et de nombreuses tours (on en prévoyait neuf pour Chartres, 1194)». De son côté, Stravinski disait: «On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien, qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée». ⁵³

Musique sacrée, musique profane

Goethe a défini avec beaucoup de limpidité les deux grandes tendances de la musique. «La musique est sacrée ou profane. Le sacré est à la mesure de sa dignité. Et c'est par là qu'elle produit son plus grand effet... effet qui demeure le même à travers tous les temps et toutes les époques».

«La musique profane doit être transparente de sérénité. Une musique où se mêlent le profane et le sacré est une musique atrophiée qui se complaît dans l'expression de sensations débiles, pitoyables, communes. Car elle n'est pas assez sérieuse pour être sacrée et il lui manque le caractère essentiel de la

De même qu'à la simplicité retenue de l'arc roman, succède l'envol flamboyant de la flèche gothique, de même une nouvelle architecture musicale - la superposition de plusieurs lignes mélodiques - vient enrichir l'humble mais parfait chant monodique grégorien - cette ligne pure qui ne peut pas même supporter d'accompagnement - comme disait Nadia Boulanger.

Cette nouvelle organisation des sons se développe pendant des siècles jusqu'à Monteverdi, ce compositeur du XVIIe siècle qui maîtrisera à la perfection les règles de la polyphonie. Alors que «l'antiquité ne concevait la musique que sous forme de monodie: une ligne mélodique, parfois ponctuée de rythmes de percussion, mais excluant toute idée d'un accompagnement même sous-entendu»,⁵⁴ la construction polyphonique est la

base de la musique moderne.

Ceux qui ont déjà assisté à une assemblée où l'on fait chanter la foule, ont sans doute déjà constaté qu'instinctivement certains participants accompagnent à l'octave ou à la quinte le chant collectif. C'est à des tâtonnements semblables que l'on doit l'apparition de l'organum, dont les règles furent codifiées au IXe siècle par le moine Hucbald de Flandres, comme genre esthétique.

Dans l'organum, on escorte la mélodie principale note contre note, punctum contra punctum, point contre point, d'où le nom de contrepoint donné à cette nouvelle architecture musicale. L'exécutant tenant la mélodie liturgique s'appelait principal et le doubleur - celui qui suivait la mélodie à la quarte ou à la quinte - était dit organum. Le parallélisme des mélodies entraînait le polytonalisme.

Organum paralelo (Schola enchiriadis s X)

The image shows a musical score for 'Organum paralelo (Schola enchiriadis s X)'. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. The lyrics 'Sic glo - ri - a Do - mi - ni in se - cu - la' are written below the top staff. The music is a parallel organum, where the organum part is a constant interval above the cantus firmus.

Cette architecture sortit rapidement du cadre rigide du point contre point et s'enrichit d'une libre fantaisie rythmique et mélodique ornant avec audace le principal, c'est-à-dire le thème liturgique. On appela cette nouvelle forme le déchant. Le principal fut baptisé alors cantus firmus ou teneur (qui est la racine de ténor). C'est Léonin qui, au XIIe siècle, a développé cette forme musicale en mettant la voix organale au-dessus de l'ancien principal devenu cantus firmus. Le cantus firmus, à partir de ce moment, sera souvent confié aux instruments.

(Déchant, XII^e-XIII^e s.)

Or, sire As - ne, bien chan - tez

Vous au - rez du grain as - sés..

(PIERRE DE CORBEIL, *Conduit de l'âne.*)

Le motet naquit à son tour du déchant. Procédé hybride, il peut associer le chant liturgique au chant profane, ou être entièrement liturgique. Élaboré aussi au XII^e siècle, il est un déchant placé au-dessus du ténor et qui chante les mots (d'où son nom tiré du latin motetus petit mot) d'un poème modulé, c'est-à-dire avec un rythme fixe.

Des formes plus complexes existent: on ajoutait parfois une troisième voix, appelée triplum, qui chevauche et domine avec tant d'indépendance ses partenaires que son texte peut même appartenir à une langue étrangère. Une quatrième partie, quadriplum, constituée d'un poème distinct, pouvait s'appuyer sur les trois autres. Après le polytonalisme, le polyverbalisme!

Agnus Dei

Agnus I & III Andrew Perkins

A - gnus De-i, qui tol lis pec - ca - ta mundi: mi - se - re - re
do - na nobis

A - gnus De-i, Agnus De-i, qui tol lis pec - ca - ta mundi: mi - se - re - re
do - na nobis

A - gnus De - - i, qui tol lis pec - ca - ta mundi: mi - se - re - re
do - na nobis

A - - gnus De - - i, qui tol lis pec - ca - ta mundi: mi - se - re - re
do - na nobis

Apparut enfin le conduit, motet où le ténor n'est plus astreint à chanter une mélodie liturgique. Un exemple amusant de conduit à notre époque serait de superposer la mélodie *Tea for Two* à la chanson de Trenet *Que reste-t-il de nos amours?*

Figure 12 Motet

CONTREPOINT ET HARMONIE

Ces deux théories ont été le matériau de l'écriture musicale jusqu'à la découverte de la construction dodécaphonique ou sérielle au XXe siècle. Nous empruntons au dictionnaire Honegger une claire définition du contrepoint et de l'harmonie.

Le *contrepoint* est une «une théorie de l'écriture polyphonique, selon la terminologie actuelle, alors que *l'harmonie* désigne la théorie de l'écriture homophonique. Ces deux disciplines correspondent à deux perspectives différentes selon lesquelles on envisage le langage musical, horizontale pour l'une (le contrepoint) et verticale pour l'autre (l'harmonie)».

Présentation du contrepoint

- Exemple de contrepoint à deux voix :

I Va I III II IIa Va I

Chaque portée jouée ou chantée séparément est une mélodie différente de l'autre. L'indépendance mélodique est la principale raison d'être du contrepoint.

Toutefois, les deux mélodies jouées ou chantées ensemble, sonnent harmonieusement.

«Tandis que l'harmonie utilise *l'accord* comme matériau premier, le contrepoint part de la *mélodie* et définit les principes permettant de superposer correctement deux ou plusieurs lignes mélodiques simultanées, censées conserver chacune un intérêt propre».

«Harmonie et contrepoint loin de s'opposer l'une l'autre, interfèrent réciproquement». Ils composent une architecture dont les matériaux apparaissent horizontaux ou verticaux selon le point de vue d'où nous les observons.



Figure 13 Harmonie

Le contrepoint et l'harmonie sont le mot croisé de la musique. Les Anciens au Moyen Age et à la Renaissance accordaient toute leur attention à la ligne horizontale, c'est-à-dire à la mélodie et à l'art d'en superposer plusieurs avec élégance; vers le XVIIe siècle, les compositeurs s'attachèrent plutôt à l'enchaînement d'accords verticaux.

Frère Jacques en canon est une forme simple de contrepoint. La même mélodie ici est reprise en deux ou plusieurs voix successives mais décalées dans le temps. Une forme plus complexe pourrait être le même Frère Jacques mais où une voix commencerait la mélodie par la fin jusqu'au début. C'est le mouvement rétrograde. On peut aller plus loin en donnant l'exemple d'un mouvement contraire. Les intervalles (c'est-à-dire la distance entre deux notes) sont alors joués à l'envers. On peut combiner un mouvement contraire et un mouvement rétrograde, etc...

L'ORGUE, LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET La POLYPHONIE

Si l'invention de l'orgue, ou hydraulos, est liée au nom de Ctébisios, c'est qu'il a eu l'idée d'utiliser l'eau «pour exercer une pression continue sur le vent destiné à ébranler les corps sonores disposés sur le sommier».⁵⁵ L'orgue est constitué de la syrinx ancienne et de l'aulos double des Grecs, tout comme deux instruments du Moyen Age, le chalumeau et la cornemuse sont dérivés de l'aulos double des Grecs. Ces instruments donnèrent aux artistes médiévaux les prémices du plaisir des sons simultanés, de la polyphonie...

Mais qu'était l'aulos? Principal instrument à vent de la Grèce antique et de Rome, il était composé de deux cylindres non parallèles en bois ou en métal. Il rappelle le hautbois double. On en a joué pendant plus d'un millénaire au théâtre, dans les processions, les banquets, etc. Quant à la syrinx ou flûte de Pan, elle était constituée de 5, 7, 8 ou plus souvent de 9 tuyaux de roseau.

La polyphonie (suite)

Le premier âge de la polyphonie correspond à la construction de Notre-Dame de Paris. Pendant qu'au XIIe siècle s'élèvent les voûtes et les arcs-boutant de cette cathédrale, deux grands organistes, Léonin et son disciple Pérotin «s'appliquent à cette merveilleuse construction de l'esprit, la polyphonie». On parlera à leur sujet de l'École Notre-Dame dont les disciples sont demeurés anonymes comme les sculpteurs et les peintres des églises romanes et gothiques. Pérotin le grand élargit l'organum à deux voix de Léonin, en fixe les règles définitives et porte le conduit et le motet à leur perfection. A ce début de l'ère polyphonique fut donné le nom d'*ars antiqua* (art ancien), nom ambigu qui désignait pourtant une création importante pour l'avenir de la musique. L'*ars nova* le *Traité* que Philippe de Vitry (1291-1361) écrivit vers 1320, est une méthode pour mesurer la musique. Par extension, l'*ars nova* (science nouvelle) désignera la musique polyphonique du XIVe siècle dont le grand compositeur sera Guillaume de Machaut (1300-1377).

Philippe de Vitry était un homme polyvalent; compositeur, instrumentiste, théoricien, il était prêtre et deviendra même évêque de la ville de Meaux (qui sera illustrée par Bossuet au XVIIe siècle). Il était en rapport avec les grands de ce monde et a occupé de nombreux postes diplomatiques pour l'Église et la Royauté. Il fut entre autres conseiller du Dauphin. Formé à la Sorbonne, il fut un des principaux précurseurs de l'humanisme français. Il eut une correspondance suivie avec Pétrarque. Son traité est le premier à être publié depuis les écrits de Boèce sur la musique au Ve siècle.

Guillaume de Machaut comme Vitry est dans les ordres; c'est un clerc tonsuré. Lui aussi a vécu à la Cour de plusieurs rois, de Jean de Bohême, puis après la mort de ce dernier, de sa fille, et enfin du roi de Navarre. Il était également poète et nous connaissons sa liaison, à la fin de sa vie, avec Péronne d'Armentières par un livre de poèmes intitulé *Veoir dit*. Son oeuvre [La messe de Notre-Dame](#) est la première oeuvre polyphonique, écrite par le même compositeur, englobant tout l'ordinaire de la messe. Dans l'analyse que Vuillermoz fait de cette oeuvre se trouve merveilleusement résumée la construction musicale propre à la polyphonie: cette messe, écrit le musicologue, «est, en outre, remarquable par la hardiesse et le relief de sa polyphonie. Les audacieuses superpositions de sons qu'elle nous propose ne sont pas toujours créées par les points de contact de plusieurs mélodies entrelacées, comme dans le motet ou le conduit, mais par la volonté très nette d'édifier des piliers sonores, des accords déterminés. L'analyse verticale cherche à se substituer à l'horizontale dans la grammaire des sons. C'est un événement considérable. Les lois de l'harmonie tendent à se dégager de l'écriture contrapuntique et à conquérir leur indépendance. Le résultat obtenu apparaît encore bien rude aux observateurs d'aujourd'hui; il n'en demeure pas moins acquis pour l'historien que Machaut fut un étonnant précurseur et que sa magistrale utilisation des ressources de l'*ars nova* a fait de la France, au XIVe siècle, le professeur de musique de toute l'Europe».⁵⁸

UN POEME DE GUILLAUME DE MACHAUT

Ami, je te conforterai
Moult volontiers, si je puis
Car tu es mien et je suis tienne
Sans réserve, sans que je me reprenne
Vénus le veut, et je l'otroie (me donne)
Conforte-toi donc et réjouis-toi
Car loin et près, où que je sois
T'aime et te désire
Et t'aimerai sans repentir
Car en toi sont mis tous mes plaisirs
Toutes mes pensées, tous mes désirs
Que te dirais-je ?
Sans toi bien ne me peut venir
Sans toi ne me puis réjouir
Faire me peux vivre et mourir
Et avoir joie.⁵⁹

Au XVe siècle, Guillaume Dufay laisse une oeuvre d'une grande richesse: chansons, motets, messes, etc. Des mélodies de son contemporain Josquin des Prés, qu'on surnomma le Prince des musiciens, Luther (lui-même compositeur) dira qu'elles jaillissent «libres comme le chant d'un pinson».

Mais les grands compositeurs de l'âge polyphonique sont en Italie: Giovanni Pierluigi da Palestrina au XVIe siècle et Claudio Monteverdi au XVIIIe, et Tomas Luis da Vittoria, contemporain de Palestrina, en Espagne. Le nom de Palestrina (1526-1594) est lié aux réformes que l'Église a entreprises dans la musique religieuse. Et sa carrière dépend d'un pape qui a su reconnaître très tôt son génie. Le Pape Jules III nomma en effet Palestrina membre du choeur pontifical de la Chapelle Sixtine violant ainsi la règle interdisant aux hommes mariés, ce qui était le cas de Palestrina, d'en faire partie. Plusieurs siècles se sont écoulés depuis l'âge d'or du chant grégorien et la musique liturgique a perdu son unité. Le Concile de Trente recommande l'imposition «d'un chant polyphonique aussi limpide et pur que possible, de caractère exclusivement religieux et dont les paroles soient intelligibles aux auditeurs».⁶⁰ Compositeur étonnamment prolifique, c'est Palestrina qui sera le grand polyphoniste religieux de son époque avec ses 104 messes et ses 600 oeuvres diverses, motets, hymnes, madrigaux, etc. De son vivant, on le considérait comme le «*principalissimo musico tra quanti ne sono al mondo*».⁶¹

ARS NOVA

Son importance dans l'histoire de la musique tient à ce que son auteur fixe définitivement la mesure. Les anciens modes sont remplacés par les *modes majeur et mineur*; il met en évidence la nécessité et l'utilité de la tonique. Contemporain de Machaut, Vitry a mis dans son traité ce qui existait de façon empirique dans l'oeuvre de Machaut.

Modes majeur et mineur

Nous n'entrerons pas dans les complexités historiques de ces deux modes. Voici une définition sommaire qui a le mérite de servir de point de repère: le mode c'est «la manière d'être d'un ton, d'après la disposition des intervalles de la gamme à laquelle il correspond (*majeur, mineur*). Avant le XVIe siècle, dans la musique de l'Antiquité et du Moyen Age, les modes étaient infiniment plus nombreux»⁵⁶

«Un inventaire des modes utilisés dans les cinq continents constituerait la matière d'une encyclopédie: la musique de l'Inde en connaît environ soixante-douze variétés, la musique arabe cent vingt. La plupart ne peuvent être représentés convenablement dans notre système de notation, car ils comportent des intervalles que nous n'utilisons pas. Le lecteur que la question intéresse pourra se reporter aux ouvrages remarquables d'Alain Danielou et aux rares ouvrages des théoriciens arabes ou persans qui aient été traduits (notamment Avicenne: *Le livre de Science, t. II*).⁵⁷

L'ABONDANCE DANS La CRÉATION

Tout au long de cette route, à plusieurs reprises nous mentionnerons le nombre d'oeuvres de certains compositeurs. Les plus grands, Bach, Mozart, Beethoven, pour ne nommer que ceux-là ont été extrêmement prolifiques. La quantité d'oeuvres constituerait-elle l'un des critères pour juger du génie d'un compositeur? Elles sont en tout cas l'indice d'une dédication (le mot anglais est si précis que nous l'employons) absolue à la musique et surtout, d'une constance dans l'inspiration qui est le propre des très grands, que ce soit en musique ou en peinture... Le compositeur le plus prolifique de l'histoire de la musique est Telemann; on a recensé plus de 6,000 oeuvres.

Telemann (1681-1767)

Compositeur et organiste allemand, contemporain de Bach, sa carrière ressemble à d'ailleurs à celle du cantor en ce qu'il fut maître de chapelle dans diverses villes allemandes. Il était de son vivant «considéré comme le plus grand compositeur allemand, réputation dépassant de loin celle de Bach».⁶²

Monteverdi (1567-1643) avait 27 ans lorsque Palestrina mourut. C'est à Venise, à St-Marc, qu'il fera carrière comme maître de chapelle. Par son art unique du récitatif souple et vivant dans ses madrigaux et ses opéras, il dominera la musique italienne du XVIIe siècle. Ce sont des musiciens du XXe siècle réunis autour de Nadia Boulanger qui redécouvriront Monteverdi complètement tombé dans l'oubli. Voici ce qu'en dit précisément Nadia Boulanger: «En ce qui concerne Monteverdi, Vincent d'Indy et Charles Bordes avaient accompli un travail préparatoire d'édition extraordinaire avec toutefois une erreur: ils l'avaient traduit en français. Or pas plus que Purcell ou Boris Godounov, on ne peut chanter Monteverdi en français».⁶³ Ce que Nadia Boulanger omet de dire, c'est qu'elle a fait jouer dans les salons de la princesse de Polignac les madrigaux et les opéras de Monteverdi. Des salons, Monteverdi monta sur les scènes des grandes salles de concert...

Fugue

La fugue vient du mot latin fuga, fuite. «...Ce terme se réfère à une composition dans laquelle trois voix (ou plus) entre en imitation l'une après l'autre, chacune pourchassant la précédente qui prend la fuite devant elle». ⁶⁶ La fugue est une forme musicale qui réalise une parfaite synthèse entre le contrepoint et l'harmonie.

En Espagne, à la même époque que Palestrina, Tomas Luis da Vittoria (ou Victoria) contemporain de sainte Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix, les deux grands mystiques du XVI^e siècle, ne composera lui aussi que de la musique religieuse: motets, messes, psaumes, litanies, etc. Mais il ne subira pas l'influence de la musique italienne. Comme le souligne Vuillermoz, «son expression mystique est très différente de celle de Palestrina. Elle est plus passionnée et plus ardente. L'hispanisme de sa compatriote sainte Thérèse colore cette musique moins désincarnée que celle du séraphique Pierluigi». ⁶⁴

Le néerlandais Roland de Lassus (1530-1594) marqua aussi son époque. Il sera un grand voyageur, parcourant l'Allemagne, (Munich, Nuremberg), l'Italie (Naples, Rome) et la France (Paris) où il rencontrera Ronsard. Compositeur d'une étonnante fécondité, il est célèbre pour ses motets (il en composera cent-soixante-sept). Plus polyvalent que Palestrina, ses conceptions harmoniques préfigurent Bach...

L'écriture polyphonique peut être considérée comme l'expression musicale de l'architecture gothique. Bach sera le musicien qui portera à sa perfection, dans la fugue, l'art de la polyphonie. Il a rédigé à la toute fin de sa vie l' Art de la Fugue «chef d'oeuvre d'une perfection d'écriture qui force l'admiration». ⁶⁵ Nous y reviendrons.

Le système tempéré

Bach s'intéressera également au tempérament dans le *Clavier bien tempéré*.

La question du tempérament, élément essentiel à la compréhension de l'évolution de la musique en Occident, est complexe. Il faut faire appel à d'autres notions, celle entre autres de la gamme. Rien ne nous semble aller plus de soi que la gamme telle que nous l'avons apprise: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO. Elle est une concrétisation et une limitation de l'échelle des sons laquelle est théoriquement illimitée. Elle est le moule dans lequel se sont coulés les sons utilisés par les humains. Elle est ce sans quoi la musique instrumentale et l'orchestre, qui est un ensemble dans lequel tous les instruments sont en accord, n'existerait pas. Elle est la pierre angulaire de la construction musicale. Si on y pense bien, constituer la première gamme, comme l'a fait Pythagore, qui a été le premier savant à constater la correspondance entre les accords fondamentaux et les rapports numériques les plus simples est un exploit vertigineux.

Si on cherche le sens du mot tempérament, on est étonné de la simplicité de la définition. Juste mélange, c'est ainsi que Littré le définit d'une manière générale. Le juste

mélange des humeurs donne la santé telle qu'on l'a définie pendant des siècles. Le juste mélange des couleurs fait l'harmonie d'un tableau. Le peintre corrige l'excès d'une couleur en le tempérant par une teinte plus douce. Autre définition du Littré qui nous est plus familière, le tempérament c'est le «résultat général, pour l'organisme, de la prédominance d'action d'un organe ou d'un système. Tempérament bilieux. Tempérament sanguin. Tempérament lymphatique. Tempérament nerveux».

En musique, toujours selon Littré, le tempérament c'est «l'altération légère que l'on fait subir à de très petits intervalles, de manière à éviter une dissonance choquante». Cette opération consiste à adapter la gamme aux instruments de façon à ce qu'il soit possible de les accorder les uns avec les autres. Pour rendre cette adaptation possible il a fallu rationaliser la gamme, l'éloigner de son état naturel. Ce qu'a parfaitement compris Jean-Jacques Rousseau, le défenseur de la nature en toute chose: «Le tempérament, écrit-il, est un vrai défaut, c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire».

L'altération légère dont parle Littré varie selon le système utilisé, car il n'y a pas un seul tempérament mais plusieurs systèmes acoustiques, pour reprendre l'expression de Dussaut, qui se sont développés à partir du XVI^e siècle. ⁶⁷Nous nous arrêterons aux quatre principaux encore utilisés de nos jours tels que Dussaut les présente:

1- *Le système tempéré*, appelé gamme des pianistes et harpistes. Dans ce système, l'octave est divisée en 12 demi-tons absolument égaux, ce qui donne la gamme chromatique.

Cette méthode «présente l'inconvénient de ne donner aucun intervalle pur, sauf l'octave, mais seule elle permet l'accord rigoureux des instruments et la variété des modulations qui caractérise la musique depuis Bach. Dans ce système, 3 tierces majeures superposées formeront toujours un octave et 12 quintes équivaudront à 7 octaves, car toutes ces tierces et toutes ces quintes sont un peu fausses». ⁶⁸

Werkmeister (1645-1706)

Organiste allemand surtout connu pour ses recherches sur les tempéraments et particulièrement sur le tempérament égal. Bach eut sans doute connaissance de ces travaux.

2- *Le système de Pythagore*, appelé gamme des violonistes (qui englobe les instruments à cordes). Ce système est construit sur l'échelle des quintes naturelles. La quinte est dite naturelle lorsque les nombres de vibrations sont entre eux comme 100 et 150 ou comme 1 et 1,50.

3- *Le système de Zarlino*, ou gamme des physiciens. Ce système est construit sur des marches de tierces majeures naturelles, combinées avec des marches de quintes justes naturelles. La tierce majeure est dite naturelle lorsque les nombres de vibrations sont entre eux comme 100 et 125 ou comme 1 et 1,25.

4- *Le système de Holder*, ou gamme des chanteurs. Dans ce système, l'octave est divisée en 53 commas-degrés égaux. Un comma est la plus petite différence entre deux sons.

En comparant ces quatre systèmes, on se rend compte que «le seul intervalle qui soit

Tonalité

La tonalité, c'est «l'organisation hiérarchique des sons par rapport à un son de référence, la tonique, dans le système majeur-mineur». ⁷²

exactement semblable dans tous les systèmes est l'octave juste. Les autres intervalles diffèrent d'un système à l'autre». Cette remarque est capitale car ce qui rend si complexe l'étude du tempérament, c'est que les divers musicologues que nous avons consultés, dans le cas précis du Clavier bien tempéré de Bach, ne s'entendent pas sur le tempérament utilisé par Bach. Bach a-t-il utilisé le tempérament égal, celui qui correspond au système acoustique tempéré? Ce qui semble certain, c'est qu'il a contribué à le répandre: «...sur les

instances de Bach et Rameau, (fut adopté) le tempérament égal dont la théorie est due à l'allemand Werckmeister, (1691)»⁶⁹, Dussaut attribue cette divergence d'opinion au fait que «les théoriciens du temps passé ont fait une complète confusion entre plusieurs espèces de tons, de demi-tons et de commas, appartenant à des systèmes absolument différents. Ils rendirent la théorie musicale incohérente, poursuit-il, en faisant un mélange inconciliable de plusieurs systèmes différents. Or pour Dussaut il va de soi que chaque système de gamme devrait être étudié à part. Chacun est cohérent en lui-même». ⁷⁰

Il y a eu, notamment en Angleterre des résistances à l'adoption du tempérament égal: les facteurs d'orgue britanniques ne l'adoptèrent qu'après l'Exposition de 1851. On a étendu l'usage du tempérament égal à tous les instruments à sons fixes, ce qui suppose qu'on a faussé la disposition des frettes sur les guitares et des trous sur les flûtes.

Cette rationalisation des intervalles a d'une certaine manière appauvri la musique en affaiblissant les tonalités. Comme le fait remarquer la musicologue Marie-Claire Beltrando-Patier, «le tempérament égal est une solution *théorique* et non musicale...(et ses) inconvénients sont de deux sortes: d'une part, toutes les tierces sont fausses; d'autre part, l'impression propre à chaque tonalité est très affaiblie; en effet, il n'y a plus désormais douze tonalités ayant chacune sa saveur, mais une seule tonalité transposable onze fois». ⁷¹

Si on suit aveuglément la piste indiquée par Rousseau, on peut en venir à la conclusion que le tempérament a enlaidi la musique, qu'il constitue une faute fondamentale et qu'en conséquence il faudrait revenir à la gamme originelle pour retrouver la musique dans toute sa pureté. Tout n'est pas si simple. L'oreille s'est si bien habituée aux lentes et multiples altérations (plus d'une cinquantaine ont été répertoriées) de la gamme que ce qu'elle a perdu en variété, en richesse vitale pourrait-on dire, a été plus que compensé par l'enrichissement apporté par les instruments requérant une adaptation de la gamme de même que par l'orchestration. Les symphonies sont tout de même les merveilleux fruits de la rationalisation de la gamme...

Vu sous l'angle général de l'histoire des idées, l'évolution du tempérament en musique apparaît comme un chapitre de l'histoire des rapports entre la nature et la culture. C'est pourquoi Rousseau dénonce un jour le tempérament et le lendemain, dans le même souffle, un certain progrès consistant à subordonner l'enracinement des individus et des sociétés aux exigences de la rationalité scientifique et technique.

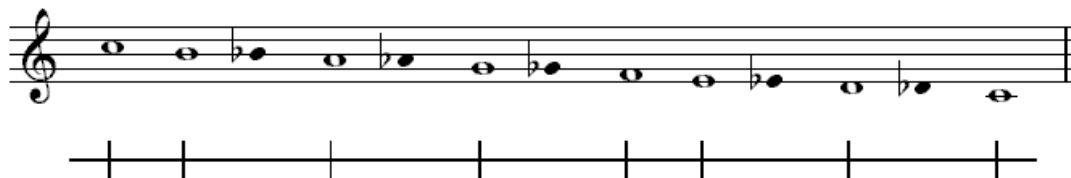
La GAMME CHROMATIQUE

C'est une gamme de demi-tons. Elle est composée de toutes les notes, blanches et noires alternées, jouées dans l'ordre sur le piano. Cela donne DO, DO#, RÉ, RÉ#, MI, FA, FA#, etc. en gamme ascendante. Les touches noires représentent alors les dièses. Un dièse est un signe qui élève d'un demi-ton chromatique la note qu'il affecte. Et en gamme descendante, Do si si bémol, la la bémol sol sol bémol etc. Le bémol étant un signe qui abaisse d'un demi-ton chromatique la note qu'il affecte. Les touches noires représentent alors les bémols. Dans la gamme naturelle, bémols et dièses n'étaient pas équivalents; par exemple, sol dièse et la bémol n'étaient pas la même note. Sans le tempérament égal, qui permet au sol dièse et au la bémol de rendre le même son, les instruments à clavier auraient été encombrés d'un nombre trop grand de touches. Grâce au tempérament, une même note peut avoir plusieurs fonctions.

Gamme chromatique ascendante :



Gamme chromatique descendante :



LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ

Bach l'a publié en deux temps, un premier cahier en 1744, un second en 1752. Pour Nadia Boulanger cette oeuvre de Bach était une condition sine qua non pour acquérir les bases de la connaissance musicale: «J'estime, disait-elle, qu'un musicien doit connaître à fond les deux volumes du clavier bien tempéré et si possible un grand nombre de cantates». ⁷³ Les préludes et fugues ont été effectivement composées dans un but spécifique d'enseignement. ...«Mais il ne

faudrait pas voir dans ces pièces le seul triomphe du contrepoint. Bach y use d'une écriture résolument tonale... où se trouvent bien affirmées les lois de l'harmonie classique». ⁷⁴

DU TEMPERAMENT EGAL A L'EMANCIPATION DE LA DISSONANCE

Schönberg et l'École de Vienne

C'est un truisme de dire que l'art est le reflet de son époque. Dans un livre écrit après la deuxième guerre, Kurt Pahlen attribue les éclatements survenus aussi bien dans la littérature que dans la musique et les beaux-arts à la réaction fébrile et encore horrifiée de la vie sur la mort. «Sur les toiles des peintres, écrit-il, des silhouettes défigurées par les contorsions nous fixent, et ce sont là nos images. La littérature bafouille, déforme, raccourcit les périodes et les phrases: c'est là notre langage. La musique enchaîne les dissonances, détruit les formes existantes, déforme les accords: ce sont là les échos de notre temps». ⁷⁵

Ces échos sont nés à Vienne où Schönberg met au point une méthode de composition fondée sur les douze notes de la gamme chromatique - d'où le nom de dodécaphonisme donné à cette musique. Ces douze notes sont utilisées par séries - d'où l'autre nom, musique sérielle - selon un protocole compliqué que Theodor Adorno, le penseur du dodécaphonisme, décrit de la façon suivante: cette méthode «exige que l'on fasse dériver chaque morceau, soit mouvement particulier, soit oeuvre entière en plusieurs mouvements, d'une *figure de base* ou *série*. Par là, on comprend une répartition à chaque fois déterminée des douze sons disponibles dans le système tempéré, telle celle-ci: ut dièse - la - si - sol - la bémol - fa dièse - si bémol - Ré - mi - mi bémol - ut - fa, qui est la série de la première composition dodécaphonique qu'a publiée Schönberg. Chaque son de la composition entière est déterminé par cette série: il n'y a plus de note *libre*. Mais cela signifie seulement dans quelques cas, et assez élémentaires, comme on en rencontre aux premiers temps du dodécaphonisme, que tout le long du morceau on utilise cette série toujours dans le même ordre, selon des dispositions et des rythmes variés. Un tel procédé a été élaboré, indépendamment de Schönberg, par le compositeur autrichien Mathias Hauer, et les résultats en sont d'une affligeante pauvreté. En revanche, Schönberg intègre radicalement au matériau dodécaphonique les techniques classiques et, dans une mesure encore plus grande, les techniques archaïques de la variation».

La démesure des séries

Théoriquement on peut disposer pour composer de $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times \dots \times 12 = 479,001,600$ séries! Pratiquement, il y a des séries non utilisables: «par exemple: les gammes chromatiques ou les séries obtenues en jouant les touches blanches du piano dans l'ordre, puis les touches noires». ⁷⁶

SCHONBERG ET L'ÉCOLE DE VIENNE

Schönberg est le fondateur de l'École de Vienne. Une de ses premières oeuvres expressionnistes,



Figure 14 Schönberg peint par Gershwin

Le Pierrot Lunaire, où il se libère des «fonctions tonales et des conventions du développement thématique»⁷⁷ suscita en 1912 une opposition analogue à celle provoquée par le *Sacre du Printemps* de Stravinski. Schönberg fut le premier compositeur à intégrer la psychanalyse de son compatriote Freud dans une oeuvre: *Erwartung*. Dans *Erwartung*, l'héroïne, nous dit Adorno, «est livrée à la musique en quelque sorte

comme une patiente à un traitement psychanalytique». C'est au début des années 20 qu'il crée les premières oeuvres du dodécaphonisme sériel. Mais la musique de Schönberg transcende sa théorie musicale. Adorno lui-même reconnaît que «les pièces privilégiées du dernier Schönberg sont obtenues *contre* la technique des douze sons aussi bien que grâce à elle».⁷⁸ Et dans ses dernières oeuvres, il renoue avec la tonalité.

Schönberg eut des liens d'amitié avec Gershwin. Musicalement, ils étaient aux antipodes, mais ils sont devenus amis lorsque *l'archimoderniste* est arrivé à Los Angeles en 1935 en tant qu'exilé pauvre. Les deux hommes partageaient des passions pour la peinture et le tennis. Gershwin était le meilleur peintre, mais au tennis, Schönberg refusait de céder un point.

Berg (1885-1935) et Webern (1883-1945) sont les deux principaux disciples de Schönberg. Les principales oeuvres de Berg sont *Lulu* et *Wozzeck*. Nadia Boulanger se reprochait de ne pas aimer *Lulu*: «Il est hélas des musiques que je n'aime pas, tout en leur reconnaissant le caractère de chefs d'oeuvre, tout à fait réussis et dignes de respect, mais pour lesquels je n'ai pas d'amour, car ils ne correspondent pas à ce que je suis capable de ressentir. ...J'ai probablement tort, mais je n'aime pas *Lulu*...». En revanche, Roland de Candé dit de *Lulu*, entre autres oeuvres, qu'elle relève «de cette technique dodécaphonique, dont (Schönberg) exploite avec un sens artistique incomparable les possibilités lyriques et dramatiques».⁷⁹

Webern a poussé plus loin la démarche de Schönberg. Il a composé la majeure partie de son oeuvre selon les théories dodécaphoniques tout en utilisant les noms des grandes formes classiques; symphonie, concerto, cantates, etc. Il a eu une énorme influence sur les musiciens qui ont à sa suite adopté la forme sérielle... «une fois surmontée la surprise que peut provoquer une désintégration de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, du timbre, poussée à une limite au-delà de laquelle la musique cesserait d'exister, l'auditeur sans préjugés découvre dans cet art un lyrisme secret, extraordinairement pénétrant».⁸⁰

On parle au sujet de l'École de Vienne d'expressionnisme. On désigne alors un mouvement artistique où, en réaction contre l'impressionnisme de la peinture du XIXe siècle, des peintres et des musiciens, dont Schönberg qui était aussi peintre, recherchent plutôt l'intensité de l'expression.

L'ÉCOLE DE VIENNE ET LA MORT

Les trois représentants de l'École de Vienne sont morts d'une façon très particulière. Webern qui était sorti fumer une cigarette sur son balcon, en territoire occupé, après le couvre-feu, a été tué par un soldat américain. Berg est mort d'une septicémie consécutive à une infection dentaire (ou à une piqûre d'insecte, selon certains biographes). Quant à Schönberg, fervent adepte de la numérologie, il a calculé le jour de sa mort... et est effectivement mort ce jour-là! C'est un cas qui prête à l'interprétation; est-il mort au moment que lui avaient prédit ses calculs parce qu'effectivement la vie était épuisée en lui? Ou faut-il expliquer sa mort par le terrible pouvoir de suggestion de ce calcul morbide sur son inconscient?

THEODOR ADORNO (1903-1969)

Philosophe, sociologue et musicographe allemand, il a étudié la composition avec Berg. Comme théoricien de la nouvelle musique, il a contribué à sa notoriété. Son marxisme lui fait voir dans l'émancipation de la dissonance le principe même de la libération du compositeur à l'égard des formes classiques récupérées par la bourgeoisie. Ainsi donc la musique dodécaphonique lui apparaît-elle comme le prolongement de la révolution radicale de la société sans laquelle il n'y a pas de progrès possible. Dans Philosophie de la nouvelle musique, dont l'écriture elle-même est parfois dissonante, Adorno voit la composition musicale comme un matériau dérivé de la société que l'ouvrier, le compositeur, doit affronter: «...la confrontation du compositeur avec le matériau est aussi confrontation avec la société, précisément dans la mesure où celle-ci a pénétré dans l'oeuvre...». ⁸¹ Pour Adorno, la consonance classique est aliénante; en libérant le matériau, et nous citons l'auteur: «Tout se passe comme si la musique s'était arrachée à la dernière et présumée contrainte naturelle, qu'exerce sa matière, comme si elle était capable de dominer cette matière librement, consciemment et avec lucidité. Le compositeur s'est émancipé en même temps que les sons». ⁸²

Adorno ne va tout de même pas jusqu'à nier la contradiction qui est au coeur de la musique sérielle stricte: «Avec la spontanéité de la composition, se paralyse aussi la spontanéité des compositeurs d'avant-garde. Ils se voient devant des problèmes aussi insolubles qu'un écrivain qui, pour chaque phrase qu'il écrit, doit d'abord créer une syntaxe et un vocabulaire spéciaux». ⁸³ Il faut payer le prix de la liberté: «Coûte

subjectivité sur la la liberté de laisser à musical son autonomie, rien». ⁸⁴ Faut-il que le et ligoté par un tel défi, procédés? Non, dit n'est capable par lui- contradiction entre l'art enchaînée; tout ce qu'il contredire la société déchaîné...». ⁸⁵

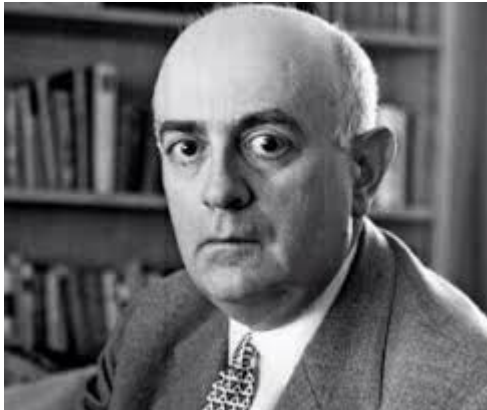


Figure 15 Adorno

La musique matériau peut effectivement à ce

toutes les dissonances. A la limite - car Schönberg n'a pas franchi cette limite - elle se détruira elle-même, elle deviendra *muette dans l'indifférence* ⁸⁶ selon le mot d'Adorno lui-même, et les traducteurs précisent que le mot allemand utilisé par l'auteur a la double connotation

cher le triomphe de la tradition hétéronome, chaque moment sans la subordonner à compositeur, angoissé se tourne vers d'autres Adorno «Aucun artiste même d'abolir la déchaîné et la société peut faire, c'est enchaînée par l'art

révolutionnaire! Elle niveau s'autoriser

d'indifférencié et d'indifférence! Car, selon les mots mêmes d'Adorno, qui sont l'antithèse de ceux de Platon pour qui la beauté est la raison d'être de l'art, la nouvelle musique trouve «toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau». Ce pourrait être la définition du phénomène *punk*...

Pour comprendre le caractère révolutionnaire de l'introduction des séries dans la composition musicale, il faut se reporter au concept de tonalité autour duquel s'était articulée la musique classique. La note principale, la note reine, la tonique, qui donnait

Littérature et dissonance

Ce concept musical a inspiré à Beaumarchais le passage suivant dans le *Barbier de Séville*:

«Vous avez lésiné sur les frais; et, dans l'harmonie du bon ordre, un mariage inégal, un jugement inique, un passe-droit évident sont des dissonances qu'on doit toujours préparer et sauver par l'accord parfait de l'or».

à une oeuvre sa coloration mélodique, disparaît au profit d'une sorte de démocratisation des notes qui se valent toutes et doivent être jouées en conformité avec des séries mathématiques établies par le compositeur. Cette musique atonale (sans tonalité), qui est une construction abstraite de l'esprit, est-elle réalisable?

«Toute combinaison de sons ne peut qu'avoir des racines dans une tonalité maîtresse». ⁸⁷ De nombreux musicologues, dont Grout et Pahlen regrettent que l'usage du mot *atonal* «ait prévalu plutôt que le mot

panatonal utilisé par Schoenberg lui-même et signifiant qui contient toutes les tonalités». ⁸⁸ Pahlen rappelle que «Schönberg lui-même a protesté hautement contre le terme d'atonalité appliqué à son art... Pour l'homme du métier, cette différenciation est fondée, mais le profane n'y voit que l'anéantissement des anciennes relations tonales, des gammes et des accords d'autrefois».

On parle aussi à propos de la musique dodécaphonique d'émancipation de la dissonance. La consonance et la dissonance sont des concepts mouvants; on n'a rien réglé lorsqu'on donne une définition élémentaire des deux termes, à savoir que la consonance est l'impression agréable que procure un accord, un ensemble de sons et la dissonance, l'impression choquante qu'on en retire. Les compositeurs classiques ont toujours usé de dissonances mais en les préparant de façon telle qu'elles se résolvaient dans la consonance. «Dans l'harmonie classique, écrit de Candé, les dissonances sont passagères: elles sont obligées de se résoudre dans une consonance. Debussy a prouvé que les dissonances pouvaient être aussi douces et agréables que les consonances. Depuis, les dissonances ne sont plus des associations instables et passagères. Elles sont employées pour leur couleur propre: ce qu'on a appelé *Émancipation de la dissonance*». ⁸⁹

Résolution de la dissonance

Selon les règles de la composition, cette résolution peut se faire de la façon suivante: dans l'accord Sol, Si, Ré, Fa, par exemple, cette septième Fa est une dissonance qui appelle l'accord parfait ut Sol, Mi pour s'y résoudre. On peut préparer une dissonance en faisant entendre la même note comme consonance dans un accord précédent. Et on résoudra une dissonance en la faisant descendre diatoniquement (c'est-à-dire par tons et demi-tons) sur une consonance.

Et Pahlen de son côté donne une explication sociologique des dissonances. Elles sont, croit-il, le symbole d'une société en déséquilibre: «si heurtées, si dures que puissent être ces dissonances, elles finissent par se résoudre en consonances, lorsque la base de l'époque culturelle s'est affermie et assainie». «Mais, poursuit-il, quand la nouveauté bouillonne dans le creuset, sans parvenir à prendre forme, tout équilibre est rompu, et les dissonances ne peuvent plus se résoudre. Une époque tourmentée est incapable de produire un art harmonieux».

Schönberg, nous l'avons vu, n'a pas réussi à s'enfermer dans le carcan mathématique des séries. Voici le jugement que Vuillermoz porte sur lui: «Obéissant à cet instinct désespéré du captif qui veut briser les barreaux de sa prison, ce cérébral échafauda de très ingénieuses théories qui ont guidé ses cadets avec plus ou moins de bonheur mais qui ne l'ont pas empêché de nous donner des oeuvres qui sont en contradiction absolue avec ses dogmes. Car, poursuit-il, Schoenberg est un romantique, un impressionniste et un féérique qui a embrassé la carrière de professeur d'abstraction».⁹⁰

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC

Destinée comme son nom l'indique à diffuser la nouvelle musique, cette Société a été fondée en 1966 par Wilfrid Pelletier autour duquel s'étaient regroupés Jean Papineau-Couture, Maryvonne Kendergi, Serge Garant, Hugh Davidson, Jean Vallerand et Pierre Mercure. On y joue depuis plus de vingt ans la musique des compositeurs canadiens, Tremblay, Garant, Papineau-Couture, etc. et européens, l'École de Vienne, Messiaen, Boulez, Xenakis, etc.⁹¹

Igor Féodorovitch Stravinski (1882-1971)

La puissance et l'originalité de Stravinski en font sans doute l'un des plus grands compositeurs contemporains. Un compositeur qui est aussi un citoyen du monde puisqu'il fut à la fois russe d'origine et successivement français et américain d'adoption. Il passera à Paris une partie de sa vie. C'est là qu'un autre compatriote russe, Diaghilev, lui commande un premier ballet, *l'Oiseau de feu* (1909) puis un second, *Petrouchka* qui révéleront au monde «les constructions étonnantes (d'un) génie qui n'obéit qu'à soi-même et aux lois difficiles qu'il s'est forgées».⁹² La mémoire des mélomanes a

Serge de Diaghilev (1872-1929)

Imprésario russe, il a monté plusieurs spectacles à Paris dont *l'Oiseau de feu* et le *Sacre du printemps*. Dans ce dernier, un autre russe célèbre, Nijinski, dansait.

surtout retenu la commotion provoquée dans le monde musical parisien par le *Sacre du printemps* (1913). Lors de la seconde guerre, Stravinski dut s'expatrier aux États-Unis où il composa un certain nombre de pièces très différentes de ses premières oeuvres. Cette polyvalence fit dire à ses détracteurs qu'il manquait de cohérence. Voici le jugement que porte sur lui son biographe Robert Siohan dans le Dictionnaire de la musique de Honegger. ...«le génie du maître russe est protéiforme; et la note austère du hiératisme (*Symphonie de psaumes, Perséphone*), de même que le penchant pour les contours

abrupts, puissants dans leur simplicité primitive, des formes archaïsantes (*Symphonies pour instruments à vent* à la mémoire de Debussy, *Concertino* pour quatuor à cordes), parfois aussi une inclination vers ce qui est le pôle opposé de ce style fruste: le baroque (*Apollon musagète*, *le Capriccio*), témoignent d'une vitalité d'invention et d'une souplesse technique rarement observées dans l'histoire de la musique». ⁹³

Nadia Boulanger qui a été une amie de Stravinski révèle à son sujet un aspect important de l'homme. «J'ai beaucoup connu Valéry dit-elle, mais j'ai connu Stravinski plus intimement encore. Stravinski était un grand croyant et il y a dans son art un sens du sacré. Le jour où cet homme [...] a décidé d'écrire une messe, il répondait par un geste rituel à sa foi...». ⁹⁴

UN SCANDALE PARISIEN

Plusieurs canadiens ont été témoins de cette célèbre affaire, entre autres Léo-Pol Morin. Voici les commentaires qu'elle lui a inspirés: «J'ai assisté, dans le temps, à Paris, aux grandes premières révolutionnaires de ce musicien, et je sais ce que peuvent être les réactions du public parisien devant des oeuvres qui le bousculent dans ses conceptions les plus chères. En France, on proteste, on chahute, on crie, on hurle, et les premières du *Sacre du Printemps*, parmi d'autres oeuvres, laissent dans ma mémoire un souvenir ineffaçable. ...Mais ces admirables chahuts, Debussy, Ravel, Milhaud, Honegger, les ont connus. Et, dans le passé, d'autres grands maîtres, des musiciens de génie y ont aussi goûté. Ce n'est pas autrement que se font les révolutions, en musique ainsi que dans les autres domaines». ⁹⁵ L'un des derniers survivants de ces célèbres chahuts, le botaniste et mycologue René Pomerleau, a évoqué pour nous récemment le tumulte d'une de ces soirées à laquelle il participait, étant étudiant à Paris.

Olivier Messiaen (1908-1992)

Olivier Messiaen a l'originalité d'être à la fois ornithologue et musicien et sa musique est largement tributaire de son contact avec la nature. Le plus connu et le plus influent des compositeurs contemporains est aussi un mystique qui a été imprégné de poésie par sa mère, la poétesse Cécile Sauvage. La dernière création de Messiaen, *Saint François d'Assise*, (1983) est une synthèse de toute son oeuvre. Dès le début de sa carrière il a attiré l'attention des musicologues. Il est toujours fascinant de retrouver les premières critiques. Voici celle de Robert Bernard en 1946. «Le nom d'Olivier Messiaen s'affirme chaque jour davantage comme celui d'un des musiciens les plus significatifs de la jeune école. Il est incontestable que ce compositeur, difficile d'accès, [...] est celui qui pose le plus de problèmes et dont l'esthétique et la technique sont le plus riches de substance. Sur le plan technique, il a porté son attention sur les lois de la rythmique hindoue, sur les instruments nouveaux (ondes Martenot), sur toutes les possibilités de renouvellement du langage musical...». ⁹⁶ Quarante ans plus tard, les «fruits ont passé les promesses de fleurs» Son oeuvre est prolifique; mentionnons entre autres le *Quatuor pour la fin du temps* que Roland de Candé qualifie de chef d'oeuvre, composé alors qu'il était détenu dans un camp de concentration en 1941; *les Offrandes oubliées*

qui furent accueillies avec enthousiasme en 1931 et *Trois petites liturgies* de la présence divine, qui déclenchèrent une opposition aussi violente que l'opposition au *Sacre du Printemps* de Stravinski. Roland de Candé croit que cette «violence diffamatoire est probablement sans équivalent dans l'histoire de la critique. On s'attaque moins d'ailleurs, ajoute-t-il, à sa musique qu'à ses commentaires mystiques et poétiques». ⁹⁷ A l'heure actuelle, on ne compte plus le nombre de musiciens sur lesquels Messiaen a eu une influence déterminante. Plusieurs compositeurs québécois ont étudié avec lui. Et, détail amusant, les américains ont appelé une montagne Messiaenax!

Pierre Boulez (1925-2016)

Pierre Boulez est sans doute plus connu que ses oeuvres. Élève de Messiaen, ce compositeur de musique sérielle se consacre à la musique électro-acoustique. D'où son engagement dans les principales institutions musicales de son pays: il occupe depuis 1976 la chaire d'Invention technique et langage en musique au Collège de France, et depuis 1977 dirige l'IRCAM, Institut de recherche et de coordination acoustique-musique. Celui que les Américains ont surnommé le tsar officieux de la musique française, soulignant par là son omniprésence, comme celle de Lulli, dans la vie musicale de son pays, est très imprégné des théories d'Adorno et de celles du marxisme. «Je fabrique des règles, a-t-il écrit, pour avoir le plaisir de les détruire plus tard». «Un révolutionnaire efficace doit pénétrer les institutions pour mieux les changer». Et enfin, avis aux musiciens qui oseraient utiliser encore les règles classiques de la composition: «Tout compositeur est inutile en dehors des recherches sérielles».

La nouvelle musique jugée par un grand chef d'orchestre, Wilhem Furtwängler

Les formes éclatées de la nouvelle musique, ses dissonances, sa pantonalité arrachent à l'auditeur ses points d'appui habituels et le jettent dans un inconnu qui comme tous les inconnus est menaçant. Les défenseurs de la musique sérielle accusent les mélomanes rebelles de s'être enlisés dans le ron ron des oeuvres classiques trop connues et d'avoir perdu la faculté d'étonnement nécessaire à l'attention réelle.

Mais n'y aurait-il pas pour expliquer cette résistance à la musique sérielle des données biologiques dont tous les compositeurs auraient, jusqu'au XXe siècle, instinctivement tenu compte dans la conception de leurs

oeuvres? Wilhem Furtwängler tient à ce sujet des propos très éclairants. Il montre d'abord que c'est la cadence qui, en donnant «à chaque accord sa place et sa fonction, ...délimite un espace sonore... C'est la cohérence de ces rapports qui permet à la

La tonalité

Nous l'avons déjà définie mais pour comprendre les propos essentiels de W. Furtwaengler, il est opportun de rappeler qu'elle est le tissu de relations cohérentes dans la hiérarchie des notes. Cette hiérarchie était caractérisée dans la musique classique par une tonique, une dominante et la sous-dominante. Exemple, dans la tonalité de do, la tonique sera évidemment do, la dominante

musique de «prendre forme». Il aura fallu des siècles pour en arriver à cela. La tonalité, qui est la matière de la cadence, le musicien ne la perçoit pas comme un procédé de composition accessoire dont on peut se défaire mais comme une «force de la nature» ...Cette force «a fini par s'emparer complètement de la pensée musicale d'Europe; elle a pénétré toute musique sans exception; elle en est devenue la loi et la forme... Elle concentre la vie même dans son foyer et la métamorphose... en mille formes musicales, le lied, la fugue ou la sonate». Par la cadence, toute musique est une alternance de tension et de détente. Ce mouvement correspond à ce que nous connaissons de la biologie moderne. Et nous retrouvons ce couple tension-détente, selon une «alternance rigoureuse», dans une symphonie de Beethoven par exemple.

Furtwängler (1886-1954)

Chef d'orchestre et compositeur allemand, il est célèbre pour avoir dirigé pendant des années l'orchestre philharmonique de Berlin et avoir participé aux festivals de Salzbourg. Il a été un spécialiste entre autres de Wagner.

Nous arrivons au coeur de la critique que F. fait de la musique dodécaphonique: «Or, dit-il, dans la musique non tonale, ce «repos dans le mouvement» fait défaut; au lieu des grandes et spacieuses tensions de la cadence, nous n'y trouvons que des tensions de petite ou très petite amplitude, et jusqu'au note-à-note: une infinie mobilité, une profonde inquiétude et bougeote semblent s'être saisies de la musique. Peu d'instant de repos, peu d'instant de détente... On y trouve souvent

un «dynamisme rythmique» comme d'un moteur sans trêve, une sorte de tourbillon mécanique qui procède, bien plutôt que de *l'homme vivant*, de la mécanique qui reste morte, quelle que soit la vitesse du mouvement. ...Et, conclut le chef d'orchestre et musicien, «Il y a parfois infiniment d'esprit dans de la musique atonale... Mais du point de vue de la vie profonde, cette musique est déficiente».⁹⁸

Transformation de l'imaginaire collectif

Lévi-Strauss, philosophe et anthropologue, voit l'apparition des formes musicales classiques à partir du XVIIe siècle comme le nouveau chemin emprunté par les grands mythes propres à l'humanité avec la disparition des formes anciennes par lesquelles ils s'exprimaient. «Il y a une période de la civilisation occidentale où la pensée mythique s'affaiblit et disparaît au profit d'une part de la réflexion scientifique, et de l'autre au profit de l'expression romanesque. Cette scission s'effectue au XVIIe siècle. Or, dans le même temps, on assiste à un phénomène que je crois en intime relation avec l'autre: la naissance de ce que l'on appelle la grande forme musicale qui, me semble-t-il, récupère les structures de la pensée mythique. Des modes de pensée tombés en désuétude pour ce qui touche à l'expression du réel, toujours présents dans l'inconscient, cherchent un nouvel emploi. Ils n'articulent plus des sens, mais des sons. Et de leur ancien usage, il résulte que les sons ainsi articulés acquièrent pour nous un sens». Ces nouvelles structures de la pensée mythique s'appellent: musique baroque, classique et romantique. Et chacune d'elles a été illustrée par un créateur de génie: Bach, Mozart et Beethoven. Mais avant d'aller vers eux, attardons-nous à un événement, une querelle

qui cristallisera dans le temps le choc de deux conceptions musicales: la musique italienne contre la musique française, et de deux compositeurs: un musicien penseur, Rameau, contre un penseur musicien, Jean-Jacques Rousseau.

La Querelle des Bouffons: le choc de deux esthétiques

Au XVIII^e siècle, les conceptions musicales de Rameau (1683-1724) déclenchèrent deux querelles: celle des partisans de Lulli, auxquels se joignirent peu à peu les encyclopédistes et celle des Bouffons qui scinda Paris en deux; d'un côté les amoureux inconditionnels de la musique italienne de l'autre ceux de la musique française, alors incarnée par Rameau. La reine, d'origine italienne, soutenait le premier groupe alors que Louis XV était un ardent partisan de Rameau. Mais pourquoi tant de batailles autour de Rameau?

JEAN-BAPTISTE LULLI (1632-1687)

Sous le règne de Louis XIV, Jean-Baptiste de Lulli, Italien d'origine mais naturalisé français, établit les bases de l'opéra français. Nommé par le roi surintendant de la musique royale, il exercera sur la musique de la cour un véritable monopole. Le roi lui accordera le pouvoir d'interdire à quiconque «de faire chanter aucune pièce entière en musique sans la permission du sieur Lulli».⁹⁹

Pendant quinze ans, l'opéra ne présente donc que ses oeuvres. Lui-même excellent danseur, Lulli collabore avec Molière, Corneille et Racine. Il composera notamment la musique des ballets que Molière introduit dans certaines de ses pièces de théâtre (*Georges Dandin*, *L'amour médecin*, *Le mariage forcé*, *Le Bourgeois gentilhomme*, etc.) Il travaille avec Corneille sur *Psyché*.



Il fixe les règles de l'opéra qui seront adoptées notamment par les Allemands et les Italiens pendant des décennies: le sujet doit être mythologique, présenté en cinq actes, précédé d'un prologue et d'une ouverture instrumentale. Il est le créateur du récitatif qu'il met au point en transposant musicalement les inflexions de la voix de la grande comédienne Champmeslé, qui était une des interprètes favorites de Racine. Il donne aux chœurs une importance qu'ils n'avaient pas avant lui, introduit des danses nouvelles: Menuet, Bourrée, Gavotte. Son orchestre était considéré comme le meilleur d'Europe. A l'apogée du classicisme, «il a su combiner logiquement les divers éléments qui composent la tragédie lyrique et réalisé un ensemble parfait de cohésion et d'équilibre, conforme en tout point au goût des français du XVII^e siècle».¹⁰⁰

Auteur prolifique, il a composé quinze opéras dont les quelques titres suivants *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Atys*, *Thésée*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, montrent l'engouement pour l'antiquité grecque qui a caractérisé les classiques. A la même époque Racine écrivait *Phèdre*, *Andromaque*...

On ne peut comprendre ces querelles qu'à travers les idées des philosophes et des écrivains de l'époque. Le XVIIIe siècle a été surnommé le siècle des Lumières. Ces Lumières, ce sont particulièrement Voltaire et tous les encyclopédistes, dont les plus connus sont Diderot, le fondateur de l'encyclopédie et Jean-Jacques Rousseau, qui rédigea tous les articles sur la musique. Or, il se trouve que Jean-Jacques Rousseau ne se contente pas d'écrire, il est également musicien et compositeur. Son opéra *Le Devin du Village* fut présenté à la cour, puis à l'Opéra, où il obtint un grand succès. Avec le recul, cette oeuvre musicale apparaît assez médiocre. Si elle fut reconnue à son époque, c'est qu'elle était au antipodes des opéras de Lulli et de Rameau, caractérisés par des thèmes mythologiques et des mises en scènes compliquées et fastueuses. *Le Devin du Village* offrait des scènes de la vie quotidienne sur des airs et des danses populaires.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778)

Il est d'abord célèbre comme écrivain et comme penseur. Ses *Confessions* et son *Contrat social* eurent une influence énorme sur toute la pensée du XVIIIe et du XIXe siècle. Le *Contrat social* inspira la Déclaration des Droits de l'homme. Rousseau est le premier philosophe à affirmer «les droits du coeur, les impératifs de la conscience, les rapports spontanés entre la créature et le Créateur par l'intermédiaire de la nature». ¹⁰²Et à se défier par le fait même du progrès et de la raison.

Entre en scène Rameau et ses conceptions scientifiques de la musique, Rameau et ses opéras qu'on opposa d'abord violemment à ceux de Lulli, qui étaient joués depuis une quarantaine d'années et qui apparaissaient comme un modèle incontestable. A une époque où les idées romantiques des encyclopédistes enflamment non seulement la France mais l'Europe, Rameau est un classique, un scientifique qui compose de la musique ou, selon l'angle d'où on le regarde, un compositeur qui remet en question une certaine conception empirique des règles de l'harmonie, les évalue scientifiquement, les rationalise tout comme Bach avait, dans son *Clavier bien tempéré*, rationalisé les intervalles musicaux. Il était tout à fait nouveau qu'un musicien fût un théoricien, et les amateurs de musique «ne pouvaient pas croire qu'un homme capable de discourir avec tant de science sur les échelles, les intervalles et les accords fût également en mesure d'écrire une musique qui puisse être écoutée avec plaisir». ¹⁰³

RAMEAU THÉORICIEN VU PAR DEBUSSY MUSICIEN



Figure 16 Rameau

La musique est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière. [Debussy]

Rameau est l'auteur d'un *Traité de l'harmonie*, dans lequel il «revise entièrement la vieille classification empirique des accords qu'il ramène à quelques accords simples...». Il rapporte «toute l'harmonie à un son principal qu'il appelle *centre harmonique* (et) pose ainsi le principe de la basse fondamentale: découverte importante qui, pour la première fois, donne à la théorie de la consonance une base scientifique». Un de ses grands compatriotes Claude Debussy près de deux siècles plus tard fera de Rameau l'analyse très pertinente que voici: «Le besoin de comprendre - si rare chez les artistes - est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un *Traité de l'harmonie*, où il prétend restaurer les droits de la raison et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie...

il ne doute pas un instant de la vérité du vieux dogme des Pythagoriciens... la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière. On voit qu'il en reproduit les termes, mais il y trace le chemin par lequel passera toute l'harmonie moderne; et lui-même»¹⁰⁵

Plaisir de la musique! Science de la musique! Rousseau défend avec ardeur la suprématie de la mélodie sur l'harmonie qui ne doit être qu'un support à la ligne mélodique ...«De toutes les harmonies, disait-il, il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson et s'il nous faut des accords, c'est que nous avons le goût dépravé».¹⁰⁶

La représentation d'un opera buffa italien *La Serva Padrona* de Pergolèse à Paris en 1752 par la troupe des Bouffons servira de catalyseur à une querelle déjà amorcée plusieurs années auparavant par les Lullistes s'opposant aux Ramistes. Rousseau sera l'un des critiques passionnés qui alimenteront cette querelle. Les encyclopédistes et une partie des mélomanes trouvèrent incarnée dans cet opéra

Les Encyclopédistes et Diderot

Le grand oeuvre du Siècle des Lumières, celui qui par son influence «fraya dans les esprits le chemin de la Révolution de 1789»¹⁰¹ c'est l'Encyclopédie de Diderot (publiée en 17 volumes) qui en fut le maître d'oeuvre et le principal rédacteur. Il fit appel aux penseurs, savants et écrivains de son temps: d'Alembert, Rousseau (qui est l'auteur de la partie sur la musique), Buffon, Condillac, Marmontel, Quesnay, etc. Sur le plan philosophique, les encyclopédistes s'attaquaient à l'autorité, prônaient une liberté absolue et «sous le couvert de défendre les institutions et les oeuvres religieuses (laissaient) entendre qu'il s'agit là de créations purement humaines». Ils ont défendu également une notion

italien leur conception de la musique: la simplicité, le naturel, le pittoresque, la légèreté. Ils furent séduits par les rythmes enjoués et la mélodie très ornée de la musique italienne. La musique de Rameau, par opposition, leur sembla «logique, volontaire, intellectuelle». Rousseau avait fait dans son *Essai sur les origines des langues* l'apologie

L'opera buffa

Il ne faut pas le confondre avec l'opéra-bouffe actuel. «C'était un spectacle léger et aimable que les Italiens intercalaient comme intermède dans une soirée d'opéra seria et qui correspondait non pas à une lourde bouffonnerie mais à un opéra-comique où le récitatif remplaçait le dialogue parlé».¹⁰⁷

de la mélodie qui est le caractère spécifique de l'opéra italien. «Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les chants formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter était autrefois la même chose, dit Strabon; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord

que la même chose».

Mélodie contre harmonie

Or, toute la musique de Rameau était tributaire de sa théorie de l'harmonie. «Personne avant lui n'avait justifié la pratique harmonique en l'expliquant par une théorie cohérente, tirée de la nature du son et fondée sur un principe donné par la nature, qui tiennent compte tant des corps sonores que de nos organes auditifs». Debussy fera l'éloge de la conception harmonique de Rameau: «L'immense apport de Rameau est ce qu'il sut découvrir de la «sensibilité dans l'harmonie»; ce qu'il réussit à noter certaines couleurs, certaines nuances dont, avant lui, les musiciens n'avaient qu'un sentiment confus».¹⁰⁸ Debussy va même jusqu'à considérer la connaissance de l'oeuvre de Rameau comme essentielle à la formation du musicien: Rameau, qu'on le veuille ou non, est une des bases les plus certaines de la musique, et l'on peut sans crainte marcher dans le beau chemin qu'il traça...».¹⁰⁹

Sur le plan musical, la Querelle des Bouffons devint la querelle de la mélodie contre l'harmonie. Rousseau soutient que «la mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture, c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs». ¹¹⁰Et Rameau riposte en montrant que l'une est inséparable de l'autre: «C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions; la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement».¹¹¹

La Querelle des Bouffons, c'est donc le choc de deux esthétiques de la musique. Et sur le plan des idées, c'est l'affrontement du classicisme, encore incarné par Rameau, et du romantisme dont Rousseau peut être considéré comme le précurseur. Catherine Kintzler a fait une analyse très juste de ce conflit: «On ne peut rien comprendre à

l'opposition entre Rameau et Rousseau sans opposer deux esthétiques étrangères l'une à l'autre... La Querelle des Bouffons, c'est le choc de deux esthétiques... D'une part, l'esthétique classique inspirée par Descartes, théorisée par Boileau, défendue ici par Rameau. D'autre part, l'esthétique de la sensibilité inspirée par les idées nouvelles de la philosophie, théorisée par Dubos, Shaftesbury, Diderot et plus tard par Herder, défendue ici par Rousseau». ¹¹²

Un ministère de la Culture au XVIII^e siècle!

Le Riche de la Pouplinière avait hérité une immense fortune familiale qu'il accrut encore par d'habiles spéculations. Fermier général sous Louis XV de 1721 à 1738, il avait plusieurs résidences dans lesquelles il organisait des concerts pour lesquels il était à l'affût de tous les talents. Les répétitions générales de la plupart des concerts donnés ensuite à Paris se faisaient dans les châteaux de la Pouplinière. C'est donc lui qui adopta Rameau, lequel fut son musicien attitré de 1731 à 1753.

Dans ce célèbre affrontement, qui aura été le vainqueur ? Rameau musicien continue à triompher même si ses adversaires avaient prédit qu'il ne passerait à l'histoire que comme scientifique. Le roi lui offre une pension annuelle et le nomme compositeur honoraire de la cour. Et Rameau bénéficiera en outre toute sa vie de la protection d'un généreux mécène. De son côté Rousseau écrivain aura donné ses lettres de noblesse à une nouvelle conception de l'esthétique littéraire et artistique, le romantisme. Nous nous y attarderons en cours de route.

Rameau n'est pas le seul musicien à avoir provoqué de violentes réactions de rejet. Plusieurs compositeurs ont été l'objet de polémiques

passionnées: nous évoquerons entre autres l'accueil fait à Paris aux premières représentations du *Sacre du Printemps* de Stravinski. Rousseau avait déjà montré comment l'accoutumance à certaines harmonies relève de la culture «Les plus beaux chants, a-t-il écrit, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera pas accoutumée, c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire». ¹¹³ Et Vuillermoz évoque pour sa part la rapidité avec laquelle l'auditeur s'habitue aux chocs auriculaires qui, «assés généralement sous forme de dissonances, le surprennent d'abord, ébranlent ses nerfs, le troublent, le font souffrir et, souvent, l'indignent. Puis ces impulsions déterminent en lui d'étranges réactions, font vibrer des cordes insoupçonnées, libèrent des sensations secrètes qui n'attendaient que ce contact pour s'épanouir. Et le heurt qui lui avait paru cruel devient peu à peu voluptueux».

Ainsi avons-nous intégré Stravinski dont la musique fait maintenant partie du répertoire classique. «Car rien ne s'émeuse et ne se métamorphose plus vite que les souffrances ou les joies de l'oreille». ¹¹⁴

Nous cessons de trouver étranges certaines musiques: nous sommes pour ainsi dire entrés en elles pendant qu'elles nous pénétraient. Mais jusqu'où notre capacité d'absorption peut-elle aller? Et toute musique est-elle absorbable? C'est une question complexe sur laquelle nous reviendrons.

Musique baroque, musique classique, musique romantique

«J'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend». [François Couperin]

On rattache Bach à la musique baroque. Le Baroque désigne dans quelques pays européens et notamment en Italie et en Allemagne l'art de la peinture et de l'architecture qui s'étend de 1600 à 1750. Or ce baroque, «contrairement à l'idéal de sérénité et d'équilibre de la Renaissance, veut étonner, éblouir». La peinture utilise des effets de perspective et de trompe-l'oeil; l'architecture délaisse les arcs gothiques, utilise la ligne courbe, des colonnades à la grecque, des dômes, dans des édifices à la masse imposante. C'est tout récemment, au début du siècle, qu'un musicologue allemand, C. Sachs, a appliqué ce terme à la période musicale correspondant dans le temps à celle de la peinture et de l'architecture. Il a défini «la musique baroque par sa propension à l'ornement, sa recherche de la courbe, son mouvement vers la variation, opposant ses effets de masse et son goût pour la profondeur à la multiplicité de lignes et à l'aspect lumineux, tout en surface, de la Renaissance». C'est une très belle description du développement de l'harmonie...¹¹⁵

L'expression sera adoptée en Allemagne et en Amérique du Nord. Plusieurs historiens de la musique, dont Norbert Dufourcq, qui, dans son traité *La Musique*, des origines à nos jours, ne l'utilise pas, contesteront cette dénomination à cause du caractère péjoratif attaché au mot. Littré le définit comme signifiant «d'une bizarrerie choquante», Larousse comme quelque chose «d'inattendu qui choque». Mais à l'heure actuelle cette expression étant de plus en plus répandue, c'est celle que nous adopterons. Bach est considéré comme le compositeur qui a porté la musique baroque à sa perfection.

Époque baroque: (1600-1750) la perfection de Bach (1685-1750)

«Celui-là devant qui tous les autres ne sont que des enfants». [Schumann]

«J'ai dû m'appliquer; quiconque s'appliquera de la même façon arrivera au même résultat». [Bach]

«Bach est au centre de la musique. Sans doute le plus grand génie musical de tous les temps. Il symbolise le dernier terme d'un mouvement - le mouvement polyphonique - préparé dès le Moyen Age, stimulé par le XVIe et le XVIIe siècle; il résume deux siècles d'efforts, et synthétise deux siècles de découvertes». ¹¹⁶

Le génie est ce qui échappe à toutes les définitions tout en ayant des racines dans des conditions socio-culturelles précises. Les racines de Bach (1685-1750) sont multiples. Il appartient à une famille de musiciens



connus en Thuringe depuis le XVIe siècle. (mettre le tableau généalogique p. 137, in Vuill.) Bach sera mis très jeune en contact avec les oeuvres des compositeurs italiens et français: contrairement à Mozart, cet itinérant qui connaîtra tout ce que l'Italie contenait de grands musiciens, Bach voyagera peu en dehors de son pays natal et passera une partie de son adolescence à transcrire les oeuvres de Frescobaldi, Corelli, Pachelbel, Albinoni, Vivaldi, chez les Italiens, et Couperin et Nicolas de Grigny, chez les Français. Il fera à pied le

voyage d'Arnstadt à Lübeck pour rencontrer Buxtehude. Bach n'imitera pas ses maîtres, il les transcendera. Il fera un cru unique de tous les grands cépages musicaux de son temps. Nous n'entrerons pas dans le détail de sa vie mais nous évoquerons les événements qui éclairent son oeuvre. Toute sa vie, il sera organiste et maître de chapelle dans divers duchés et villes d'Allemagne. Il sera en butte au début de sa carrière à l'incompréhension. Au retour de Lübeck, il dut quitter son poste d'organiste à l'Église d'Arnstadt puis peu de temps après à celle de Gehren (où il avait épousé sa première femme). On lui reprochait son art trop riche, trop personnel, trop «charnel, puisqu'il séduisait l'oreille, détournait de la méditation et «adultérait l'art de la vérité divine». ¹¹⁷ C'est à Weimar, à Kothén puis à Leipzig qu'il trouvera les conditions qui stimuleront le plus son génie. Il fut d'abord organiste de la Cour à Weimar de 1708 à 1716. C'est là qu'il composera ses principales oeuvres pour orgue, tocatas, fugues et préludes. Ici se place une anecdote amusante; lorsqu'il voulut quitter Weimar pour une autre fonction, le duc refusa de le laisser partir et le fit arrêter. Il restera un mois en prison... A Kothén, il sera au service du prince Anhalt-Kothén pour lequel il composera de la musique de chambre: sonates, partitas, suites, dont les célèbres *Concertos brandebourgeois*. Il passera les trente dernières années de sa vie à Leipzig, comme cantor de St-Thomas... «il entra dans ses fonctions de superviser toutes les manifestations de la ville». ¹¹⁸

Un subterfuge de Bach

Orphelin, Bach a été élevé chez son frère Johann-Christoph, organiste à Ohrdruf. Ce dernier possédait un recueil de pièces de clavecin dont il interdisait l'accès à Sébastien. Celui-ci en cachette la nuit, à la clarté de la lune, le recopia. Il lui fallut six mois. Lorsqu'il eut terminé, par malheur son frère s'en aperçut et lui confisqua et l'original, et la copie. La cécité de Bach à la fin de sa vie fut-elle le prix dont il paya les nombreuses transcriptions faites dans des conditions difficiles?

LES CONCERTS INTIMES D'UNE DYNASTIE



Bach enfant a baigné dans la musique. «On sait que les membres de la famille Bach avaient l'habitude de se réunir pour chanter à plusieurs parties et aussi pour improviser, soit sur un thème donné, soit sur un quodlibet instantané qu'émettait un soliste et auquel les autres exécutants s'adaptèrent sur le champ, sans la moindre peine, en se conformant à des règles précises de maîtres-chanteurs».¹²⁰ A quinze ans, Bach qui avait une très belle voix de soprano, chantait dans la chorale de Luneburg. Plus tard, avec sa seconde femme Maria Magdalena et ses enfants, il organisait des concerts; «Avec ma famille, disait-il, je puis déjà former un concert, vocaliser et instrumentaliser, surtout que ma femme chante un très beau soprano et que, de son côté, ma fille aînée exécute sa partie pas mal du tout».¹²¹

Bach et sa famille

De ses deux mariages, Bach eut 20 enfants, (22 selon certains musicologues), dont huit seulement survivront mais dont quatre seront des musiciens connus: Jean Chrétien, Carl Philippe Emmanuel, Jean Christophe Frédéric et Wilhem Friedman. Sa seconde femme, Anna Magdalena, avait une jolie voix de soprano et Bach écrira pour elle ses airs les plus inspirés. Elle recopiera de sa main plusieurs des oeuvres de son mari. Elle laissera aussi un cahier de musique où toute la famille Bach transcrivait des pièces faciles et courtes qui servent encore de nos jours à l'initiation des élèves à la musique. Bach sera frappé de cécité à la fin de sa vie. Il mourra peu de temps après deux opérations de la cataracte qui avaient échoué.

L'oeuvre de Bach

«Les admirables cantates, la partie la plus riche de l'oeuvre de Bach, ne sont jouées qu'une fois, devant les bigotes de la paroisse, par le choeur des élèves, avec un petit ensemble d'instrumentistes amateurs et quelques membres de la famille Bach».
¹²²Comme cantor de St-Thomas de Leipzig, il devait exécuter une cantate chaque dimanche. Il pouvait puiser dans un répertoire italien ou français qu'il connaissait si bien, mais le plus souvent, il composait lui-même ladite cantate. Se représente-t-on ce que cela supposait de puissance créatrice, de vitalité, de patience aussi ? Le cantor avait également la responsabilité des répétitions. (Vitalité : [Bach, Concerto pour piano en ré mineur, BMV 1052, Polina Osetinskaya.](#)

On a beaucoup souligné la foi de Bach en Dieu. *A la seule Gloire de Dieu* est une dédicace qu'on a retrouvée sur de nombreux manuscrits. De l'extraordinaire sérénité qui se dégage de son oeuvre, on peut déduire que Bach voyait en Dieu le centre d'un univers harmonieux. Et par là, il est, à travers les siècles qui les séparent, le frère des pythagoriciens, beaucoup plus que celui des Encyclopédistes. Au Siècle des Lumières, c'est la Lumière divine qui semble plutôt l'éblouir. ([Agnus Dei de la Messe en Si mineur, Karajan, Christa Ludwig.](#))

Toutes les oeuvres de Bach méritent d'être citées: celles pour l'orgue:, les Préludes et Fugues, les Tocates, les Sonates, la Grande Passacaille, les chorals; celles pour le clavecin, les 48 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré, les Variations Goldberg et tant d'autres encore; les messes, les Passions (dont deux ont été perdues), les concertos brandebourgeois, le clavier bien tempéré, dont l'importance dans l'histoire de la théorie musicale a été soulignée au cours de cette route, les cantates. Bach a composé à la fin de sa vie deux oeuvres qui sont la Somme de son art et qui sont de merveilleux instruments de formation musicale, l'Art de la fugue, où il a donné à l'art du contrepoint sa forme définitive et *l'Offrande musicale*.

Arrêtons-nous à l'oeuvre de ses soixante ans, *l'Offrande Musicale*, composée quelques années avant sa mort, pour le roi de Prusse Frédéric le Grand. Il y est à la fois musicien et mathématicien: toute sa science de la composition se déploie de façon géniale. *L'Offrande Musicale* groupe un *ricercar* à trois voix, huit canons, une fugue caconique, un *ricercare* à six voix, toutes oeuvres de polyphonie pure.

L'OFFRANDE MUSICALE VUE PAR UN PHYSICIEN-MATHEMATICIEN

La complexité de cette oeuvre est telle que Douglas Hofstadter, docteur en physique et mathématicien, n'hésite pas dans son ouvrage *Godel, Escher, Bach, Les Brins d'une Guirlande Éternelle* (Inter-Éditions, 1985) à la comparer au fait de jouer simultanément soixante parties d'échec, en les gagnant toutes. «[...] on ne peut jamais voir assez loin dans l'Offrande musicale. Quand on croit que l'on sait tout, il y a toujours plus. Vers la fin du *Ricercar* (ancien nom de la fugue) à six voix, par exemple, c'est-à-dire celui qu'il avait refusé d'improviser, Bach a habilement caché son nom, divisé entre deux des voix supérieures. Des choses se passent à de nombreux

niveaux différents, dans l'Offrande musicale. Il y a des jeux avec des notes et des lettres, d'ingénieuses variations sur le thème royal, des types de canons originaux, des fugues extraordinairement complexes, une grande beauté et une émotion d'une extrême profondeur; même l'exultation de la multiplicité des niveaux de l'oeuvre perce. L'Offrande musicale est une fugue de fugues, une hiérarchie enchevêtrée comme celles d'Escher et de Godel(1), une construction intellectuelle qui me rappelle, de façon inexprimable, la belle fugue à multiples voix qu'est l'esprit humain».

Escher et Godel

Escher est un graphiste hollandais (1898-1971) célèbre pour ses architectures très détaillées qui donnent une grande impression d'équilibre mais qui sont remplies de détails insolites, des couloirs qui débouchent sur le vide, des plans qui reposent sur rien, etc. Godel est un mathématicien et logicien américain (1906-1978).

LES GRANDS SATELLITES DE BACH

Ces compositeurs, dont plusieurs furent célèbres de leur vivant, auraient peut-être sombré dans l'oubli si Bach n'avait attiré notre attention sur eux en s'inspirant de leurs oeuvres.



Figure 17 Vivaldi

ressuscitant, nous révélèrent «leur science de l'écriture, leur fantaisie, leur génie lyrique». ¹²³

Vivaldi (1678-1743) dont l'histoire est tout-à-fait particulière. Il fut au début de sa carrière reconnu comme un très grand musicien, à la fois compositeur, violoniste, chef d'orchestre, maître de chapelle, etc. Et pourtant, il fut rejeté dans l'oubli et termina misérablement sa vie. C'est au début du XXe siècle seulement que les musicologues le redécouvrirent grâce à Bach. Bach avait en effet beaucoup d'admiration pour Vivaldi; il avait transcrit pour le clavier six de ses concertos. Intrigués par l'importance que Bach attachait à Vivaldi, les musicologues se mirent à la recherche de ses oeuvres et en les

Frescobaldi (1583- 1643). Organiste à St-Pierre de Rome, c'est l'un des grands virtuoses de son temps. Dans ce cas également, Bach recopia les *fiori musicali*, contenant l'ensemble des oeuvres de Frescobaldi. «[...] la saveur, les lignes plastiques et poétiques, le pittoresque aussi (des Fiori) nous renseignent sur la science et la mysticité de leur auteur». ¹²⁴

Corelli (1653-1713). Grand virtuose romain du violon, il apparaît maintenant «comme le chef de toute l'école moderne de violon. Ses oeuvres [...] valent surtout pour leur logique, leur équilibre sonore, leur caractère didactique». ¹²⁵

Albinoni (1671-1750). Contemporain et admirateur de Vivaldi, il dirigea une école de chant et composa des opéras pour lesquels il fut reconnu de son vivant. Mais paradoxalement, c'est son oeuvre instrumentale qui le fit connaître après sa mort. Bach reprit certains de ses thèmes.

Buxtehude (1637-1707). ¹¹⁹ Ce compositeur que Bach à vingt ans alla voir à Lübeck représentait les forces spirituelles nordiques, pour reprendre l'expression de Vuillermoz, alors que Frescobaldi incarnait celles du Midi. Bach fera la synthèse, une de plus, de ces deux tendances.

Couperin (1668-1733). Issu d'une lignée d'organistes à St-Gervais, à Paris, et lui-même excellent organiste, François Couperin laissa des oeuvres pour clavecin d'une extraordinaire richesse. «Son oeuvre [...] est celle d'un prestigieux magicien [...] qui brille par un équilibre souverain, une élégance raffinée, une sûreté de touche, une concision qui ne sont pas toujours le fait de la musique italienne».¹²⁶

Nicolas de Grigny (1671-1703). Il n'a pas la notoriété des autres satellites mais il a exercé malgré sa jeunesse (il est mort à 32 ans) une grande influence en dehors de la France de son vivant. Organiste à l'abbaye de St-Denis, puis à la cathédrale de Reims, il donne à l'orgue son originalité propre «ses longues lignes fleuries» contre le style martelé des clavecinistes. Bach connaissait son oeuvre.

GLEN GOULD ET LES VARIATIONS GOLDBERG

Glen Gould (1932-1982) est un pianiste canadien à la fois virtuose et créateur, en ce sens que certaines de ses interprétations de Bach, de Brahms ou de Beethoven sortaient des ornières des conventions établies par d'autres interprètes. En tant que telles, elles suscitaient de l'enthousiasme ou au contraire un rejet marqué. Au cours d'un concert dirigé par Leonard Bernstein où Gould interprétait un concerto de Brahms, le chef d'orchestre se désolidarisa publiquement de la conception personnelle du virtuose! Son enregistrement des Variations Goldberg de Bach est célèbre. Les critiques ont loué «les interprétations ...brillantes et les plans remarquablement clairs» de son jeu.

La musique classique

Pour Wilhem Furtwaengler, qui fut avant Von Karajan le chef d'orchestre de la Philharmonique de Berlin, la musique classique (par opposition à la musique contemporaine) est une musique organique. «Dans la musique des grands maîtres classiques nous dit-il, les nerfs, les sens, l'âme, la raison ont parts égales. Le détail y émane de l'ensemble - tout semble inventé d'une pièce. Malgré la plénitude de chaque instant, la musique, la *cohérence* du tout - la grande architecture musicale - n'y est



Figure 18 Salieri et Mozart

jamais perdue de vue. C'est justement à cause de cela que chaque détail paraît si naturel, si organique. A l'époque classique, les impulsions n'étaient pas moins *vitales*, inconscientes et élémentaires que dans la musique plus récente; mais il est vrai que la musique classique n'est jamais toute de nerfs, de sensualité, de sentiment; c'est au cours du XIXe siècle que l'évolution de l'art a abouti au déchaînement d'impulsions de plus en plus saccadées - impulsions en apparence (mais en apparence seulement) plus

spontanées que celles que reflète la musique classique. La musique en devint, non pas, comme on l'a prétendu, plus instinctive, mais plus *primaire*». ¹²⁷

Tempos

Les tempos sont les indications du mouvement et du caractère d'une oeuvre: allegro (allègre), presto (vif), andante (nonchalant). Ils sont, par rapport aux tonalités, comme les couleurs dans le dessin d'un peintre.

Dégageons quelques-unes des idées pour les besoins des étapes à venir. Furtwängler parle de cohérence. Lorsqu'effectivement on écoute un concerto de Mozart, quelle que soit la couleur des mouvements, allegro, andante ou presto, à aucun moment éprouve-t-on le sentiment d'une discontinuité. Au point que le sentiment d'être enveloppé pourrait être une approche de la musique des maîtres classiques par rapport à celle des compositeurs contemporains. La musique de Schönberg ne nous enveloppe pas; elle nous développe pour ainsi dire. Elle nous oblige à sortir de nous-mêmes et à tendre vers l'extérieur nos facultés de compréhension. Nous n'éprouvons pas le sentiment d'entendre quelque chose d'organique, mais d'organisé.

Furtwängler oppose les impulsions primaires de la musique actuelle aux impulsions instinctives, vitales, de la musique classique. Cette distinction étonne de prime abord; car nous confondons souvent les impulsions primaires et les impulsions vitales. Si nous associons les impulsions primaires à l'inconscient, nous trouvons dans Adorno une confirmation de la pensée de Furtwängler. Il parle au sujet de la nouvelle musique, et de Schönberg en particulier, «du changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus, poursuit-il, de passions feintes, mais... (de) mouvements de *l'inconscient* réels et non déguisés, (de) chocs, (de) traumatismes. ...Les premières oeuvres atonales sont des *procès-verbaux*, au sens où en psychanalyse on parlerait de procès-verbaux de rêves». Adorno est encore plus explicite lorsqu'il soutient que «Les toutes premières compositions atonales de Schönberg... effraient plutôt par leur caractère *primitif* que par leur complexité, et l'oeuvre de Webern, dans tout son morcellement, voire même grâce à lui, demeure presque entièrement primitif». ¹²⁸ Furtwängler a porté un jugement sévère sur le musicien moderne: «Concevoir une musique dans sa cohérence supérieure - c'est-à-dire accorder mouvements de l'âme et équilibre architectural - voilà ce dont le musicien d'aujourd'hui [...] se montre rarement capable...». ¹²⁹

Comment expliquer la permanence et la vitalité des grands maîtres classiques à l'heure actuelle où la musique subit l'éclatement que nous avons vu? On peut trouver un élément de réponse dans cette pensée de Goethe: «La musique, au meilleur sens de ce mot, a moins besoin de la nouveauté (que la poésie); plus elle est ancienne, plus on est habitué à elle, plus l'effet est grand».

Le classicisme

Dans la ligne historique, le classicisme vient après le baroque et il couvre la période de 1750 à 1827 environ, c'est-à-dire de la mort de Bach à la mort de Beethoven.

L'expression musique classique recouvre beaucoup de choses. Dans son acception la plus courante, elle désigne la musique que l'on oppose à la musique populaire sous toutes ses formes. Elle englobe donc la musique dite baroque et la musique romantique. Elle désigne aussi la perfection d'une forme: on dit un classique du jazz ou de la chanson. Mais au sens strict, celui qui nous intéresse, la musique classique se démarque des autres dénominations de la musique. Et comme nous l'avons montré pour le romantisme, elle a des caractéristiques nettement définies: «un art épris de grandeur (qui ne doit rien à la démesure), d'équilibre (entre raison et passion, volonté et destinée, individu et société), d'universalité (s'il va prendre ses sujets dans la mythologie ou l'Antiquité, c'est pour peindre l'éternel coeur humain), d'unité (point de mélange des genres), de clarté et de simplicité (il s'adresse à tous et fait sa joie du parler et de l'art populaires), de nature (soucieux de vérité, son horreur de l'artificiel va jusqu'au refus de paraître en tant qu'art)». ¹³⁰

Dans leur approche maladroite du classicisme, certains auteurs l'ont présenté comme un carcan rigide dans lequel le créateur devait enserrer son oeuvre à force d'efforts prodigieux. Pierre Fortassier croit au contraire que «loin de se préoccuper uniquement de l'application de règles, comme on l'a trop dit, (l'art classique) ne songe qu'au moyen - qui est un secret - de plaire et de toucher». ¹³¹

Mozart (1756-1791)

Influence de Bach sur Mozart

Mozart avait 26 ans lorsqu'il prit connaissance entre autres oeuvres du Clavier bien tempéré et de l'Art de la Fugue. «L'influence de Bach fut profonde et durable; elle se révèle par l'utilisation accrue du contrepoint dans les dernières oeuvres de Mozart (notamment dans sa dernière sonate pour piano Köchel 576) et dans les modes profondément sérieux de la Flûte enchantée et du Requiem». ¹³⁶

De Bach ou de Mozart, lequel est le plus génial? Vain débat sans doute. Au royaume des génies et des saints, il n'y a pas de gradins. Lorsque l'intelligence s'est fusionnée de façon parfaite avec la beauté, elle s'est accomplie. Et l'accomplissement, par essence, exclut la comparaison. L'adhésion spontanée qu'on donne à l'un plus qu'à l'autre relève d'une constitution complexe et subtile de la sensibilité individuelle. Il reste qu'on pourrait scinder en deux groupes les mélomanes de la terre, l'un et l'autre défendant leur choix avec des arguments définitifs!

Lorsqu'on lit la vie de Mozart, on est immédiatement touché par son destin de jeune virtuose s'exténuant - car il était d'une santé plutôt fragile ou, tout au moins, rendue fragile par la vie de tournées qui fut la sienne si tôt - à jouer devant les têtes couronnées de ce monde: à Munich, Vienne, Bruxelles, Paris, Rome, Milan, Naples, Londres, etc. Mais on est frappé de constater que, de même que Bach avait été mis en contact avec la musique italienne et française, de même Mozart rencontrera au cours de ses séjours dans tous ces pays d'Europe tous les grands musiciens grâce auxquels il complètera de façon exceptionnelle la formation déjà acquise auprès de son père. Lui aussi aura été immergé - et de façon encore plus

concrète que Bach,- dans les grands courants musicaux de cette fin du XVIIIe siècle. C'est avec avidité qu'il cherchera à apprendre de chacun de ces maîtres le caractère distinctif de sa composition. «A Paris il se met à l'école de Jean Schobert et d'Eckard; à Londres il recueille les leçons de Jean-Chrétien Bach et étudie Haendel; à Vienne il aura la révélation de Joseph Haydn et celle de Michel Haydn (oncle du premier) à Salzbourg; à Milan, il connaîtra Jean Baptiste Sammartini et à Bologne, le savant contrapuntiste Martini». ¹³²

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Son destin est lié à celui de Mozart à qui il vouait une grande affection et à celui de Beethoven à qui il enseigna la composition. Il entra enfant à la maîtrise de la cathédrale St-Etienne, à Vienne, et son père dut intervenir pour empêcher qu'on en fit un castrat!. Il était à la fois claveciniste, organiste et violoniste et fut au service de plusieurs seigneurs avant d'occuper le poste de chef



Figure 19 Haydn

d'orchestre à la maison des princes Esterhazy. Il occupera ce poste pendant trente ans; certains biographes y voient un signe de pendant trente ans. Certains musicologues l'accuseront de servilité. Toute autre est l'opinion de H. Wirth «Les rapports exceptionnellement bons entre Haydn et son maître (Nicolas le Magnifique), écrit-il, ont souvent été interprétés comme de la servilité à l'égard du prince. Rien n'est moins vrai car Nicolas a vraiment estimé - sinon admiré - son jeune maître de chapelle... C'est dans cette optique qu'il faut considérer la célèbre Symphonie des adieux..., témoignage authentique de ces rapports amicaux». ¹³³ Dans cette symphonie, Haydn manifeste le désir de ses musiciens de prendre des vacances en faisant quitter progressivement l'orchestre à chaque groupe d'interprètes jusqu'à ce que la scène soit complètement vide. Haydn fut un compositeur très prolifique; il a écrit une centaine de symphonies, des concertos au nombre de vingt,

plusieurs dizaines de quatuors à cordes et de trios, une trentaine de sonates, deux oratorios, les Saisons et la Création. «Dans toutes ces oeuvres, écrit Vuillermoz, il affirme des qualités de grâce, de finesse et d'élégance qui donnent à sa musique la «silhouette» apparente de celle de Mozart. ...Les ressemblances sont si frappantes qu'on a parfois attribué à Mozart la paternité d'oeuvres écrites (par Haydn)». ¹³⁴

Goethe et Haydn

Mais le témoignage le plus précieux sur Haydn nous a été donné par Goethe: «Depuis près de cinquante ans, la pratique et l'audition de ses oeuvres m'ont chaque fois communiqué une sensation de plénitude. ...Je pense... au reproche qu'on fait communément à Haydn: sa musique manquerait de passion. A quoi je répons: l'élément passionnel en musique, comme dans tous les autres arts, a d'autant moins d'importance que c'est celui qui est le plus facilement perceptible. Il n'est pas essentiel, c'est le produit d'un hasard. Selon les Anciens, il masque la nature profonde des choses et altère la beauté...».

«Car Haydn est bien à nous: enfant de nos contrées il fait sans exaltation ce qu'il fait. D'ailleurs que pourrait-il exalter davantage: tempérament, sensibilité, esprit, humour, spontanéité, douceur, force, enfin les deux signes mêmes du génie, naïveté et ironie, tout cela est déjà son bien propre. ...saluons son art comme antique dans le meilleur sens du terme... Son caractère moderne n'a par

ailleurs été, à notre connaissance, jamais contesté par personne: cela serait difficilement défendable, puisque toute la musique moderne repose sur lui». ¹³⁵

Pourquoi les musiciens sont-ils plus précoces que les gens de plume? «Sans doute, disait Charles Mauron, parce qu'ils disposent aussitôt d'un clavier distinct, tandis que l'écrivain s'attarde dans la confusion commune qui mêle nos deux langages verbaux». Il reste cependant que la puissance créatrice de Mozart s'est manifestée si tôt qu'elle confond l'imagination. Il a bénéficié comme Bach des conditions nécessaires au génie: une formation de base, une immersion dans la culture musicale de l'Europe. Mais quelles que soient les conditions favorables qui l'aient entouré, elles n'expliquent rien; elles sont des facteurs permettant l'éclosion du génie, elles n'en sont pas la cause. C'est ce que Hugo, lui-même touché par l'aile du génie, montre admirablement dans les lignes qui suivent: «Mais l'homme plus qu'homme, d'où vient-il? La suprême intelligence, qui est ici-bas le grand homme, quelle est la force qui l'évoque, l'incorpore et la réduit à la condition humaine? Quelle est la part de la chair et du sang dans ce prodige? Pourquoi certaines étincelles terrestres vont-elles chercher certaines molécules célestes? Où plongent ces étincelles? Où vont-elles? Comment s'y prennent-elles? Quel est ce don de l'homme de mettre le feu à l'inconnu? Cette mine, l'infini, cette extraction, un génie, quoi de plus formidable! D'où cela sort-il? Pourquoi, à un moment donné, celui-ci et non celui-là? Ici, comme partout, l'incalculable loi des affinités apparaît, et échappe. On entrevoit, mais on ne voit pas. O forgeron du gouffre, où es-tu?».

Un génie abondant

Mozart n'a vécu que trente-cinq ans et il a laissé plus de 600 oeuvres. En 1862, Ludwig von Köchel (1800-1877), un humaniste viennois, (il fut avocat, précepteur des princes, botaniste et musicologue) constitua un catalogue des oeuvres de Mozart qui fut révisé par Einstein de 1936 à 1946. D'où le fameux K. no qui identifie les morceaux de Mozart après le titre.

Un trait déconcertant chez Mozart, si on en juge par la correspondance qu'il a laissée, c'est pour ainsi dire, son manque d'intelligence, de culture et de curiosité pour les grands événements de son époque, (il est mort deux ans après la Prise de la Bastille, et il connaissait très bien la France; on ne trouve aucune allusion à cette situation politique qui faisait frémir toute l'Europe) Peut-être avons-nous tort d'attendre d'un génie qu'il se manifeste dans tous les domaines à la fois. Un Léonard de Vinci, un Pascal ont été universels. Le génie dans Mozart semble ne s'être déployé que dans la création musicale. Au point que Vuillermoz se demande: «Sommes-nous en présence (d'un) être d'élite [...] ou d'un de ces cerveaux organiquement condamnés à la puérité et à la débilité par le développement de cette monstrueuse tumeur qu'on nomme le génie et dont l'hypertrophie envahissante anémie les cellules voisines?...». ¹³⁹

Mais quelle tumeur en effet que le génie de Mozart! «...il épuise tous les genres qu'il choisit puisqu'il les porte à leur perfection. La mélodie prime chez lui. Elle est élégante, fluide, ailée. [...] C'est un classique par la concision et l'élégance de son langage. C'est

un classique par la lumière qui plane sur ses oeuvres, par la fraîcheur de l'expression». ¹³⁹ A lui ne s'appliquerait pas la critique que fait Nietzsche de certains écrivains: «ils troublent leurs eaux pour les faire paraître profondes».

Vuillermoz parle à son sujet de génie instinctif. «Rien de cérébral dans ce génie instinctif. Mozart composait comme l'oiseau chante. La rapidité avec laquelle, dans une aussi courte carrière, il écrivit en se jouant ses quinze messes, ses vingt ouvrages scéniques, ses quarante symphonies, ses cinquante concertos et ses cent oeuvres de musique de chambre prouve bien la divine facilité d'élocution dont il avait été doué par la nature». ¹⁴⁰C'est à Joseph Haydn, que nous laisserons le dernier mot sur celui qu'il appelait son fils: «Je vous déclare devant Dieu et sur mon honneur, dit-il un jour au père de Mozart, que je tiens votre fils pour le plus grand des compositeurs que je connaisse, ...».

PAR-DELA LES CATÉGORIES

Les génies s'imposent à nous et en nous, au sommet de notre hiérarchie intérieure, à la façon d'un grand vin qui annihile, lorsqu'on le déguste, jusqu'au souvenir des boissons antérieures. Sont-ils accessibles à tous? Existe-t-il dans la sensibilité humaine des formes telles qu'elles ne sont éveillées que par des formes musicales correspondantes? Un écrivain québécois raconte comment, étant adolescent et écoutant distraitement à Radio-Canada une émission connue il y a une trentaine d'années sous le nom Les chefs-d'oeuvre de la musique, il eut la révélation de Mozart: «J'écoutai attentivement les premières mesures lentes et solennelles, que je sus, par la suite, être l'ouverture de l'opéra La Flûte enchantée. Et ce fut le choc esthétique, l'éblouissement. Pour la première fois de ma vie, se produisit en moi le miracle de la musique... J'étais transporté dans un univers, dont je soupçonnais sans doute l'existence depuis un certain temps, mais dont l'accès m'avait été à ce jour interdit. Mozart coulait dans tout mon être comme un sang généreux et vivifiant. J'entrai dans cette musique, un peu comme on entre en religion, tant elle m'apparut déjà, à cette époque, évadée des sphères célestes... Ce fut ma passion première et elle garde encore aujourd'hui dans ma mémoire l'éclat inaltérable de ses premiers feux». ¹³⁷

LES GRANDES FORMES DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

La musique du XVIe et du XVIIe siècle, nous l'avons vu, avait développé l'art vocal: l'oratorio avec Monteverdi et l'opéra avec Lulli et Rameau. Un des traits du classicisme sera d'accorder une plus grande importance à l'art instrumental, d'où l'épanouissement de certaines formes musicales, contenues en germe dans le passé, la sonate et la symphonie, qui est la création majeure du classicisme. La sonate provient d'Italie. Elle est écrite pour les instruments alors que la cantate était destinée aux voix. Elle comprend trois mouvements, allegro, adagio et allegro. Selon le nombre d'instruments utilisés, trois, quatre ou cinq, elle s'appelle trio (trois instruments) quatuor ou quintette. «La sonate pour orchestre s'appelle symphonie. Si dans la symphonie, un des instruments prend un rôle prépondérant, c'est un concerto». [Mozart, Concerto pour Piano, K466, Mitsuko Uchida](#)

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LEURS MUTATIONS

La symphonie utilise les instruments à clavier, à cordes et à vent dérivés d'instruments anciens. Le piano forte remplace le clavecin (fin du XVIIIe siècle); la guitare le luth; le violoncelle la viole de gambe; la contrebasse, le *violone* italien; bref, «la famille des violons connaît un développement constant aux XVIIe et XVIIIe siècle». ¹⁴¹ Apparaissent aussi de nouveaux instruments dont la puissante sonorité donnera à la forme symphonique une brillante couleur: dans les instruments à vent: le hautbois, la flûte traversière, le cor à main, la trompette.

«Dans le violon, l'orchestre a trouvé sa voix, plus qu'humaine. De l'humble boîte à une corde, inventée par les Celtes, jusqu'aux violons, que de lents progrès, que de recherches, et quelle longue suite de générations ! Mais ici on s'arrête : c'est la perfection.



Le violon est le roi du chant. Il a tous les tons et une portée immense : de la joie à la douleur, de l'ivresse à la méditation, de la profonde gravité à la légèreté angélique, il parcourt tout l'espace du sentiment. L'allégresse sereine ne lui est pas plus étrangère que la brûlante volupté; le râle du cœur et le babil des sources, tout lui est propre; et il passe sans effort de la langueur des rêves à la vive action de la danse.

Notre violon n'a plus changé depuis tantôt quatre siècles. Il est tel que l'ont légué à la musique les luthiers de Crémone, vers 1550, avec les quatre cordes accordées en quintes, le manche étroit et l'ardente volute qui fait chapiteau au bout de la cheville. » [A.Suarès](#)

Musique romantique

Sous-titre: Beethoven (1770-1827) et la rupture géniale

«Beethoven inaugure dans l'histoire de la musique l'ère du romantisme, qui sera celle de la suprématie allemande... La musique révélera désormais les états d'âme, les joies,



Figure 20 Beethoven

comme les peines du compositeur. [...] L'artiste, rompant avec la tradition du XVIIIe siècle, insuffle à tout ce qu'il crée quelque chose de plus humain, quelque chose qui nous livre les amertumes, le tragique de son existence, ou bien ses sentiments intimes en présence d'un être aimé, d'une idée, d'un paysage». ¹⁴² Beethoven est dans ce sens le premier compositeur moderne. Son

oeuvre rompt avec une conception de l'harmonie du monde qui prévalait depuis les Grecs, et dans laquelle le génie de Mozart et de Bach s'est déployé avec une si remarquable aisance. Beethoven a surgi après la Révolution française, cette incommensurable rupture avec l'Ancien Régime dont les retombées se font encore sentir en Europe et en Amérique. Pourquoi cette explosion de l'affectivité, jusque là maintenue dans et par le mouvement de l'esprit, est-elle survenue au XVIIIe siècle? Les autres routes, et en particulier celles sur la vie et sur le cosmos, montrent comment la conception moderne de la science aura contribué à détruire la pensée cosmique et religieuse de l'homme. Les musiciens, plus encore que les autres hommes, ont subi l'influence de cet éclatement. Ils ont cessé de centrer leur oeuvre autour de la musique religieuse. Le rapport si serein d'un Allegri, d'un Palestrina, d'un Bach, d'un Haendel avec Dieu, avec un Dieu omniprésent et insoupçonné, s'est effondré. L'homme, le musicien, sont retombés de ce Dieu sur eux-mêmes.

LE ROMANTISME

Cette conception qui influencera tous les arts et les écrits du XIXe siècle est née chez Rousseau pour qui la sensibilité et l'imagination doivent supplanter la raison. C'est toute une conception de la nature qu'il oppose au classicisme de Rameau. Nature: peut-être aurait-il mieux valu que les encyclopédistes parlent de naturel lorsqu'ils préconisaient «le retour à la simplicité, à l'émotion vraie et spontanée, étrangère à toute considération intellectuelle ou sociale?»

Ce romantisme qui s'étendra sur toute l'Europe et qui fleurira avec Beethoven, Wagner, Liszt, Berlioz, Chopin, voici comment Jacqueline Jamin le voit: «Quelque soit le domaine dans lequel s'épanouit le romantisme, on peut considérer qu'il présente cinq particularités:

1- *L'individualisme* de l'artiste, qui soumet son inspiration à l'expression de sentiments personnels.

2- *L'abandon de la forme classique*: l'inspiration ne peut être enserrée dans un cadre précis.

3- *L'exagération des sentiments*, qui conduit le musicien à des outrances orchestrales, des effusions lyriques, fort éloignées de la rigueur classique.

4- *L'amour de la nature*, cher à Jean-Jacques Rousseau, occupe une place importante. Ce n'est pas ici une imitation sonore, mais la traduction des sentiments que la nature inspire à l'artiste.

5- *Le goût du fantastique*, du surnaturel - que recrée l'imagination passionnée de l'artiste - est un des éléments les plus caractéristiques du Romantisme». ¹⁴³

Le romantisme est-il lié exclusivement à une période, le XIXe siècle? On applique l'expression avec plus de précision à certains compositeurs: Schumann et Weber en Allemagne, Chopin, Liszt, Berlioz et Mendelsohn, en France; Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Moussorgski, Stravinski en Russie; Liszt, Bartok et Kodaly en Hongrie, etc. A l'analyse, la musique romantique est caractérisée par la «différenciation poussée des sonorités, l'existence d'un lien symbolique étroit entre le texte... et la musique, l'emploi de tonalités extrêmes... l'opposition de rythmes stylisés et d'accents déplacés de manière irrationnelle». ¹⁴⁴ Mais dans la conscience populaire, c'est une musique qui exprime les sentiments et les émotions mieux ou davantage que les musiques baroque et classique. Doit-on alors supposer que toute la musique antérieure était uniquement rationnelle, ou plutôt, que l'équilibre entre la raison et les sentiments, qui est la couleur dominante de l'ère classique, est rompu dans la musique romantique en faveur de l'expression de l'affectivité?

Beethoven est déchiré d'abord en lui-même, par lui-même, par cette terrible surdité qui l'a assailli dans son rapport avec ses semblables mais en laissant intacte sa puissante faculté de création. Il est au confluent des profondes transformations de la fin du XVIIIe siècle. Sa musique fait éclater les règles classiques. Les critiques de son époque le percevront, s'irriteront de son excentricité et lui reprocheront «ses glissements audacieux et continuels d'un motif à un autre, qui font fi des relations organiques à l'intérieur d'un développement progressif d'idées». Autrement dit, ils lui reprocheront d'avoir abandonné la règle classique de l'unité de la composition, qui était celle du théâtre autant que de la musique, et de succomber à «une trop grande exubérance dans la conception de ses oeuvres». C'est du moins ce que dira Tomasek, un de ses contemporains qui l'entendra se livrer à des improvisations sur piano. D'autres critiques considéraient que ses improvisations étaient aussi éblouissantes que ses compositions.

La surdité de Beethoven est l'une des clefs de sa personnalité. Elle a commencé à l'accabler à l'âge de 26 ans pour devenir complète et irrémédiable à 49 ans. Cette infirmité, écrira-t-il, «m'a presque conduit au désespoir, un peu plus et j'en aurais terminé avec la vie - ce fut mon art qui me retint de le faire. Ah! il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir exprimé tout ce que je sentais m'habiter...». ¹⁴⁵

Sir Julius Benedict nous a laissé un saisissant portrait de Beethoven: «un petit homme solide au visage très rouge, avec des petits yeux perçants... (ayant) une expression qu'aucun peintre n'aurait su rendre. C'était un sentiment de sublimité et de mélancolie combinées... La merveilleuse impression qu'il fit sur moi

Excentricité

En géométrie, ce mot signifie «qui est en dehors du centre». Par analogie, une personne excentrique agit en opposition avec les idées reçues, nous dit le Littré. Bach et Mozart étaient encore à leur époque au centre de l'univers, lequel apparaissait comme un cercle pour ainsi dire maternel dans lequel tout avait sa cohérence. Beethoven a été jeté hors de ce rassurant giron par l'éclatement que le développement irrésistible des sciences commençait à faire subir à l'univers.

la première fois s'accrut encore les fois suivantes... J'étais ému comme si le roi Lear ou l'un des vieux bardes du folklore gallois se tenait devant moi». ¹⁴⁶

Plus un être est riche, plus il est complexe. Sir Benedict avait pressenti l'être métaphysique du musicien. Vuillermoz en fait l'analyse psychologique. Il était rempli de contradictions, écrit-il, «tendre et grossier, sensible et brutal, idéaliste et matérialiste, apôtre de la fraternité humaine et misanthrope irréductible, libertaire agressif acceptant docilement les libéralités de ses aristocratiques mécènes, moraliste austère titubant dans les estaminets, [...] âme de sensitive et ... humeur d'ours des cavernes, Beethoven offre un mélange déconcertant de qualités et de défauts antinomiques». ¹⁴⁷

LES CRITIQUES DE BEETHOVEN

A notre époque, Beethoven est reconnu pour ce qu'il est. Voici ce qu'en dit Norbert Dufourcq: «Roi dans la musique instrumentale, ce puissant génie par son étonnante facilité à développer un thème, par son souci constant de l'architecture [...] par la nouveauté, la couleur de son orchestration, fait oeuvre de novateur au même titre qu'un Bach ou un Mozart». ¹⁴⁸

Pour Vuillermoz, «Beethoven imprègne de pathétique le moindre dessin rythmique, enrichit chacune de ses phrases d'un élément passionnel, les engage dans des conflits fiévreux, entretient en elles une ardeur intérieure, une chaleur humaine qui sont les premières manifestations de la «maladie des enfants du siècle» ¹⁴⁹ Cette maladie c'est le romantisme, l'expression parfois exacerbée des sentiments qui a caractérisé les écrivains romantiques du XIXe siècle, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Hugo...

Gluck (1714-1787)

C'est un compositeur qui a subi les influences de la musique allemande, italienne et française et à qui on a reproché un style «fait de perpétuelles contradictions». Mais ce compositeur de plus de cent opéras a été un réformateur influent du jeu scénique par une «recherche de la simplicité, un retour au naturel, à la vérité, à la peinture fidèle des sentiments...». ¹⁵¹

Écoutons un chant rare, la reconnaissance du génie musicien par le génie poète, Victor Hugo: «Ce sourd entendait l'infini. [...] Il a été un grand musicien, le plus grand des musiciens, grâce à cette transparence de la surdité. L'infirmité de Beethoven ressemble à une trahison; elle l'avait pris à l'endroit même où il semble qu'elle pouvait tuer son génie, et, chose admirable, elle avait vaincu l'organe sans atteindre la faculté. Beethoven est une magnifique preuve de l'âme. Si jamais l'inadhérence de l'âme et du corps a éclaté, c'est dans Beethoven. Corps paralysé, âme envolée. Ah! vous doutez de l'âme? Eh bien, écoutez Beethoven. Cette musique est le rayonnement d'un

sourd. Est-ce le corps qui l'a faite? Cet être qui ne perçoit pas la parole engendre le chant. Son âme, hors de lui, se fait musique. [...] Les symphonies de Beethoven sont des voix ajoutées à l'homme. Cette étrange musique est une dilatation de l'âme dans l'inexprimable. L'oiseau bleu y chante; l'oiseau noir aussi. La gamme va de l'illusion au désespoir, de la naïveté à la fatalité, de l'innocence à l'épouvante. La figure de cette musique a toutes les ressemblances mystérieuses du possible. Elle est tout».

LES INFLUENCES SUR BEETHOVEN

Nous donnons au mot influence le sens de celle qui *vient de* et non qui va vers. On sait que Beethoven alla voir Mozart et Haydn à Vienne. En 1787, il put jouer devant Mozart qui prophétisa au jeune virtuose un brillant avenir. (Selon certains historiens, Mozart était déjà mort lorsque Beethoven vint à Vienne; peu importe au fond que la rencontre physique ait eu lieu ou non, la rencontre spirituelle s'est faite.) Il suivit des cours de Haydn de 1792 à 1794, jusqu'au départ de Haydn pour Londres. Il eut également pour maître Salieri, dont le film *Amadeus* risque de nous faire oublier qu'il était un grand professeur qui avait lui-même été formé par Gluck.

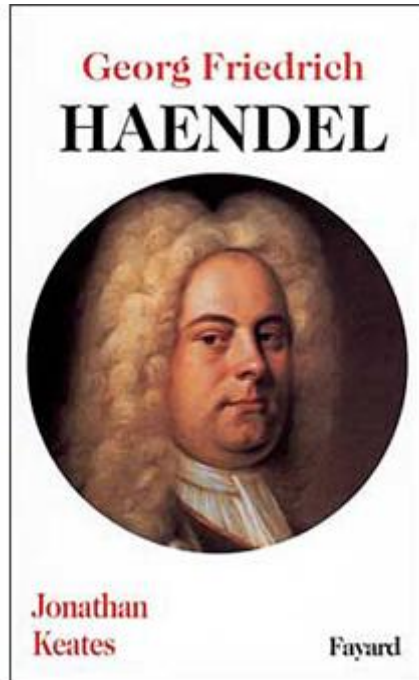
LES AIRS DE FAMILLE DE BACH, MOZART ET BEETHOVEN

Par ces airs de famille, nous entendons le tissu social, les coutumes de l'époque dans laquelle ils ont vécu. Première coutume commune: le mécénat. Tous les trois ont été soutenus, encouragés tant moralement que matériellement par les nobles de l'époque passionnés de musique. Bach passera un an de sa vie en 1707 chez le prince de Saxe-Weimar. Pendant sept autres années, il vivra à la cour du prince d'Anhalt-Coethen où il sera libre de composer à sa guise. Enfin il sera invité par Frédéric II(1), à Berlin et à Potsdam. On connaît les pérégrinations de Mozart dans les diverses cours européennes; il fut ensuite au service de l'Archevêque de Salzbourg, poste qu'il quittera d'ailleurs sans tristesse en 1781 pour s'installer à Vienne. Là il connaîtra une grande instabilité financière; il sera, mais pendant quelques mois seulement, le compositeur de musique de chambre de l'Empereur. Et ce sera grâce au Baron Van Swieten qu'il sera mis en contact avec l'Art de la Fugue et Le clavier bien tempéré de Bach. Quant à Beethoven, c'est grâce à l'Archevêque Électeur de Cologne qu'il sera en mesure d'aller à Vienne étudier avec Haydn. Deuxième trait commun: une culture européenne. Les trois musiciens voyagent dans les pays d'Europe où la culture musicale était le plus développée: l'Italie, l'Allemagne, la France; Mozart et Beethoven, en particulier seront mis en contact, nous l'avons vu, avec la plupart des grands compositeurs allemands, italiens et français de leur époque. Bach voyagera surtout à l'intérieur de son pays mais connaîtra les grandes oeuvres de son époque.

Frédéric II (1712-1786) Ce roi de Prusse était un homme d'une extrême culture et d'une inlassable curiosité d'esprit. Il accueillit les grands musiciens et les grands penseurs de son époque. Il reçut entre autres Voltaire.

HAENDEL (1685-1759)

Contemporain de Bach - il naquit trois semaines avant lui - c'est le plus international des compositeurs. Excellent organiste, il voyagea beaucoup en Italie où il connut Corelli et la famille Scarlatti. Mais c'est surtout en Angleterre qu'il fit carrière. Il y connut les plus grands succès et les pires déboires. C'est en Irlande où il vécut quelques mois qu'il



composa son oratorio, le Messie, dont l'Alleluia est un chef-d'oeuvre polyphonique. Haendel a ceci de particulier qu'il est un compositeur-mécène. Il donna son oratorio à un hospice qu'il soutint pendant des années: le Foundling Hospital. L'oeuvre ne pouvant pas être publiée du vivant de l'auteur, tous les bénéfices allaient à l'institution. Il soutenait complètement l'oeuvre des Pauvres Musiciens et celle des Enfants Trouvés. Haendel, qui fut très jeune un virtuose de l'orgue, mais que son père destinait au droit, put poursuivre ses études grâce à l'intervention d'un mécène, le duc de Saxe...

Voici ce que dit Dufourcq de Haendel compositeur: «Il a du souffle et annonce déjà les romantiques; non pas qu'il aime les musiques compliquées, les formules difficiles.

Son écriture est faite de clarté; les grands plans, les grandes lignes, voilà ce qu'il aime à côté de la souple mélodie que les Italiens lui ont appris à écrire». Lui aussi, comme Bach, aura subi les influences de l'Italie, de la France et de l'Allemagne et, en plus, celle de l'Angleterre par Purcell. Il a su «réaliser pour la première fois avant Mozart une synthèse magnifique de toute la musique de son temps». ¹⁵²

DEUX GRANDS POLES DE LA MUSIQUE: L'ALLEMANDE ET L'ITALIENNE

On a vu que Bach avait merveilleusement fusionné les tendances nordiques et les tendances méridionales de la musique de son époque. Mozart fera aussi une extraordinaire synthèse de ces deux approches musicales. Au fait, quelles étaient-elles? Voici comment les voit Grout: «en gros la musique italienne était vouée au divertissement et la meilleure musique allemande à l'expression; la première était donc légère et la seconde plus sérieuse. Le médium utilisé naturellement par les Italiens était la voix et les formes correspondantes, l'opéra et la cantate. Les Allemands utilisaient les instruments et s'exprimaient naturellement par la symphonie et la sonate. La texture musicale italienne était l'homophonie, celle des Allemands, la polyphonie. Charmer et plaire par la mélodie était le but des Italiens, alors que les Allemands ne répugnaient pas à étaler leur science plus aride du contrepoint». ¹⁵³ Mozart alliera la légèreté italienne à la profondeur germanique. Ce sont donc deux musiciens germaniques qui, au XVIIIe siècle, assimileront les caractéristiques de la musique italienne. Les musiciens italiens résisteront quant à eux au style allemand. On pourrait gloser longuement sur cette résistance. Usons d'un symbole: le vino rosso, frais, léger, piquant, ne gagne pas à être alourdi... La crème épaisse, sérieuse, consistante, gagne à être fouettée...

Liszt, Wagner et le romantisme

C'est dans un compositeur allemand, Wagner au XIXe siècle, que s'incarneront de la façon la plus puissante et la plus incontestable les grandes intuitions de Rousseau sur le romantisme. Etre étrange que Wagner et destin complexe. A travers lui apparaît pour la première fois dans l'histoire des musiciens ce phénomène devenu si courant de nos jours, l'identification de l'auteur à son oeuvre. Une identification telle dans le cas de Wagner qu'on ne sait plus si c'est sa vie personnelle qui réagit sur ses créations artistiques ou si ce sont les événements et les personnages imaginaires qui infléchissent le cours de sa vie privée... L'individualisme est sans doute le trait le plus marquant du romantisme. On a désormais l'impression, peut-être fautive, que le fait de connaître la vie privée du créateur, ses dispositions intérieures, ses états d'âme, permet de mieux vibrer à sa musique.

Weber (1786-1826)

Il est considéré comme le fondateur de l'opéra allemand. Son oeuvre, dans laquelle on retrouve tous les caractères de l'esprit germanique: «inspiration nationale, légendaire, exotique, patriotique, populaire, fantastique, chevaleresque, humoristique, champêtre, symbolique». ¹⁵⁵ sera une source d'inspiration pour Wagner.

Wagner (1813-1883)

Natif de Leipzig, il est issu d'une famille de cantors et de maîtres d'école. Il étudie la musique avec des professeurs de sa ville et découvre Mozart, Weber, puis plus tard à Paris, Beethoven dont la *9e symphonie* «est l'événement décisif qui déterminera son orientation». ¹⁵⁴ En littérature,

Un jugement de Nietzsche sur Wagner

Nietzsche avait d'abord été, alors qu'il était jeune, un grand admirateur de Wagner. Vers la fin de sa vie cependant, il rompit avec éclat dans un pamphlet intitulé *Le Cas Wagner*, publié en 1888. Voici le jugement très sévère qu'il porte sur Wagner: «Il est une évidence qui me semble primordiale: l'art de Wagner est malade. Les problèmes qu'il porte à la scène - de purs problèmes d'hystériques - ce que sa passion a de convulsif, sa sensibilité d'exacerbé, son goût qui exigeait des piments toujours plus forts, son instabilité qu'il déguisait en autant de principes, enfin, et ce n'est pas le moindre symptôme, le choix de ses héros et héroïnes, considérés comme types physiologiques (une vraie galerie de malades!), bref, tout cela forme un tableau clinique qui ne permet pas le moindre doute: Wagner est une névrose».

Wagner sera très marqué par les Tragiques grecs et par Shakespeare. A Paris il fréquentera entre autres Baudelaire et Théophile Gautier. Il n'est pas indifférent de souligner la culture de Wagner et en particulier son admiration pour les Grecs car c'est elle qui lui inspirera toute sa conception de l'opéra: thèmes mythologiques, héros et chœurs présentés dans une mise en scène grandiose et soutenus par un art vocal et une orchestration d'une couleur et d'une richesse harmonique jusque-là inégalées. Cette conception de l'opéra

mit de longues années à être reconnue. Par exemple, dans le cas de son opéra *Le Vaisseau fantôme*, il devra en vendre l'ébauche à Paris «au directeur de l'Opéra qui le fera représenter sous le titre français *Le Vaisseau fantôme*, livret de P. Foucher et musique de P. L. Dietsch». Les droits perçus lui permettront d'écrire la version allemande!

La vie de Wagner est une longue suite de déboires amoureux et artistiques. Ses opéras *Rienzi* et *Le Vaisseau fantôme* seront d'abord bien accueillis à Dresde en 1842 et lui vaudront un poste de maître de chapelle. Il fera jouer *Tannhäuser* en 1845 mais devra fuir Dresde lors de la révolution de 1849. C'est Liszt dont l'amitié, nous le verrons, sera indéfectible, qui lui permettra de passer en Suisse. Suivent plusieurs années pendant lesquelles Wagner, toujours errant, écrit la quadrilogie du *Nibelung* et *Tristan et Yseult* et connaît, à Paris encore, plusieurs échecs: des concerts qu'il y donnera en 1860 «au Théâtre-Italien ont un grand retentissement, mais sont des échecs financiers».¹⁵⁶ *Tannhäuser* sera retiré après 3 représentations. L'opéra *Tristan et Yseult* qui devait être représenté à Vienne ne peut pas l'être. Wagner fait alors deux rencontres déterminantes : celle d'un mécène, Louis II de Bavière qui le soutiendra financièrement dans la composition de ses derniers opéras et dans la construction du théâtre de Bayreuth et celle de Cosima de Bulow (fille de Liszt) qui deviendra sa femme et partagera les dernières années du grand homme.

Le théâtre de Bayreuth

Wagner le conçût lors de son exil en Suisse partagé avec Cosima. Il fonda même une société de financement pour le construire. Les débuts furent difficiles. Lorsque Wagner mourut en 1883, il n'avait fait que trois saisons à Bayreuth. C'est au cours d'un séjour à Bayreuth où il était venu entendre les opéras de Wagner que Liszt rejoignit son ami dans la mort.



TRISTAN ET YSEULT

Ses amours malheureuses pour Mathilde Wesendonck lui inspireront *Tristan et Yseult*. Réaction d'un désespoir amoureux sur l'imaginaire! Sans cette peine d'amour Wagner aurait-il composé *Tristan et Yseult* ? C'est l'acte créateur même qui est mis en cause. Si la culture du créateur s'enracine dans les mythes amoureux, ces mythes pour s'extérioriser n'ont-ils pas besoin de la stimulation de la vie affective de l'auteur? A la fin de sa vie, un autre opéra, *Siegfried*, lui sera aussi inspiré Cosima Liszt. Il donnera le nom de Siegfried au fils qu'il aura d'elle. La lettre suivante montre merveilleusement l'osmose amour musique propre à Wagner: «Et ma chère muse, se tient-elle toujours loin de moi? En silence j'ai attendu sa visite ; je ne voulais point la troubler de ma supplication. Car la muse, comme l'amour, n'apporte la félicité que lorsqu'elle le veut. Malheur à l'insensé, malheur à l'homme sans amour qui veut obtenir par violence ce qu'elle ne donne que spontanément. On n'aboutit à rien par la force. N'est-ce pas? N'est-ce pas? Comment l'amour pourrait-il encore être muse s'il succombait à la violence ? Et ma chère muse se tient-elle toujours loin de moi ?». ¹⁵⁷

Les principaux opéras de Wagner s'inspirent du trésor légendaire de l'humanité. *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Yseult*, les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et la fameuse tétralogie: *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, *Siegfried*, et le *Crépuscule des dieux*. Les livrets d'opéras sont souvent décevants lorsqu'on les lit en dehors du contexte théâtral et musical qui leur donne un sens. Voici tout de même celui de

Tannhäuser: «Pour s'être abandonné dans les bras de Vénus et avoir blasphémé l'amour, Tannhäuser doit aller à Rome implorer son salut; mais il n'est pour lui de paix que dans la mort. Poursuivi par la malédiction du Pape qui refuse l'absolution, il invoque Vénus et leur amour ancienne lorsqu'un chant pur s'élève: au saint nom d'Elisabeth qui rendit l'âme en implorant le pardon du pécheur, Tannhäuser s'agenouille et défaillant près du corps de sa pure fiancée, la rejoint dans la mort tandis que se manifeste par un miracle la divine miséricorde». ¹⁵⁸

LES OPÉRAS DE WAGNER

Le point de vue d'une mélomane

«Nous avons vu à Munich les *Maîtres Chanteurs*. Je n'ai pas de mots pour vous décrire la beauté de l'oeuvre, la rigueur de la mise en scène, le caractère à la fois solide et poétique du décor et surtout, par-dessus tout cela l'ampleur, la rondeur, la plénitude des voix et de l'orchestre. Nous qui appréhendions ne pas pouvoir supporter musicalement trois heures de Wagner, nous avons eu le sentiment que quelque chose d'inimaginablement puissant s'était emparé de nous, nous avait projetés dans un univers inconnu. La fin de l'opéra nous rejeta brutalement dans la réalité quotidienne et nous fit alors mesurer le pouvoir d'envoûtement de cette musique lorsqu'elle est associée à toutes les magies d'une mise en scène à la fois précise et somptueuse». ¹⁵⁹

Le point de vue d'un musicien

«...Avec les derniers accords du *Crépuscule des dieux*, je me suis senti comme un prisonnier délivré de sa geôle. Je suis absolument certain que jamais personne n'a rien composé de plus long, de plus languissant, de plus ennuyeux que les *Nibelungen*... Jadis, la musique était faite pour le plaisir des auditeurs; avec Wagner, elle devient un supplice et une fatigue!...». ¹⁶⁰

Wagner contesté

Wagner n'a pas eu que des admirateurs inconditionnels comme Liszt et comme tous ceux qui par la suite ont fait du wagnérisme une religion. Sa prodigieuse réforme de l'art lyrique, le contenu violemment romantique (*le sturm und drang*) de ses opéras ont provoqué une adhésion sans réserve ou un rejet démesuré. Nietzsche ne pourra pas s'empêcher de voir dans le lyrisme wagnérien un «idéal dominateur» dangereux, qu'il oppose à la musique méditerranéenne de Bizet, dont il admirait l'opéra *Carmen*. On voit réapparaître les divergences entre les compositeurs nordiques et ceux du Midi. La passion exclusivement amoureuse de *Carmen* semblait à Nietzsche moins dévastatrice pour l'humanité que les passions multiformes des héros de Wagner.

Faut-il évoquer aussi le sombre souvenir de Hitler et l'usage qu'il a fait de l'antisémitisme de Wagner? La France sera partagée à son sujet. Des compositeurs seront au début du siècle subjugués par l'oeuvre de Wagner, d'autres rejeteront son romantisme exalté. Debussy manifestera avec beaucoup d'esprit ses réticences dans un article célèbre dont

voici des extraits: «On se figure mal l'état dans lequel peut mettre le cerveau le plus



Figure 21 Wagner

robuste l'audition des quatre soirées de la Tétralogies... [...] Nulle habitude quotidienne de civilité ne nous empêchera désormais d'interpeller vos semblables autrement que par des clameurs de Walkyrie!... «Hoyotoho!... Hejaha!... Hoyohei!...» Comme c'est gai! Hoyohei!... Que dira le marchand de journaux! Hoiaho... [...] Travail de géant, assurent les wagnériens endurcis! Effort surhumain, d'orgueilleuse vanité qui veut à la fois la qualité et la quantité... Effort malheureusement gâté par ce besoin allemand de taper obstinément sur le même

clou intellectuel, crainte de n'être pas compris qui s'alourdit nécessairement de répétitions oiseuses». Tout de même le critique pousse sa charge un peu loin. Le musicien corrigera cet excès: «[...] Au milieu des minutes d'ennui où vraiment on ne sait plus à quoi il faut s'en prendre: est-ce à la musique? est-ce au drame? tout à coup surgissent des choses inoubliablement belles qui suppriment toute critique... C'est aussi irrésistible que la mer». ¹⁶¹

Mais nous laisserons le mot de la fin à Vuillermoz. Le musicologue déplore que «l'ampleur des problèmes extra-musicaux soulevés par la révolution wagnérienne, la violence des escarmouches qui précédèrent ou suivirent son expansion internationale, les conceptions philosophiques de ce réformateur, ses préoccupations politiques et sociales, son antisémitisme combatif, ses théories esthétiques d'une rigueur presque scientifique (aient) provoqué autour de ses chefs-d'oeuvre tant de controverses passionnées qu'on (ait) fini par perdre de vue leur abondant contenu de musique pure». ¹⁶²

Liszt

Dans ce dédale de la vie de Wagner, nous nous arrêterons surtout à une amitié, celle de Liszt. On ne peut pas se pencher sur le destin de l'un sans évoquer l'autre. Ils ont en commun d'être d'abord de grands errants. Des errants mais non pas des déracinés, car cette Europe du XIXe siècle nous apparaît comme un immense jardin où poussent dans un climat original et unique toutes les fleurs de la culture et de l'art. Qu'un Liszt ou un Wagner vivent à Paris, à Weimar ou à Rome, ou qu'ils fassent des tournées, comme ce fut particulièrement le cas de Liszt, en Hongrie, en Angleterre ou en Allemagne, ils baignent toujours dans un climat tel que la musique qu'ils interprètent est reçue avec enthousiasme (dans le cas de Liszt) ou discutée avec passion (dans le cas de Wagner).

Le caractère de Wagner et les circonstances de sa vie le favorisent infiniment moins que Liszt; génie emprisonné dans un corps maladif et dans un psychisme complexe, il aura besoin pour être délivré, de l'amour et de l'amitié.

Liszt semble avoir quant à lui trouvé dans son berceau tous les dons de la nature et de l'art. Il n'est pas seulement beau, il a un pouvoir de séduction dont il n'usera finalement que pour ses maîtresses et ses amis, car il est également d'une générosité sans mesure et d'une ouverture aux autres telle qu'il consacra une partie importante de sa carrière à faire connaître les oeuvres de Beethoven, de Berlioz et surtout celles de Wagner. Voici ce qu'une amie, Mme de Moukhanow disait de lui: «Toutes les inimitiés se sont tues en présence du grand Liszt, qui n'a jamais paru plus grand et meilleur. Dans les détails il apportait sa grâce infinie, son soin délicat de tous et de chacun, aimable aux plus petits, distribuant l'éloge et le conseil, sur pied des sept heures du matin, jouant, dirigeant, parlant tout le long du jour, et cela à la veille de sa soixantaine... Il double les forces de tous ceux qui l'approchent et ne perd rien des siennes».¹⁶³

Universalité de Liszt

Une contemporaine de Genève, madame Boissier, disait de Liszt: «S'il n'eût pas été un musicien habile, il eût été un philosophe, un littérateur distingué. Il a le cerveau aussi exercé, aussi extraordinaire que les doigts»¹⁶⁷

Sur Liszt virtuose les témoignages des contemporains concordent tous. Il a bouleversé la technique du piano. De quelle façon? En inventant l'indépendance absolue des doigts. Émile Haraszi nous décrit cette technique: «Son jeu ne se contentait pas d'utiliser le poignet et la main, mais recourait même aux articulations du coude et de l'épaule, ainsi qu'au mécanisme des bras rendus aussi à l'indépendance. ...Son toucher amplifiait les effets dynamiques et la durée des sons. Ainsi, sans jamais se préoccuper de la théorie du jeu de piano et n'obéissant qu'à son intuition, Liszt jeta les bases du jeu naturel, élargit les possibilités de l'instrument et devint le fondateur de toutes les techniques modernes du piano.¹⁶⁴ Une preuve amusante de sa virtuosité est révélée dans l'anecdote que voici: Liszt adorait jouer sur les pianos désaccordés. Il disait que c'est là-dessus qu'il improvisait le mieux. «Les dissonances ressortent avec un exquis éclat et, imprévues, les modulations s'enchaînent»¹⁶⁵. Jouant un jour devant Wagner et des amis sur un piano faux: «Ce fut si beau, dit Wagner, que nous ne crûmes plus à de la magie, mais à de la sorcellerie».¹⁶⁶

LISZT ET BEETHOVEN

A onze ans, Liszt connaissait l'oeuvre de Beethoven et était déjà hanté par le désir de rencontrer le compositeur. Il vit chez lui une première fois un Beethoven revêché, qui lui demanda d'interpréter une fugue du Clavier bien tempéré. «Diable de gamin, murmure Baethoven après l'audition, en voilà un drôle!» Et après avoir écouté le premier mouvement du concerto en ut mineur: «Va, dit Beethoven, tu es un heureux et tu rendra heureux d'autres gens. Il n'y a rien de plus beau!» La dernière rencontre de l'enfant avec Beethoven eut lieu à un concert que Liszt donnait à Vienne. Lisons le récit qu'en fait Pourtalès: «...parmi les quatre milles auditeurs de la

Redoutensaal, Beethoven fait son entrée! Franz, pour la première fois tremblant, regarde le maître assis non loin, dont l'oeil immobile se fixe sur lui. Il attaque le concerto de Hummel, puis une fantaisie de sa composition. A peine a-t-il achevé au milieu de l'enthousiasme des frémissants viennois, que Beethoven s'élance sur l'estrade, saisit l'enfant et le baise au front». ¹⁶⁸ Toute sa vie, Liszt inscrira sans relâche au programme de ses concerts les principales pièces de Beethoven, transposant ses symphonies pour le piano pour faire connaître dans toute l'Europe «cette oeuvre titanique et d'une hardiesse sans exemple». ¹⁶⁹ Il faut savoir que l'oeuvre de Beethoven ne s'est pas imposée d'emblée mais a suscité une violente opposition. Cherubini disait de lui: «Cela me fait éternuer». Liszt ne se contentera pas d'imposer le génie de Beethoven à ses auditeurs, il sera fidèle à Beethoven par delà la mort: il contribuera de ses deniers à l'édification du monument élevé en l'honneur de Beethoven à Bonn.

Il aura la même sollicitude à l'égard de Wagner tout le long de sa vie. «Vois ce que tu as fait de moi; c'est à toi seul que je dois le peu que je suis». Cette déclaration passionnée de Wagner, Liszt la mérite. Il aura pour faire connaître l'oeuvre du maître de Bayreuth le même désintéressement, la même persévérance que pour celle de Beethoven. Quel

Les grandes oeuvres de Liszt

Un virtuose québécois, Louis Lortie, a donné l'intégrale de l'oeuvre de Liszt pour le piano lors du centenaire de sa mort en 1986. Quelques titres: pour le piano, les *Rhapsodies hongroises* (au nombre de vingt), la *Sonate en si mineur*; pour l'orchestre, les douze Poèmes symphoniques, *les Préludes*, la *Symphonie de Faust*; musique religieuse, deux messes, la *Légende de Ste-Élisabeth*. Et tant d'autres...

contraste pourtant entre Liszt et Wagner. D'un côté, la beauté, la grâce, le génie de l'interprétation, la puissance sans la volonté de puissance et le pouvoir si redoutable de la séduction, de l'enchantement qui fait délirer les foules et les femmes. De l'autre, une nature complexe et tourmentée, un génie dont la puissance d'expression se heurte à toutes les barrières humaines et sociales; pauvreté, vie personnelle malheureuse, opposition constante à une oeuvre trop innovatrice pour recueillir une adhésion

immédiate. Deux êtres représentant les deux pôles extrêmes du destin: celui à qui tout est donné en surabondance, celui qui doit tout arracher de force à la vie.

Le génie triomphant ne repoussera pas le génie malheureux et c'est Liszt qui, à Weimar, fera accepter et monter *Tannhäuser*, dont on lui avait dit qu'il était une oeuvre *pourrie*. Or, lorsqu'il a la partition sous les yeux et qu'il la déchiffre «voici la révélation totale de ce qu'il attend de lui-même. ...sa conception dramatique miraculeusement réalisée... son propre idéal modulé par une main étrangère». ¹⁷⁰

Un autre compositeur moins généreux aurait cherché à garder Wagner dans l'ombre où les circonstances le maintenaient. Liszt se met au service «d'un génie, écrira-t-il, tel qu'il en faut à ce pays, une nouvelle et brillante apparition dans l'art». ¹⁷¹ Le futur abbé Liszt a bien assimilé le mot de son maître et ami Lamennais sur l'art: «L'art pour l'art est une absurdité. Le perfectionnement de l'être dont il manifeste le progrès en est le but. Le

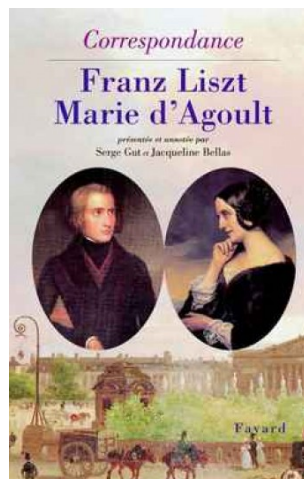
plus haut devoir de l'artiste est de fournir au divin des modes d'expression perpétuellement nouveaux». ¹⁷²

A Weimar donc, en 1849, Liszt dirige deux représentations de Tannhäuser auxquelles Wagner ne pourra pas assister. Mais éperdu de reconnaissance il lui écrit: «Or, soyez sûr que personne ne sait aussi bien que moi ce que c'est que de faire voir le jour à un pareil travail dans les circonstances actuelles... Vous venez de me relever comme par enchantement... j'ai retrouvé le courage d'endurer...». ¹⁷³

La réponse de Liszt révèle tout le détachement, toute la grâce de son amitié pour Wagner: «...je dois tant à votre vaillant et superbe génie... que je me sens tout embarrassé d'accepter les remerciements que vous avez la bonté de m'adresser...». ¹⁷⁴. Il est difficile de relever quelqu'un avec plus d'élégance de l'obligation qu'il a à votre égard.

Liszt compositeur s'est donc plus ou moins mis à l'ombre de Wagner. Par la force des choses d'abord: «La réforme dramatique accomplie par Wagner a eu tellement d'éclat que celle de Liszt toute intérieure et créatrice de formes, a passé presque inaperçue». ¹⁷⁵ Pourtalès, l'excellent biographe de Liszt, déplore que la plupart des interprètes de nos jours se contentent des oeuvres les plus spectaculaires de Liszt et négligent ses compositions les plus profondes.

LES AMOURS DE LISZT



Liszt fut toute sa vie pourchassé par les femmes. S'il en aima plusieurs, il eut avec deux d'entre elles en particulier, une liaison qui influença fortement son être. Sa première maîtresse Marie d'Agoult, était écrivain. Elle publiait sous le nom de Daniel Stern et recevait dans son salon à Paris toutes les gloires de son époque. Dans une telle ambiance culturelle, l'intelligence de Liszt acheva de s'ouvrir à la philosophie et à la littérature. C'est d'elle qu'il eut ses trois enfants, dont Cosima qui devait épouser Wagner. Il rencontra la deuxième femme de sa vie, la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein à Kiev. C'était aussi une intellectuelle ayant la foi, mais une foi assez exaltée. Elle accompagnera Liszt à Weimar et s'occupera avec acharnement à obtenir l'annulation de son premier mariage pour pouvoir l'épouser. Rome ne l'accordera pas, les amants se sépareront et Liszt qui traversera une crise religieuse profonde, se tournera vers la prêtrise, dont il recevra les ordres mineurs. Il continuera de mener sa vie de musicien en observant certaines pratiques religieuses, dont la messe quotidienne.

Chopin (1810-1849)

Chopin est considéré par de nombreux mélomanes comme le grand rival de Liszt. Il sera aussi un représentant majeur du courant romantique. Comme Mozart, il est mort prématurément. Et comme dans celle de Liszt, les femmes ont joué un rôle de premier

plan dans sa vie. Né en Pologne, il fut lui aussi un très jeune et très remarquable virtuose qui joua en Allemagne, en Autriche puis en France où il se fixa. Qui ne connaît sa liaison avec George Sand? Mais alors que les deux maîtresses de Liszt eurent sur lui une influence bienfaisante, tout porte à croire que George Sand, douée d'une nature forte et facilement despotique pesa lourdement sur le frêle et délicat Chopin. Quoiqu'il en soit, sa production musicale est effarante compte tenu de la brièveté de sa vie et de ses engagements comme pianiste de concert: mentionnons quelques-unes de ses oeuvres: mazurkas (56), nocturnes (19), préludes (25), valse (15), études de concert (27), etc.

«Chopin a enrichi le sens expressif des différentes tonalités, il a créé leur symbolisme. Son langage a absorbé les éléments de la musique contemporaine en fusionnant tous les styles dans des arabesques variées, ornamentales, harmoniques, figuratives, etc. ...Sa texture harmonique est riche en modulations hardies. Les altérations de Liszt et, plus tard, de Wagner puisent leur origine dans les harmonies de Chopin. Mais sa ligne verticale n'est jamais surchargée; ses accords les plus compliqués sont d'une lucidité transparente». ¹⁷⁶

VERDI (1813-1901) ET LES ROMANTIQUES

Les amoureux de la musique romantique ne pardonneraient pas à un itinéraire comme celui-ci de négliger les grands compositeurs d'opéras. Allons un peu voir ce qui se passe en Italie pendant ce XIXe siècle tout envahi par les sonorités subtiles de la musique française et les éclats grandioses de la musique allemande. C'est aussi le siècle de Verdi, né la même année que Wagner (1813). Les nordiques et les latins vont une fois de plus s'affronter. Verdi, comme beaucoup de compositeurs, est issu d'un milieu modeste. Ses prédispositions pour la musique sont telles qu'en écoutant l'orgue dans l'humble église du hameau de Roncole un jour qu'il servait la messe, il fut distrait au point d'oublier de verser l'eau et le vin au célébrant. Lequel le rappela à l'ordre par un coup de pied tout méridional. Verdi suivit d'abord les cours de l'organiste de Roncale puis poursuivit ses études à Busseto où sa précocité musicale le fit remarquer par un mécène: Antoine Barezzi qui soutiendra financièrement ses études.

Busseto: un petit bourg d'une grande culture

Ce bourg avait jadis subi l'influence des Pallavicino qui l'avaient doté de bibliothèques très riches, d'une école de peinture et même d'une université rabbinique!

Il aura comme professeur un organiste remarquable mais qu'il dépassera rapidement. Laisse en grande partie à lui-même, c'est à force de transcrire patiemment des marches, des morceaux d'opéra pour l'orchestre local qu'il acquerra son métier. Il apprendra seul à jouer du piano! C'est pourquoi il est considéré comme un des seuls autodidactes de l'histoire de la musique. «Verdi apprend son métier comme on se jette à l'eau pour apprendre à nager, écrit à ce sujet Pierre Petit¹⁷⁷ et cette manière un peu rude de procéder... se retrouvera longtemps, par ses effets, dans son écriture musicale

ultérieure». *Nabucco* est le premier opéra de Verdi à être reconnu en Italie. Le peuple milanais, soumis à la domination autrichienne, s'identifie avec ardeur au peuple juif dont l'opéra décrit l'exil à Babylone. Mais il sera surtout séduit «par le langage direct de Verdi» qu'il surnommait «le père des chœurs». Suivirent tous ces opéras dont les noms seuls évoquent pour les amoureux du lyrisme un monde de mélodies, pour ainsi dire à fleur d'oreille: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Traviata*, *Aïda*, *La forza del destino*, *Don Carlos*, *Otello* et *Falstaff*, que Verdi composa, fait sans doute unique dans l'histoire de la musique, à l'âge de 79 ans! N'oublions pas une oeuvre également très belle, un *Requiem* composé à la mort de son ami, le grand romancier italien Manzoni, l'auteur des *Fiancés*.



Mais venons-en à la fameuse controverse Verdi Wagner. Les wagnériens ont accusé Verdi d'avoir copié Wagner, particulièrement dans *Don Carlos* où Verdi pratique une luxuriance de sonorités inhabituelle. Voici ce que Pierre Petit répond à cette accusation: «Il n'est pas nécessaire ...d'aller chercher Wagner et son parti-pris pour expliquer une évolution qui trouvait en elle-même... ses principales lignes de force». Tout en admettant que Verdi ait pu emprunter à Wagner (dont il connaîtra les oeuvres en 1870, à l'âge de 57 ans) ce qu'il appelle des trucs de métier, Petit poursuit: «Malheureusement, les apôtres du wagnérisme faisaient (et font toujours) montre d'une telle intransigeance et d'un tel fanatisme qu'ils ne pouvaient admettre une réussite lyrique achevée - comme ce sera le cas pour *Aïda* et *Otello* - sans y voir un effet, même indirect, du génie tout-puissant de leur dieu. Wagner et Verdi sont deux colonnes indiscutables de l'art lyrique romantique: il est naïf et imbécile de vouloir rabaisser l'un des deux au profit de l'autre». ¹⁷⁸

La musique russe

«Nous autres, habitants du Nord, nous sentons autrement: ou les sensations passent sans nous toucher, ou elles affectent profondément notre âme; nous ne connaissons que la gaîté violente ou les larmes amères. L'amour chez-nous est toujours associé à quelque tristesse. Notre mélancolique chanson russe, sans doute possible, est fille du Nord, et peut-être aussi quelque peu orientale». [Glinka]¹⁷⁹

C'est au XIXe siècle que la musique russe commença à exercer une influence dans le reste de l'Europe. Lorsque Debussy fera un court voyage en Russie au début du siècle, il découvrira avec admiration cette musique. D'où vient-elle, de quelles sources découle-t-elle? «Le jaillissement coloré de la musique russe au XIXe siècle paraît inexplicable à qui ignore l'existence et les caractéristiques des courants précédents...: le folklore, la musique religieuse et l'opéra italien».¹⁸⁰ On a vu que l'Église avait, avec Grégoire le Grand au début du Moyen Age, expurgé les chants religieux des influences profanes. L'Église orthodoxe alla encore plus loin, elle considérait la musique comme un «art du diable, responsable de toutes les calamités qui bouleversaient la nation». Du XIIIe au XVIIIe siècle, la musique profane sera condamnée avec la dernière énergie; Joseph, le patriarche de Moscou fera même brûler tous les instruments de musique au XVIIe siècle. Le chant religieux russe débute avec la conversion de Wladimir au christianisme et son mariage avec Anna, la soeur des empereurs Basile et Constantin de Byzance, en l'année 988. D'où l'adoption du rite byzantin qui sera la caractéristique de l'Église orthodoxe. Il est hors de ce propos de décrire la lente évolution de cette musique. Elle fut elle aussi influencée par les modes de la musique grecque déjà étudiés, (le dorien, le phrygien, le lydien) pour se transformer en musique polyphonique au XVIIIe siècle, (soit deux siècles après la France et l'Italie), sous l'influence de Bortniansky, né en 1751 et qui étudiera la musique italienne au cours d'un séjour en Italie.

L'Italie continuera d'influencer la musique russe: l'Opéra italien de St-Pétersbourg ouvrira ses portes en 1735 et sera dirigé par des musiciens italiens jusqu'en 1840 parmi lesquels on relève les noms de Araja, Manfredini, Angionini, Cimarosa, Paesiello.

LE GUITARISTE DE TOLSTOÏ

Le folklore russe a une identité telle qu'il suffit de l'avoir entendu une fois pour le reconnaître. Tolstoï a admirablement décrit le jeu d'un guitariste: «Il prit la guitare par le haut du manche ...fit vibrer un accord pur et sonore et posément, tranquillement mais fermement attaqua sur un rythme très lent la fameuse chanson «le long de la rue pavée». En écho, avec une gaieté réservée ...le motif de la chanson chanta dans l'âme de Nicolas et de Natacha. L'oncle continuait d'égrener la chanson nettement, avec application et une ferme énergie, un regard changé, inspiré ...Quelque chose riait à peine dans son visage, d'un côté, sous la moustache grise, surtout à mesure que la musique se déchaînait, que le rythme s'accélérait et que les arpèges finissaient sur une note brève et vibrante». ¹⁸¹

C'est grâce au folklore «si l'art musical russe a connu l'éclatante floraison du XIXe siècle. Jusqu'alors il n'y avait point de musique spécifiquement russe: on copiait l'Italie, l'Allemagne et la France». ¹⁸²

Un jugement de Tchaïkovski sur les musiciens russes de son temps

«Borodine?... très doué, mais il a déjà cinquante ans, et le destin aveugle lui a assigné une chaire à l'Académie de Médecine, au lieu d'une carrière de compositeur. Excellent musicien, il ne peut cependant pas écrire une ligne sans se faire aider... Moussorgski?

...Certainement beaucoup plus de talent que (Borodine), mais le désir de se perfectionner lui fait totalement défaut, et puis c'est un homme trop imbu de lui-même et des idées ineptes de son entourage... ...Il a souvent des intuitions très originales: son vocabulaire est laid, mais il est neuf» ¹⁹¹

Glinka (1804-1857) fut le premier compositeur à s'inspirer de la musique populaire; ayant voyagé en Italie, il se dissociera du *sentimento brillante* de cette musique auquel il opposera la mélancolique chanson russe. Il souhaitera écrire de la musique russe, une musique jaillie du trésor folklorique populaire. Et il composera le premier opéra russe *La vie pour le tsar*. «La première représentation eut lieu le vendredi 27 novembre 1836. Le succès en fut, dans l'ensemble, colossal» ¹⁸³. Voici le récit qu'en fait Glinka dans une lettre à sa mère: «Le public a accueilli mon opéra avec un enthousiasme extraordinaire; les acteurs ne s'en tenaient plus

de ferveur, et ce qu'il y a de plus flatteur pour moi, c'est que Sa Majesté l'Empereur m'a mandé dans sa loge, m'a pris la main et s'est longuement entretenue avec moi». ¹⁸⁴

La musique russe de Glinka aura une influence considérable sur Rimsky-Korsakov et Moussorgsky très particulièrement. Il se trouva toutefois chez les aristocrates quelques mélomanes férus de musique italienne qui méprisèrent cette «musique de cochers». Un siècle avant Glinka, Catherine de Russie avait veillé à ce que la musique russe affirme son identité: elle avait soutenu l'enseignement musical scolaire et privé, la fondation de chorales et d'orchestres d'étudiants, et présidé à l'ouverture du premier conservatoire à St-Pétersbourg. Des chercheurs se pencheront sur le folklore, Pratsch recensera environ 150 chansons dès 1796.

Le Groupe des Cinq formé de Balakirev, Cui, Moussorgski, Rimski-Korsakov et Borodine accentuera le mouvement amorcé par Glinka qu'ils admirent. Ils auront par contre un «mépris profond pour Mozart, Bach et en général toute musique classique ou ancienne» ¹⁸⁶ Mais ils connaîtront et admireront les oeuvres des compositeurs romantiques Berlioz, Liszt, Schumann et Beethoven, ce dernier avec des réserves! Trois des Cinq exerçaient un métier autre que la musique: Cui était ingénieur militaire; Borodine, professeur de chimie et très absorbé par ses activités scientifiques; Moussorgski, après avoir été officier, deviendra bureaucrate; Balakirev, le chef du groupe, était pour sa part autodidacte et dilettante; seul Rimski-Korsakov fit une carrière musicale comme professeur au conservatoire de St-Pétersbourg. Balakirev et Cui n'auront pas la notoriété des trois autres.



Figure 22 Roméo et Juliette, baller de Prokofiev

Tchaïkovski

Après ce groupe qui a fondé la musique russe, surgit une pléthore de grands compositeurs qui font du XIXe siècle tout autant le siècle de la musique russe que celui de la musique allemande: Tchaïkovski, Scriabine, Rachmaninov, Prokofiev, Stravinski, Katchaturian etc. De ce groupe nous détacherons le plus célèbre, Tchaïkovski (1839-1893) et le plus controversé. Méprisant pour ses collègues, il aura la plus vive admiration pour Rimski-Korsakov, qui sera d'ailleurs son élève. En France, il entendra Carmen qui l'enthousiasmera. Il fera cette remarque clairvoyante après le relatif échec de cet opéra: «Nul n'est prophète en son pays; les Parisiens n'ont pas su comprendre Carmen; je n'en suis pas moins certain que d'ici dix ans, ce sera l'opéra le plus populaire dans le monde entier!...».¹⁸⁷



Figure 23 Tchaïkovski

maître très supérieur à tous ses rivaux», *Le Groupe des Cinq*. Sa musique brillante, d'une coloration orchestrale éblouissante, vive, dramatique et évocatrice laisse une empreinte ineffaçable dans la sensibilité.

Personnalité paradoxale, « d'une hypersensibilité qui confine au pathologique, Tchaïkovski a fait de certaines de ses oeuvres... le reflet de son drame personnel». On retrouve ici une des caractéristiques du romantisme définies au cours de cette route. Nous ne voulons pas réduire Tchaïkovski à son drame personnel qui l'a conduit vraisemblablement au suicide. Son oeuvre demeure et dans cette oeuvre, il y a outre les tragiques symphonies nos 4, 5 et 6, ses trois ballets symphoniques, un genre nouveau qui a profondément influencé l'évolution de l'art chorégraphique». Alors que les Européens sont parfois choqués «par des fadeurs, des banalités et des vulgarités» qui se trouvent dans ses partitions, pour Stravinsky, par exemple, Tchaïkovsky «est un

LES GRANDES OEUVRES RUSSES

Les pièces les mieux aimées sont: de Moussorgsky, les Tableaux d'une exposition, orchestrée de façon unique par Ravel et l'opéra *Boris Godounov*; de Rimsky-Korsakov, *Capriccio espagnol*, *Shéhérazade*; de Tchaïkovsky, les ballets *Casse-noisette* et le *Lac des cygnes*; de Rachmaninov, le fameux *Concerto*; de Borodine, *Dans les steppes de l'Asie Centrale*; de Prokofiev, *Pierre et le loup*. Mais d'autres oeuvres méritent une oreille extrêmement attentive...

La musique post-romantique

Une filiation: de César Franck à Maurice Ravel



Pelléas et Mélisande

Acte I

C. Debussy

SCÈNE I. Une Forêt.
A Forest.

Très modéré

PIANO pp

De la flamboyante musique russe et du romantisme wagnérien, passons à une musique individualiste et raffinée, la musique française de la fin du XIXe siècle. Peut-on parler à son sujet de musique réactionnelle? La France mesurée, subtile et spirituelle s'oppose au puissant envoûtement des passions wagnériennes. Surgit d'abord un compositeur qui est peut-être le dernier classique: le liégeois César Franck, (1822-1890) qui fera sa carrière à Paris, ignoré de la foule, comme organiste et comme professeur au Conservatoire. Ses élèves et ses disciples l'avaient surnommé le *Pater Angelicus* «pour mieux exprimer, écrit René Dumesnil, l'égalité de sa bienveillance, sa douceur et le rayonnement de son esprit». Il a ceci de commun avec Bach qu'il se soumit humblement toute sa vie aux nécessités de sa fonction sans chercher à imposer ses oeuvres. Son influence fut immense et s'étend jusqu'à Debussy et Ravel. C'était un virtuose incomparable: Liszt l'ayant entendu improviser sur l'orgue de Ste-Clotilde le compara d'ailleurs à Bach. Il a laissé des compositions religieuses: des oratorios, dont les *Béatitudes*; des poèmes symphonique: une symphonie et les *Variations symphoniques*; pour le piano: un prélude, choral et fugue, un prélude, aria et final; de la musique de chambre dont sa célèbre sonate pour piano et violon.

L'école de musique Vincent d'Indy

Une école de musique prestigieuse à Montréal, fondée par les religieuses Jésus-Marie, porte le nom de ce compositeur.

Duparc, Chausson, Vincent d'Indy (1851-1931) furent ses élèves. Nous nous arrêtons à ce dernier chez qui nous retrouvons une conception morale de la musique qu'on pourrait rattacher à travers les âges à celle d'un Grégoire le Grand. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il nommera *Schola Cantorum* l'école qu'il fondera en vue de perpétuer

Les oeuvres de Vincent d'Indy

Si la musique de d'Indy se ressent de l'austérité de ses principes, elle a ceci de particulier qu'elle emprunte au folklore français. Jour d'été à la montagne, s'inspire du folklore du Vivarais, sa région natale; il a écrit aussi la Symphonie sur un chant montagnard français, (symphonie cévenole) sans doute son oeuvre la plus connue, et une Fantaisie sur de vieux airs français (orchestre et hautbois principal).

l'enseignement de son maître César Franck. Voici ce que dit Vuillermoz de Vincent d'Indy: «Le spiritualisme... de Vincent d'Indy (l'a) tout naturellement conduit à réduire systématiquement dans la création artistique l'intervention de l'instinct et celle de la sensualité de l'oreille... Les raffinements harmoniques et orchestraux des impressionnistes qui s'adressent directement aux sens ont (pour lui) quelque chose d'impie».

¹⁹²Vincent d'Indy, par ce retour à l'austérité, réagissait à Wagner. Or, on l'a accusé d'imiter Wagner dans son théâtre lyrique. Debussy s'est porté à sa défense «Quoi qu'on en ait dit, jamais l'influence de Wagner ne fut réellement profonde chez d'Indy. ...il s'en défend par sa conscience, son dédain de l'hystérie grandiloquente qui surmène les héros wagnériens». ¹⁹³ Et pour René Dumesnil, la musique de d'Indy «se rattache à la tradition de Rameau et de nos polyphonistes».

L'anti-lyrisme: Fauré, Debussy, Ravel

Par lyrisme nous entendons l'opéra qui était en train de mobiliser tous les compositeurs au détriment de la musique symphonique et de la musique de chambre. Fauré, Debussy et Ravel ont rompu avec le caractère despotique de cette forme musicale. Ils «n'ont abordé la scène que dans des conditions exceptionnelles et n'ont pas cru déchoir en consacrant toute leur activité créatrice à des modes d'expression moins populaires et moins rémunérateurs mais qui ont exercé sur le développement de l'esthétique de leur temps une influence décisive». ¹⁹⁴

C'est un député de l'Ariège, M. de Saubiac, qui joua auprès de Gabriel Fauré (1845-1924) le rôle de mécène et lui permit de s'inscrire à l'âge de neuf ans à l'École Niedermeyer où il aura plus tard comme maître Camille Saint-Saëns qui fera très particulièrement attention à lui. Il sera durant une grande partie de sa vie titulaire du grand orgue de la Madeleine, à Paris et professeur au Conservatoire. Parmi ses élèves: Maurice Ravel, Georges Enesco et Nadia Boulanger, avec qui ont étudié plusieurs virtuoses et compositeurs canadiens.

UNE GRANDE DAME DE LA MUSIQUE: NADIA BOULANGER

Le XXe siècle aura été marqué par quelques grands compositeurs, Stravinski, Debussy, Ravel mais également par un très grand professeur qu'on voudrait pouvoir appeler le Socrate de l'enseignement musical, Nadia Boulanger. On l'aura retrouvée partout au cours de cette route, non pas qu'elle ait beaucoup écrit - le livre que lui consacre Monsaingeon est un recueil d'entrevues qu'elle a données un peu partout au cours de sa vie- mais parce qu'elle a été le professeur et souvent l'ami de tous les grands noms de la musique européenne, américaine et canadienne. Cette femme qui disait «j'aime en tout la permanence» aura transmis pendant plus de soixante ans la plus pure, la plus exigeante connaissance de la musique.



Figure 24 N.Boulanger et L.Bernstein

Elle était la soeur de Lili Boulanger, et aura la modestie de s'incliner devant l'extraordinaire talent de Lili, morte prématurément à l'âge de 25 ans. Cette dernière fut la première femme à obtenir le grand prix de Rome au début de ce siècle. Elle « a laissé quelques oeuvres d'une expression et d'un style très personnels, qui atteignent parfois à un pathétique dont l'école française offre peu d'exemples. Il faut faire une place à part à ses quatre chefs-d'oeuvre curieusement prophétiques»¹⁹⁶, *Trois Psaumes* et la *Vieille prière bouddhique*. Mais Nadia elle-même remportera le 2e prix de Rome en composition et fera tout pour qu'on oublie qu'avant de se spécialiser dans l'enseignement de la composition, elle avait écrit de très belles pages pour orgue, une rhapsodie pour piano et orchestre et surtout un remarquable ouvrage lyrique la *Ville morte*, d'après le drame du poète d'Annunzio.

Lili compositeur jugée par Nadia professeur

La tendresse lucide que Nadia portait à sa soeur apparaît dans les propos suivants: «Elle est... la première femme compositeur importante de l'histoire. Ses oeuvres principales dénotent une sûreté de touche, une sûreté de forme, qui sont évidemment un peu miraculeuses car elles furent composées à un âge (au début de la vingtaine) où facilement on tâtonne. Or, on a l'impression qu'il n'y a pas de tâtonnements et que, d'emblée, elle atteint une certaine forme de sublime par ce qu'elle recherche et par la manière dont elle le réalise».¹⁹⁶

La musique de Fauré

Son nom évoque d'abord pour le mélomane des recueils de mélodies: La Bonne chanson, Horizons chimériques, le Clair de lune, les Berceaux. Mais il a écrit également pour le piano «instrument, nous dit Dufourcq, dont Fauré eut le génie au même titre que Chopin», des Préludes, des Impromptus, des Nocturnes, etc. où l'on retrouve «un art classique, ...équilibré, que voilent des apparences imprécises, voluptueuses, souvent sensuelles, voire païennes, un art intime, tout en profondeur, mais tout de proportion, de clarté, de grâce grecque...».

Claude Debussy (1862-1918), élève de Fauré, est l'un des premiers compositeurs à subir l'influence de la musique russe, celle de Borodine, de Rimski-Korsakov, de Tchaïkovski et de Moussorgski en particulier. Il fut également très séduit par la musique orientale qui échappe aux règles académiques occidentales. A partir de ces diverses influences, Debussy créa un style, son style qui ne fut d'ailleurs pas très bien reçu au début. On sait que son opéra Pelléas et Mélisande fut bafoué par les musiciens mêmes de l'orchestre de l'Opéra-Comique où il était présenté. Sans l'appui inconditionnel de quelques disciples qui, envers et contre tous le soutinrent, plusieurs de ses oeuvres, comme celles de Vivaldi jadis, auraient peut-être sombré dans l'oubli. Ces «debussystes», comme il les appelait, l'agaçaient d'ailleurs un peu... Et puis il sentait sans doute que son oeuvre anticipait sur les formes musicales de son temps. «J'écris des choses, disait-il, qui ne seront comprises que par les petits-enfants du XXe siècle». Contrairement à Fauré et à Franck, Debussy qui devint indépendant financièrement grâce à un mariage put se livrer sans contrainte à la composition. Et paradoxalement, cette aisance sembla accentuer son caractère nonchalant. Mais peut-être tout simplement celui qui avait écrit: «l'artiste sera toujours un être dont on n'aperçoit l'utilité qu'après sa mort, donc il vaudrait mieux qu'il n'eût jamais à se mêler à ses contemporains» tira-t-il de sa richesse une raison supplémentaire de fuir «le monde, les honneurs, les promiscuités de la camaraderie», ainsi qu'il l'avait toujours fait.

Pelléas et Mélisande

André Laurendeau, qui a été rédacteur en chef du *Devoir* et président de la Commission Laurendeau-Dunton sur le biculturalisme était un passionné de Debussy. Il connaissait Pelléas et Mélisande par coeur.

La musique de Debussy

Debussy est considéré comme le plus grand compositeur de son époque. Ses oeuvres les mieux connues sont *le Prélude à l'après-midi d'un faune*, *ses Arabesques*, *sa Suite bergamasque*, *la Mer*, *les Préludes*, *Children's Corner*, *la Boîte à joujoux*, etc. «Son instinct musical, ses recherches constantes des sonorités les plus subtiles, des formes les plus souples, son évidente horreur du romantisme, des développements classiques et tout prévus, l'ont conduit à parler un langage absolument neuf. (Il crée) par une suite d'harmonies capiteuses, une atmosphère chatoyante, mystérieuse. (Il) a libéré la musique de l'emprise wagnérienne. Son art allait révolutionner la musique européenne»¹⁹⁸

La musique de Ravel

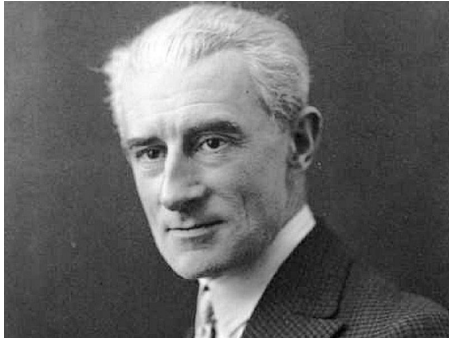


Figure 25 Ravel

Maurice Ravel (1875-1937) étudie la composition avec Fauré. Ses premières oeuvres provoquent des controverses passionnées dans lesquelles Fauré interviendra pour défendre son élève lorsque le jury lui retirera le Prix de Rome. Ses *Jeux d'eau* lui vaudront le commentaire suivant d'un critique: «M. Ravel peut bien nous prendre pour des pompiers (l'auteur joue sur les deux sens de ce mot; au sens figuré, il désignait avec mépris les artistes prisonniers d'un académisme sans imagination); il ne nous prendra pas impunément pour des imbéciles». Stravinski le traitera dédaigneusement «d'horloger suisse». Cette version moderne de la Querelle des Bouffons tourna en faveur de Ravel en lui apportant une notoriété qui lui permit de se consacrer librement à la composition.

UN PORTRAIT DE RAVEL

Voici comment le décrit un contemporain: «Extrêmement sociable et peu communicatif, son abord assez froid dissimulait une sensibilité profonde et généreuse, impuissante à se traduire autrement que par le langage de son art. Brochant sur le tout, une simplicité d'enfant. Inaccessible à l'envie; indifférent à l'idée qu'il pût en être l'objet, incapable d'entreprendre quoi que ce soit dans l'intérêt de sa carrière... Plus fidèle à l'amitié que complaisant à la camaraderie, plus courtois que cordial, on trouvait en lui plus d'enjouement que d'abandon et plus d'ingénuité que de tout le reste».¹⁹⁹

Les musiques d'Amérique du Nord

Il y a des analogies entre les chants amérindiens et les chants des cultures hébraïque, égyptienne et grecque évoquées au début de cette route. Faut-il s'en étonner ou trouver naturel que les hommes expriment par les chants religieux, les chants communautaires, les chants guerriers, les chants de guérison et de deuil les événements de leur vie. Voici de quelle façon Willy Ammann, commente les divers chants que l'on retrouvait chez les Amérindiens.



Figure 26 Teweikan

«A la première catégorie appartenait les chants qui racontaient les visions et les songes, les chants mystiques qui invoquaient les dieux, ainsi que les chants de consécration et d'action de grâces. Les chants de la deuxième catégorie accompagnaient, quant à eux, les fêtes, les tabagies, les jeux et les autres événements publics. Les chants de la troisième catégorie préparaient à la guerre, évoquaient des conquêtes, racontaient des légendes et louaient l'héroïsme des grands guerriers. Appartenait aussi à cette catégorie les chants et les danses qui accompagnaient les tortures des prisonniers et qui présidaient à la cérémonie du scalp; enfin, la fin des hostilités donnait lieu au chant de la paix, le chant du calumet. Finalement, les chants de la dernière catégorie comprenaient les chants du culte des morts et les chants de guérison. Ces derniers surtout occupent dans les annales une place importante».²⁰⁰

Le Père Lejeune dans les *Relations des Jésuites* a décrit une cérémonie de guérison où le sorcier se sert d'instruments de musique, de chants et de danses pour exorciser la maladie. «Ils se servent, écrit-il de ces chants, de ce tambour & de ces bruits, ou tintamarres en leurs maladies... Parfois cest homme (il s'agit du sorcier) entroit comme en furie chantant, criant, hurlant, faisant bruire son tambour de toutes ses forces; cependant les autres hurloient comme lui, & faisoient un tintamarre horrible avec leurs bastons, frappans sur ce qui estoit devant eux; ils faisoient danser les ieunes enfants, puis des filles, puis des femmes; (le malade) baissoit la teste, souffloit sur son tambour; puis vers le feu, il sifflait comme un serpent, il ramenoit son tambour sous son menton, l'agitant & le tournoyant;... il se mettoit en mille postures; & tout cela pour se guérir. Voila comme ils traictent les malades».²⁰¹

Ces rites que les ethnologues contemporains ont étudiés avec tant de curiosité paraissaient absurdes aux missionnaires et explorateurs qui les observaient. Au lieu d'y voir des exorcismes pouvant susciter la guérison, ils leur apparaissaient comme des exercices diaboliques. On apprend, toujours par les *Relations*, qu'un ancien guérisseur converti par les Jésuites finit par leur expliquer que des liens étroits unissaient la

musique et la magie. Cela ne servit qu'à leur rendre la musique encore plus suspecte. En ce XVII^e siècle, l'intuition platonicienne sur la nocivité de certaines musiques perdure...

Qu'était la musique indienne? On sait que les Indiens chantaient à l'unisson. Mais ce qui a le plus frappé les observateurs européens, c'est l'endurance des chanteurs qui pouvaient se livrer à cet exercice pendant des heures, sinon des jours d'affilée. Les missionnaires prétendaient même que la conversion transformait la voix des Indiens. Le passage des rythmes indiens à la ligne mélodique occidentale devait effectivement donner cette impression. ...Mais les voix étaient belles et les Jésuites les admiraient: «les religieuses de France ne chantent pas plus agréablement que quelques femmes sauvages qu'il y a, et universellement tous les sauvages ont beaucoup d'aptitude et d'inclination à chanter les cantiques de l'Église qu'on a mis en leur langue».²⁰³ Le tambour était leur principal instrument à quoi s'ajoutaient une sorte de flûte et des sifflets. Il n'y avait pas d'instrument à cordes. On comprend mieux dès lors comment un groupe de français prisonniers réussit à s'enfuir la nuit grâce à l'un des leurs qui endormit les Indiens aux accents de sa guitare!²⁰⁴ «Je m'en vais faire jouer d'un doux instrument pour vous faire dormir, leur avait-il dit, mais ne vous levez que demain bien tard; dormez jusqu'à ce qu'on vienne vous éveiller pour faire les prières. A ces paroles on joua d'une guitare...». Et lorsque les Indiens se réveillèrent de ce doux engourdissement, les Français avaient pris la poudre d'escampette...

CHANT DU CALUMET



Ni-na ha-ni, ni-na ha-ni, ni-na ha-ni, na-ni
on-go. Ni-na ha - ni, ni-na ha - ni, ni - na ha - ni,
ho-ho, ni-na ha - ni, ni-na ha - ni, ni-na ha-ni,
Ca - oua - ban-no- gue at-chit-cha co-gue a - que a - oua
ba- no-gue at-chit-cha scha-go - be he he he.
Mintin-go - mi ta-de pi- ni pi- ni he at-chit-cha -le
matchi -minam-ba mic - tande, mic-tan- de pi - ni pini he.

Ce chant est le premier à avoir été transcrit sur une portée musicale lors d'une expédition de Louis Jolliet et du Père Marquette en 1673 au Mississipi. Qui en a fait la transcription? Il n'est pas invraisemblable que ce soit Jolliet.

Kattajak: jeux vocaux et jeux de gorge chez les Inuit

L'ethnologue Jean-Jacques Nattiez a étudié les diverses expressions musicales au Nord de la Terre de Baffin et les a classifiées de la façon suivante: «1) le chant de danse à tambour (*pisiq*); 2) le chant de chamane (*sakausiq*); 3) le chant de jeux (*inngiusirk*) qui accompagne diverses activités ludiques: chant de cache-cache (*qurtartuk*), de jeux de ficelle (*aiaguusiq*), de jonglage (*illukitaaruti*), le *naluiquilaktaq* et le *tivajok* (qui accompagne le jeu d'échange des femmes); 4) les jeux vocaux et jeux de gorge (*pirqusirartuk*): *qatipartuk*, *qiarpalik*, *qananau*, *huangahaaq*, *marmartuq*».

Nous nous arrêterons aux jeux vocaux qui sont la spécialité des femmes, les jeux de gorge auxquelles elles se livrent par pur divertissement et qui ont été observés par Nicole Beaudry. Pour y exceller, les femmes doivent avoir «une juste connaissance du système respiratoire, un sens aigu du rythme et du contrepoint et des critères exigeants d'esthétisme».²⁰⁶ Les deux chanteuses sont placées face à face: quelques mots très simples du genre amma amma ou hapapa hi hapapa hi sont sans fin répétés sur un rythme simple. «Parfois elles se tiennent l'une l'autre par les épaules ou la taille, parfois elles font bouger leurs épaules de haut en bas en suivant le rythme». Mais Nicole Beaudry a remarqué que les deux partenaires ne chantent pas forcément ce thème en même temps mais que l'une le chante «d'une manière telle qu'on a l'impression d'entendre deux voix» Des sons inhabituels sortent tour à tour du nez, de la gorge, ou des poumons; certains sont pour ainsi dire mimés et donc inaudibles. D'autres imitent le cri d'un oiseau, d'un corbeau par exemple, ainsi que l'avait noté un explorateur, Hawkes en 1916. Nicole Beaudry a pour sa part reconnu le cri des oies ou de quelque animal monstrueux.

Jean-Jacques Nattiez a été fasciné de retrouver ces jeux de gorge au Japon, dans l'île de Hokkaido avec suffisamment d'analogies avec ceux des Inuit pour qu'il en fasse le sujet d'une recherche.²⁰⁷

La chanson de folklore française au Canada

Les archives de folklore de l'Université Laval, créées par Mgr Félix-Antoine Savard et Luc Lacoursière après la deuxième guerre constituent un dépôt prodigieusement riche, non seulement des chansons régionales françaises qui se sont perpétuées au Canada français jusqu'à nos jours, mais aussi des contes et danses populaires. Il aura fallu pour recueillir ce trésor une centaine d'années de recherches et d'enregistrements auxquels sont d'abord associés les noms d'Ernest Gagnon et de Marius Barbeau ainsi que ceux d'un grand nombre de musiciens ou mélomanes qui collaborèrent avec eux. Avant qu'Ernest Gagnon ne publie en 1865 *Les chansons populaires du Canada*, des voyageurs européens, anglais et français, s'étaient vivement intéressés aux chansons de folklore entendus au cours de leurs périples au Canada. «Le poète irlandais Thomas Moore,

naviguant de Kingston à Montréal en août 1804, s'émerveilla devant le spectacle de ces hommes ramant d'accord et chantant en chœur dans le décor grandiose du fleuve St-Laurent». Ces chansons lui inspirèrent une composition *Canadian Boat Song*. En 1823 était publié à Londres un recueil de *Canadian Airs*, composé de chants folkloriques français mais traduit en anglais et harmonisé selon la mode de l'époque. Un journal de New-York publia même A la claire fontaine avec notation musicale et paroles françaises. Alexis de Tocqueville, le célèbre auteur de la *Démocratie en Amérique*, fut aussi frappé par cette survivance du folklore français au Canada.



Figure 27 Marius Barbeau

DES DONNÉES ÉTONNANTES

«On estime, à l'heure actuelle, que les neuf dixièmes des chansons recueillies jusqu'ici sont issues de celles qui arrivèrent avec les colons entre 1665 et 1673». ²⁰⁹...depuis le début du siècle... plus de 8,000 mélodies et plus de 13,000 textes ont été découverts, recueillis et enregistrés...²¹⁰ D'autres observations: «sur 1,000 chansons, 475 ont une mesure binaire (laquelle, on s'en souvient, caractérisait le chant grégorien) et 325 ont des mesures combinées à deux et trois temps; les autres ont des rythmes variables et 85 seulement sont écrites en rythme libre». ²¹¹Un dernier détail: alors que les autres arts acquéraient une couleur locale unique, poterie, menuiserie, orfèvrerie, etc. la musique restera jusqu'à tout récemment tributaire de la musique de folklore française. On n'a pratiquement pas dénombré de compositions folkloriques locales.

Une définition du chant folklorique

«Un chant folklorique se distingue d'un morceau de chant classique non parce qu'il est écrit sans art, mais parce qu'au lieu d'être l'oeuvre d'un seul individu il est le produit complexe de plusieurs générations de chanteurs qui, après bien des tâtonnements, ont fini par trouver la forme d'expression qui convenait le mieux au génie de la communauté» ²¹²

Mais c'est la France qui inspira indirectement à Ernest Gagnon son recueil de chansons. Un certain Champfleury ayant publié des chansons populaires des provinces de France, François La Rue s'aperçut que «les chansons présentées comme particulières à telle province étaient et bel et bien chantées couramment avec des variantes au Canada français». La Rue était écrivain et avait déjà recueilli les paroles de nombreuses chansons; il demanda à Ernest Gagnon d'en faire la notation musicale. Les chansons populaires furent éditées et eurent un immense succès; on compte 10 éditions de 1865 à 1956. Les mélodies y sont présentées avec une grande rigueur car Gagnon était d'avis que l'harmonie «ne doit être ajoutée aux chants populaires qu'avec beaucoup de tact et de goût». ²¹³

L'oeuvre de Gagnon fut poursuivie par Marius Barbeau, anthropologue, qui, en recueillant les contes populaires, s'aperçut de l'existence de nombreuses chansons de

folklore inédites. Il fit avec les moyens de l'époque - Edison venait de découvrir un procédé pour graver les sons - 3000 enregistrements sur des cylindres de cire entre 1916 et 1920, dans Charlevoix et en Gaspésie. A Montréal à la même époque, son ami E. Z. Massicotte suivit son exemple et recueillit et enregistra plus de 1400 chansons. Le mouvement se répandit dans tout le Canada français et les collectionneurs se multiplièrent de telle sorte qu'on disposait vers les années 1930 de 5000 enregistrements et 5000 chansons manuscrites.

Ernest Gagnon (1834-1915)

A la fois organiste, homme de lettres et historien, Ernest Gagnon fit ses études dans la brillante Europe musicale de la fin du XIXe siècle où il fréquenta entre autres Rossini, Verdi, Marmontel, Francis Planté. Sa carrière révèle une grande polyvalence car s'il est d'abord connu pour avoir le premier recueilli le patrimoine musical de son pays, il était



Figure 28 Ernest Gagnon

également un polémiste qui a joué un rôle déterminant dans la restauration du chant grégorien au Québec. Il établit une relation entre le chant folklorique et le chant grégorien. «Les chants du peuple de nos campagnes, écrit-il, ne sont pas un reste de barbarie et d'ignorance mais une des formes les plus nobles de l'art musical, celle de la tonalité grégorienne avec ses échelles modales et son rythme propre».²¹⁴ Par-delà les siècles, Gagnon observait la même influence du grégorien sur les chants profanes qu'au Moyen Age. Il était également un excellent organiste. Arthur Letondal disait de lui qu'il était «une personnalité riche de dons artistiques, de distinction rare, de sentiments élevés, dominé par un amour profond de l'âme et des choses de son pays».²¹⁵

Arthur Letondal (1869-1956)

Professeur et organiste de renom, il eut une influence énorme au Québec sur plusieurs musiciens. On compte au nombre de ses élèves Léo-Pol Morin, Germaine Malépart, Clermont Pépin, tous prix d'Europe. Il a écrit plusieurs articles dont: «Ernest Gagnon écrivain et folkloriste».

Pour assurer auprès du public la diffusion des contes danses et chansons populaires, Marius Barbeau et son ami E. Z. Massicotte eurent alors l'idée de créer les Soirées du bon vieux temps. Barbeau publia en 1937 *Romancero du Canada*, où sont présentées les versions les plus belles des chansons de folklore. En 1956, la musicologue française Marguerite d'Harcourt et son mari Raoul d'Harcourt tirèrent des enregistrements réalisés par Barbeau un livre de chansons folkloriques françaises au Canada.

Luc Lacoursière (1910-1988)

Luc Lacoursière continua l'oeuvre prodigieuse de Barbeau en créant avec la collaboration de Mgr Félix-Antoine Savard une chaire et des archives de folklore à l'Université Laval. Il poursuivit le travail d'enregistrement dans Charlevoix et également au Nouveau-Brunswick. Des compositeurs comme Roger Matton travaillèrent aux archives, d'autres comme Claude Champagne, François Brassard firent des orchestrations d'airs traditionnels. Enfin de nombreux interprètes les diffusèrent: les Jacques Labrecque, Hélène Baillargeon, Alan Mills, Raoul Roy, Édith Butler, Oscar O'Brien, le Quatuor Alouette, Lionel Daunais, etc.

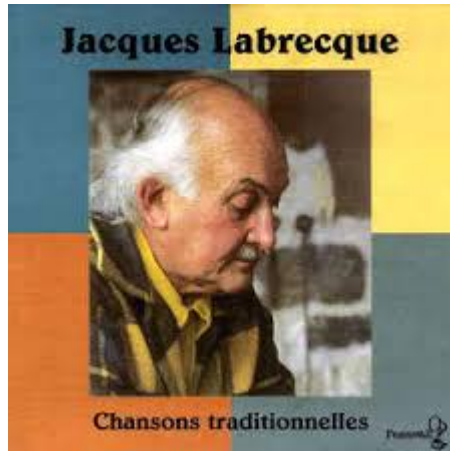
LA BONNE CHANSON, une bonne vulgarisation

Parmi les folkloristes qui ont publié des recueils de chansons, l'abbé Charles-Émile Gadbois (1906-1981) occupe une place particulière. La Bonne Chanson mettait, sous forme de partitions musicales simples et bien reliées, les plus beaux chants de folklore à la portée du public. Le succès fut immense; on retrouva *La Bonne Chanson* dans tous les foyers. Le premier livre fut publié en 1937 à l'occasion du Congrès de la langue française à Québec.

Les archives de folklore de Laval

C'est Conrad Laforte et son équipe qui mit au point à partir de 1953 à l'Université Laval un catalogue de la chanson folklorique française comprenant plus de 86,000 fiches. Cette impressionnante nomenclature fait des archives du folklore du Québec une institution unique au monde. La classification de Conrad Laforte est «claire, logique, critique, en un mot magistrale» souligne Roger Lecotte dans le *Bulletin folklorique* d'Ile de France.²¹⁶ «On estime à l'heure actuelle que les neuf dixième des chansons recueillies jusqu'ici sont issues de celles qui arrivèrent avec les colons entre 1665 et 1673».²¹⁷ Les archives ne se réduisent pas à la musique; elles contiennent également 50,000 références de toutes sortes aux costumes folklorique et aux pas de danses. Est-ce qu'on se représente bien ce que cela signifie? Il a fallu moins de dix ans pour que se constitue un fond incroyablement riche de chansons provenant de la plupart des provinces de France et ce fond se transmettra pendant deux cent cinquante ans en subissant très peu d'altérations. Ainsi les Grecs se transmirent-ils l'Illiade et l'Odyssée. Notre légende à nous, notre mémoire collective, c'est, - faut-il dire maintenant c'était? - notre folklore: ces rythmes, ces modes musicaux, ces paroles naïves et descriptives nées du rapport nécessaire de l'homme avec les éléments d'où dépendait sa subsistance, sa survivance.

CHANTEURS ET CHANSONNIERS



Il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire mais de dégager les grandes lignes de notre histoire musicale populaire. Les premiers chanteurs qui se firent un nom surgirent dans le sillage des grands folkloristes et furent les interprètes des chansons de folklore: nous en mentionnerons quelques-uns le Quatuor Alouette, Lionel Daunais, La Bolduc, Ovila Légaré, Hélène Baillargeon, Jacques Labrecque etc. La chanson typiquement québécoise se développa avec Félix Leclerc et Gilles Vigneault qui furent les plus grands, et les plus connus à l'étranger, parmi la pléthore de compositeurs qui créèrent des chansons d'une saveur à la fois régionale et universelle. A l'heure actuelle, on observe deux phénomènes dans la chanson

populaire: d'une part l'interprétation semble supplanter la création; d'excellents interprètes, qui ne sont pas tous des compositeurs, font carrière à l'étranger; d'autre part, il y a une nette américanisation de l'inspiration musicale qui subit l'influence du rock et du blues.

Quelques musiciens canadiens

Pourquoi n'y a-t-il pas en Amérique de compositeurs du niveau d'un Mozart ou d'un Beethoven? En Amérique du Nord, aux États-Unis, on peut évoquer un Gershwin (qu'admirait Stravinski). En Amérique du Sud, il y eut Villa-Lobos. Et si on s'arrête au Canada, on cherche en vain un compositeur qui soit universellement connu et qui fasse l'unanimité dans son propre pays. En Russie, les grands compositeurs ne sont apparus qu'au XIXe siècle: les Russes ont en commun avec les Canadiens la richesse de leur folklore. Mais si un Mozart n'a pas encore surgi ici, d'excellents compositeurs méritent d'être reconnus. Nous commencerons la liste à partir de quelques pionniers qui ont été à la fois des compositeurs et les créateurs des institutions essentielles à la culture musicale. Nous la compléterons avec les compositeurs les plus marquants de ce siècle.

Un grand pionnier : Guillaume Couture (1851-1915)

Il était également un grand organiste et un grand baryton. Il avait étudié à Paris le chant avec Roman Bussine et l'harmonie avec Théodore Dubois. Ce dernier disait de lui: «Je suis heureux à son sujet de vous exprimer toute ma satisfaction. Depuis une année qu'il travaille avec moi, il a montré un soin, un zèle, une intelligence digne des plus grands éloges». Guillaume Couture avait réussi l'exploit de faire en une année des études qui normalement exigeait trois ans. Son oeuvre *Rêverie* pour orchestre a fait partie du même programme que certaines pièces de Duparc, Fauré et Franck.

Revenu au pays, Guillaume Couture travailla avec acharnement à mettre la musique canadienne à l'heure de l'Europe. Il rencontra de telles oppositions qu'il dut retraverser

Adieu mécènes!

Il y a eu en Europe des mécènes jusqu'au XIXe siècle. Le mécénat était parfois contraignant mais il apportait au créateur une stabilité, une liberté financière qui lui permettait de se livrer à son génie (ce fut le cas de Haydn par exemple) sans les pénibles soucis financiers qui ont rongé la vie d'un Mozart. Au Québec, les artistes ont très tôt bénéficié d'un système de bourses qui leur permettaient d'étudier en Europe ou aux États-Unis. Mais le mécénat étatique ne permettait pas à un musicien de se consacrer uniquement à la composition. D'où le rôle extraordinaire d'ailleurs que beaucoup de musiciens québécois ont dû jouer en tant que fonctionnaires de la musique...

l'Atlantique. A Paris il remplace Théodore Dubois comme Maître Chantre à Ste-Clotilde où Franck touchait le grand orgue. Une carrière prestigieuse s'ouvre à lui mais il préfère revenir dans son pays natal. Un petit-fils, le compositeur Jean Papineau-Couture, écrit à ce sujet «C'est en toute lucidité qu'il prend le chemin du retour, sachant qu'il rencontrera l'incompréhension, la jalousie, l'ignorance artistique... L'esclavage de la course au travail». Guillaume Couture s'adonnera à l'enseignement avec passion: au nombre de ses élèves Léo-Paul

Morin, Rodolphe Plamondon. La grande Emma Albani participera à des concerts avec lui.

Nommé chef d'orchestre de la Société philharmonique de Montréal il fera connaître les opéras de Wagner. Il sera le fondateur de plusieurs institutions importantes dont le premier orchestre symphonique de Montréal qu'il dirigera pendant deux saisons. Il composera à la fin de sa vie un oratorio en trois parties Jean Le Précurseur, inspiré de la vie de Jean le Baptiste. Léo-Pol Morin le considérait comme «le premier grand musicien dans l'histoire de la musique canadienne... le plus instruit, le plus intelligent, le plus cultivé de son temps. Il fut même le premier grand pédagogue en notre pays».

Wilfrid Pelletier (1896-1982) et nos institutions musicales

Ce chef d'orchestre aurait pu faire toute sa carrière au Metropolitan de New York où il dirigea pendant plusieurs années à titre de chef régulier les Concerts du dimanche. Il avait fait ses études à Montréal avec Alfred Laliberté, en France avec Charles-Marie Widor. Les familles Béique et David ainsi que Jean C. Lallemant le rapatrièrent, pour ainsi dire, à Montréal pour collaborer avec eux à la fondation de l'Orchestre symphonique (1934). Il créa successivement les Matinées symphoniques pour la jeunesse en 1935, leur équivalent en anglais en 1947; les Festivals de Montréal qui durèrent près de trente ans et enfin le Conservatoire de Musique de Montréal. Il fut le directeur artistique de l'orchestre symphonique de Québec pendant quinze ans. Wilfrid Pelletier poursuivit en même temps une brillante carrière comme chef d'orchestre.

Rodolphe Mathieu (1890-1962).

On peut être tenté de ne voir en lui que le père du jeune prodige André Mathieu. Il y a en fait deux grandes phases dans sa vie; dans la première, il compose, découvre avec enthousiasme Scriabine et Debussy grâce à Alfred Laliberté, étudie en France avec entre autres Vincent d'Indy. Son oeuvre *Trois préludes* est jouée par Léo-Paul Morin et considérée par les critiques comme étant à la fois novatrice et concise. De retour au pays, il fonde l'Institut canadien de Musique (1929-56) et publie *Tests d'aptitudes musicales* et *Problèmes-Aperceptions* qui témoignent « de ses préoccupations et de son originalité». ²¹⁸ Dans la deuxième phase de sa vie, Rodolphe Mathieu se «consacra surtout à l'enseignement et à la carrière de son fils André, né de son mariage avec la violoniste Mimi Gagnon».

ANDRÉ MATHIEU (1929-1968), un Mozart réhabilité



Figure 29 André Mathieu

Un enfant de quatre ans, fils de deux musiciens, un compositeur et une violoniste, et qui manifeste des dons exceptionnels pour la composition et le piano. Des parents qui se consacrent entièrement à la carrière de leur fils. Une gloire que peu de musiciens au monde ont connu: des concerts dans tous les temples américains et européens les plus prestigieux de la musique, des foules délirantes. Un enthousiasme auquel un Vuillermoz lui-même cède après avoir entendu l'enfant prodige: «Car je ne sais pas encore si le petit André Mathieu deviendra un plus grand musicien que Mozart, mais j'affirme qu'à son âge Mozart n'avait rien créé de comparable à ce que nous a exécuté, avec un brio étourdissant, ce miraculeux garçonnet».²¹⁹

Tout concourait à faire d'André Mathieu le plus grand interprète et peut-être le plus grand compositeur de son temps. Honegger lui avait prédit qu'il serait vraisemblablement le plus grand interprète du XXe siècle. Et voilà qu'en vieillissant, André Mathieu ne semble plus en mesure de tenir ses promesses. Que s'est-il passé? Déraciné, balloté entre Montréal, Paris et New-York, André Mathieu semble ne plus savoir à quoi ou à qui se raccrocher. Comme d'autres génies, Baudelaire, Rimbaud, il cherche un point d'ancrage dans les enivremments fugaces et destructeurs. Il meurt prématurément à l'âge de 39 ans.

On a longtemps présenté André Mathieu comme un Mozart assassiné. Le pianiste Alain Lefèvre aura-t-il réussi à le réhabiliter ? Il est permis de le croire. L'album qu'il a lancé en février 2020, avec Hélène Mercier, [*Concerto de Québec et œuvres pour deux pianos*](#), retient l'attention.

Alfred Laliberté (1882-1952) et Scriabine.

Il ne faut pas confondre ce compositeur avec le sculpteur du même nom. Également pianiste, Alfred Laliberté a l'originalité, au début de ce siècle, d'aller étudier au conservatoire de Berlin où il jouera devant Guillaume II. Il fera en Europe une brillante carrière de soliste, à Londres entre autres, où il jouera sous les auspices d'Emma Albani. Mais surtout il sera l'élève et l'ami de Scriabine, et consacra une partie importante de sa vie à faire connaître son oeuvre. Il donnera des cours et des conférences au Canada et à New York. A sa mort Scriabine lui lèguera tous ses manuscrits. Ce trésor fut malheureusement remis par la veuve de Laliberté au musée Scriabine de Moscou. Alfred Laliberté fera également de l'enseignement. Au nombre de ses élèves, on remarque Hélène Baillargon, Hector Gratton, Marie-Thérèse Paquin, Wilfrid Pelletier.

Un maître: Claude Champagne (1891-1965)

Il est toujours fascinant de connaître les liens qui unissent les diverses générations de musiciens. Claude Champagne sera encouragé à composer par Alfred Laliberté et c'est grâce à ce dernier s'il fera des études à Paris. Il connaîtra Vincent d'Indy et sa Suite canadienne sera jouée par l'orchestre des concerts Padeloup en 1928. Cette oeuvre lui vaudra un prix international de folklore. Revenu au pays, Claude Champagne travaillera dans trois écoles de musique en plein développement et qui joueront un rôle prépondérant dans la formation des interprètes et musiciens canadiens: l'école Vincent d'Indy, dirigée par les Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, l'École Normale de musique de la congrégation Notre-Dame et l'école supérieure de musique de Lachine appartenant aux soeurs de Ste-Anne. De nombreux compositeurs et musiciens lui doivent leur formation. Parmi ceux-là, mentionnons Violet Archer, François Brassard, Serge Garand, Roger Matton, Pierre Mercure, François Morel, Clermont Pépin, Gilles Tremblay, Jean Vallerand.

Voici ce que Léo-Pol Morin disait de la musique de Claude Champagne: «Art poli, infiniment civilisé, aux coins arrondis, qui cherche le beau dessin, les belles formes, la précision et la concision. Nul déchet, nulle bavure, nulle hésitation n'encombrent jamais le style de ce musicien, l'un des plus instruits et des mieux équilibrés de sa génération».²²⁰

Un spécialiste des médias: Pierre Mercure (1927-1966)

Élève de Claude Champagne, Pierre Mercure a eu une carrière très diversifiée. A Paris il étudia avec Nadia Boulanger et Darius Milhaud. Il quitta très vite ces représentants d'une musique classique et, fasciné par Schaeffer, il se tourna avec ferveur vers la musique concrète. Au Québec, il fut lié étroitement au groupe de Borduas et à son Refus global. Attiré par la musique sérielle mais lyrique, il prendra Stravinski et Honegger comme modèle. C'est comme réalisateur d'émissions musicales à la télévision qu'il fut sans doute le mieux connu. L'heure du concert, entre autres, fut une émission

extrêmement recherchée pendant plusieurs années. Pierre Mercure est mort prématurément dans un accident de la route alors qu'il s'intéressait à la musique électronique.

Serge Garant (1929-1986)

Il fut à la fois compositeur, chef d'orchestre et pianiste. Élève au Québec de Claude Champagne et de Sylvio Lacharité, il étudia à Paris avec d'éminents professeurs: Messiaen, Andrée Vaurabourg Honegger, Stockhausen et Pierre Boulez. Au Québec son nom est lié à plusieurs mouvements musicaux: il a contribué en particulier à la fondation de la Société de Musique Contemporaine du Québec en 1966. «Serge Garant adopte résolument un langage d'avant-garde et pousse jusqu'à leur ultime conséquence les possibilités de la série généralisée (son, durée, attaque, dynamique)».²²¹ Il a dit de sa propre musique: «...J'ai toujours cru... qu'aucune technique en elle-même ne peut expliquer quoi que ce soit... la musique... (cette) rencontre merveilleuse... entre une certaine façon de construire, une certaine façon de sentir qui fait que, finalement la construction n'a plus d'importance, mais malgré tout, que la façon de sentir n'y serait pas si cette construction n'était pas là».²²²

Sylvio Lacharité (1914-1983)

Chef d'orchestre, il fondera avec quelques amis l'orchestre symphonique de Sherbrooke en 1939. Il dirigera cet orchestre jusqu'à 1969. Il fut le professeur de piano de Serge Garant. Il a été à plusieurs reprises directeur de la classe d'orchestre au Centre d'Art Orford.

Roger Matton (1929- 2004)

Voici un autre élève de Claude Champagne qui lui aussi, comme Serge Garant, étudiera à Paris avec André Vaurabourg-Honegger, Messiaen et également Nadia Boulanger. Poursuivant l'oeuvre de Barbeau, il a été pendant 20 ans ethnomusicologue aux archives de folklore de l'Université Laval et enseigne maintenant cette matière. Ses oeuvres s'incrivent dans le sillage de Stravinski, Honegger et Messiaen. Il s'inspire à l'occasion du folklore canadien notamment dans *Horoscope* et *l'Escaouette*. L'une de ses compositions a été jouée en Russie et il est célèbre également pour un concerto pour deux pianos dédié à Victor Bouchard et René Morissette qui l'ont joué à maintes reprises. «Sa musique se caractérise par un style très original, d'un rythme vibrant, un sens sûr de la composition symphonique et une expression qui, tout en étant tout à fait moderne, conserve une charpente de tonalité».²²³

Témoignage sur Roger Matton :«Le 27 novembre 1967, création à Québec du *Te Deum* de Roger Matton, sur un livret de Mgr Félix-Antoine Savard. François Bernier dirigeait l'oeuvre qu'il avait lui-même commandée au compositeur pour le 65e anniversaire de

l'Orchestre symphonique de Québec. Moment béni dans une vie que d'assister à la première d'un chef d'oeuvre. Moment de fierté aussi... Une oeuvre large et profonde comme le pays dont elle est issue. Une oeuvre qui, du grand big bang initial, s'élève au brin d'herbe et à la Majesté». ²²⁴

Bruce Mather (1939-) musicien de la poésie

Compositeur torontois anglophone, Bruce Mather a ceci de particulier qu'il a fait ses études au Conservatoire de Paris avec Darius Milhaud et Olivier Messiaen et à Stanford (Californie) où il obtint un prix. Il a été professeur à l'Université McGill de Montréal et également au Conservatoire de Paris pendant un an. Pianiste remarquable, Mather a fait de nombreux concerts en duo avec sa femme Pierrette Le Page. Il s'est intéressé à la poésie de St-Denys-Garneau dont il s'inspire pour ses compositions. «...La musique vocale de Mather est admirablement bien articulée, créée par un poète-musicien qui connaît les valeurs les plus intimes des textes qu'il a choisis». ²²⁵

Jean Coulthard (1882-1933)

Compositrice et professeur, Jean Coulthard née à Moncton reçoit sa formation de sa mère et qui est elle-même pianiste et professeur de chant. Elle étudie ensuite à Londres au Royal College of Music avec Vaughan Williams. Elle est le premier compositeur de la côte Ouest du Canada à avoir une réputation internationale. De l'Angleterre elle passera en France où elle soumettra ses oeuvres à Schonberg, à Darius Milhaud, à Bela Bartok et à Nadia Boulanger. Voici ce qu'en dit le dictionnaire Honegger: «Peu intéressée par le sérialisme, elle a élaboré une écriture qui mise surtout sur l'expression, l'originalité des thèmes, le raffinement harmonique et l'élégance».

Violet Archer (1913- 2000) et Bartok



Figure 30 Violet Archer

Cette élève de Claude Champagne est à la fois compositrice, pianiste, organiste et professeur. Elle est l'un des rares compositeurs canadiens, sinon le seul, à avoir suivi des cours particuliers de Bela Bartok à New York et de Paul Hindemith à l'Université Yale. Son oeuvre *The Bell* pour chœur et orchestre, inspirée d'un poème de Donne a reçu un prix. Violet Archer qui est

également pianiste a joué ses oeuvres pour piano un peu partout en Europe notamment en Angleterre, en France, en Suisse et en Italie. «Grâce à une écriture de facture vigoureuse et à une force expressive remarquable, Violet Archer se place au premier plan des compositeurs enracinés dans une longue tradition». ²²⁶

Gilles Tremblay (1932-2017)

Pianiste et compositeur, Gilles Tremblay a cumulé les premiers prix: premier prix de piano au Conservatoire de Musique de Montréal; premier prix d'analyse au Conservatoire de Paris. Il a été l'élève de Papineau-Couture, petit-fils de Guillaume Couture, de Claude Champagne, de Germaine Malépart et de Jean Vallerand. A Paris, il étudie avec Varèse, dont la rencontre joue un rôle important dans sa vie, ainsi qu'avec Loriod, Messiaen et Pierre Boulez. Il obtient une médaille du Conservatoire pour sa maîtrise des Ondes Martenot. Il connaît également Stockausen, étudie avec lui et avec Andrée Vaurabourg Honegger. Enfin il fait un stage chez Pierre Schaeffer et Xenakis. Il a obtenu également un prix pour la sonorisation du pavillon du Québec lors d'Expo 1967. Une de ses oeuvres *Cantique de durée* a été créée à Paris. Une autre oeuvre *Fleuves* sera créée par l'orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Serge Garant. Gilles Tremblay continue une carrière très remplie de compositeur. Il a voyagé en Extrême-Orient, au Japon, en Corée, aux Philippines, en Chine pour enrichir sa palette sonore. Il est actuellement professeur au Conservatoire de Montréal.

Un grand critique: Jean Vallerand (1915- 1994)

Il est surtout connu comme critique musical mais il a également été compositeur. Élève de Claude Champagne il succède à Léo-Pol Morin comme critique au journal *Le Canada* et puis au *Devoir* et à *La Presse*. Son rôle de critique qu'il a rempli de façon exceptionnelle pendant de nombreuses années ne doit pas faire oublier qu'il a composé une pièce, un poème symphonique *Le Diable dans le Beffroi* inspiré d'Edgar Allan Poe qui est encore souvent exécuté en Europe et aux États-Unis. La carrière de Vallerand est extrêmement polyvalente. Il collabore avec Wilfrid Pelletier à la fondation du Conservatoire de musique à Montréal en 1943. Il est professeur à l'Université de Montréal, directeur d'émissions musicales à Radio-Canada, etc. Annette Lasalle-Leduc commente cette carrière multiforme: «Si... on interroge la personnalité de Jean Vallerand, il est difficile de faire l'apport du compositeur de l'essayiste, du pédagogue et du critique. Tous les aspects de la musique de notre temps, toutes les formes de la pensée ont sollicité cet esprit quelque peu hautain, doué d'une ardente curiosité et d'un rare éclectisme».²²⁷



ORGUES ET ORGANISTES

L'orgue est sans doute l'instrument qui exerce le plus de fascination sur ceux qui l'entendent pour la première fois. Comment cet orchestre que des tuyaux majestueux diffusent avec tant d'intensité dans les églises peut-il devoir sa sonorité à quelques claviers sur lesquels courent les doigts d'un seul interprète? L'orgue c'est aussi l'instrument de prédilection des grands musiciens baroques et classiques: Palestrina, Couperin, Bach, Fauré, Franck. Ses résonances couvrent toute la palette des sons, des plus profonds aux plus aériens. Il concentre tout l'univers; il nous fait entendre la musique

des sphères à laquelle rêvait Pythagore; c'est sur l'orgue que Bach a composé des chorals d'une perfection telle qu'ils révèlent l'impressionnant silence de Dieu.

Les orgues furent au début importées de France. On en trouve un dans la chapelle des Jésuites en 1661. Un premier orgue fait au Canada fut construit en 1723. Nous sauterons par dessus les siècles pour aboutir à un facteur d'orgue particulièrement prestigieux: la compagnie Casavant Frères de St-Hyacinthe. La facture fut établie en 1879 par les deux frères Samuel et Claver et existe toujours. On ne compte plus la quantité d'orgues qui furent vendues à travers le monde; France, Amérique du Sud, Japon, Inde, Antilles, etc. ou installés dans les églises canadiennes et américaines. De prestigieux organistes français: Alexandre Guilmant, Louis Vierne, Charles-Marie Widor, Joseph Bonnet, Marcel Dupré ont loué l'excellence de l'instrument des Casavant.

Il y a une étonnante filière de l'enseignement de l'orgue au Canada. La plupart des organistes ci-haut mentionnés ont été les professeurs de nombreux québécois. Nous ne donnerons pas une liste complète mais relèverons simplement les noms les plus connus: ainsi les élèves de Marcel Dupré furent Jean-Marie Beaudet, Eugène Lapiere, Jean Leduc, Antoine Reboulot; ceux de Louis Vierne, Georges Lindsay, Paul Doyon, J.-Elie Savaria; ceux d'André Marchal, Gaston Arel Bernard Lagacé; ceux de Xavier Darasse, André Laberge et Hélène Panneton. Parmi les professeurs d'orgue d'origine québécoise, on relève les noms de Raymond Daveluy à Montréal, Claude Lagacé à Québec. Il nous faut mentionner aussi une famille d'organistes de Québec dont trois membres ont occupé la tribune de la basilique durant près d'un siècle (1864-1961): Ernest, son frère Gustave et le fils de ce dernier, Henri.

LE FESTIVAL DE LANAUDIÈRE

La ville de Joliette et les villages environnants sont depuis plus de dix ans le haut lieu de la musique estivale au Québec.

L'observateur de l'extérieur est frappé par la qualité des artistes qu'on peut entendre chaque été, en juillet et en août, soit dans l'amphithéâtre nouvellement construit en pleine nature, soit, comme auparavant, dans les divers auditoriums et églises de la région.

Pourquoi ces grands événements ont-ils lieu à Joliette? On peut avancer bien des hypothèses. La plus vraisemblable nous incite à interroger l'histoire. Dans la région de Joliette on conduit les enfants à l'un ou l'autre des orchestres de jeunes, comme ailleurs on les conduit au centre sportif. Comment la grande musique a-t-elle pu pénétrer à ce point dans les mœurs?

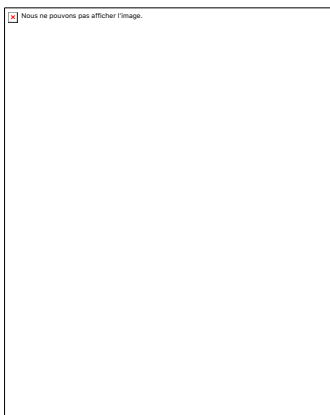


Figure 31 Fernand Lindsay

Vers 1850 des religieux, clercs de Saint-Viateur, venus de la région de Lyon s'établissaient à Joliette et y fondaient un collège classique puis, par la suite, un collège commercial à Berthierville et une école secondaire publique à Joliette. Parmi eux il y avait quelques professeurs de très haut niveau intellectuel, les uns passionnés par les sciences, les autres par les arts, dont la musique. Les Pères Roland Brunelle et Fernand Lindsay, à qui la région de Joliette doit sa réputation de haut lieu de la musique, sont les héritiers de cette tradition. Ce sont avant tout des éducateurs. A 78 ans, le Père Brunelle qui fut l'un des professeurs de musique du père Lindsay, dirige encore les trois orchestres de jeunes qu'il a lui-même fondés pour rendre son enseignement plus vivant et plus fécond. Quant au Père Fernand Lindsay, fondateur et président du festival de Lanaudière, il est maintenant une figure bien connue du grand

public mélomane québécois, mais il convient de rappeler qu'il préside aux destinées du festival de Lanaudière depuis une petite roulotte qu'il occupe au camp musical du lac Prisco, où il poursuit son travail d'éducateur auprès des jeunes.

Le jazz

Cette musique afro-américaine (comme la désignent les dictionnaires) a été créée au début du siècle par les Noirs du Sud des États-Unis. Elle est basée sur l'improvisation et la mise en valeur de rythmes tellement spécifiques qu'il suffit de l'entendre une fois pour la distinguer instantanément des autres formes de musique. Le jazz est une musique de contestation où la liberté totale, l'improvisation sont maîtres. Mais même si les Blancs l'ont adopté, il est avant tout l'expression d'un groupe culturel distinct, celui des Noirs américains. Alors que les mélomanes classiques sont en général rebelles aux formes extrêmes du rock, beaucoup reconnaissent le jazz comme une musique originale et créatrice.

Charlie Parker

Ce célèbre saxophoniste alto mort à 35 ans, en 1955 a même été l'objet d'un film, *Birdie*, réalisé par Clint Eastwood en 1988. Ce film est célèbre pour le repiquage que les techniciens du son ont pu faire des anciens enregistrements au saxophone de Parker. Le jeu de Parker n'a pas vieilli. Toute la richesse et la subtilité de l'instrument ont été conservées.

Il a été le lieu d'expression de plusieurs virtuoses reconnus mondialement, Louis Armstrong (1900-1971), Duke Ellington (1899-1974) et Charlie Parker (1920-1955).

Sidney Bechet fut l'un des plus importants pionniers créoles du jazz, lequel a connu une évolution très rapide. Il est une synthèse de plusieurs types de musique comme le

Jazz et prohibition

On sait que le 18^e Amendement de la Constitution américaine prohiba, en janvier 1919, sur tout le territoire des États-Unis, l'usage de l'alcool titrant à plus de 0.5%. Cette loi avait été demandée avec insistance par les milieux évangéliques pour des raisons morales et sociales: accroître la capacité de travail et le pouvoir d'achat des salariés en réduisant l'alcoolisme. Elle ne sera abolie qu'en 1933 par le président Roosevelt et, entretemps, fut combattue dans les milieux interlopes par des gangsters dont le plus célèbre est Al Capone. Il se livra à Chicago à une intense contrebande de boissons alcooliques qui donna lieu à une criminalité très violente. Al Capone fut emprisonné de 1932 à 1939.

ragtime, le blues, les marches militaires et les negro spirituals. Bien qu'il soit apparu à la Nouvelle-Orléans avec des artistes comme Buddy Bolden, Manuel Perez, Alphonse Picou, on dit que c'est à Chicago qu'il s'est épanoui, grâce à la prohibition!

Le développement du jazz, paradoxalement, est lié à la prohibition. Les Al Capone des années vingt s'étaient entichés de ces rythmes et ils s'offraient volontiers, à Chicago en particulier où s'était organisée la résistance à la loi sur la prohibition, des soirées avec les meilleurs jazzmen de l'époque. Ces jazzmen étaient de jeunes musiciens, blancs pour la plupart, qui, en adaptant le style de la

Nouvelle-Orléans, créeront le style Chicago. Quelques noms: Benny Goodman, Gene

Krupa, Bud Freeman. C'est à New York au même moment que commence à triompher Louis Armstrong.

Les années 40 seront les années de ce qu'on a appelé le middle-jazz, ou mainstream ou jazz classique. Fletcher Henderson renouvelle le langage du jazz. C'est l'époque de Duke Ellington, de Count Basie et de son orchestre où se révèle le saxophoniste Lester Young. La technique de tous ces musiciens atteint la perfection. Le jazz devient une musique de divertissement et de danse; les salles de danse se multiplient, les Big Bands également.

Mais un groupe de musiciens fait éclater les structures de l'improvisation. C'est la naissance du jazz moderne, le be-bop, auquel sont rattachés les noms de Thelonious Monk (1920-1982), Kenny Clarke (1914-), Dizzy Gillespie (1917-) et Charlie Parker (1920-1955), entre autres. Le rythme et l'harmonie y sont beaucoup plus complexes, on recourt à des accords inhabituels. La phrase mélodique utilise des intervalles plus étendus. Parallèlement se développe un style de vie qui est aussi une danse, le swing, dont le clarinettiste Benny Goodman sera le roi. Le Be Bop suscitera une réaction vers un style plus décontracté, le mouvement «cool». Plusieurs musiciens y sont associés: Gil Evans, le saxophoniste Gerry Mulligan, le pianiste Lennie Tristano, les saxophonistes les Four Brothers qui feront une synthèse des jeux de Parker et de Lester Young. En 1958, le grand trompettiste Miles Davis (1926-1991) enregistre une pièce charnière dans l'évolution du jazz, Milestones, où il s'affranchit de la structure classique plus rigide et, à partir de deux accords étendus, ouvre la voie à une plus grande liberté mélodique. Les musiciens blancs de la West Coast adopteront le cool mais essaieront d'emprunter à la musique classique ses techniques de composition pour enrichir le jazz.

Par ailleurs, Charles Mingus (1922-1979) apporte des innovations dans le jeu de l'orchestre qui annonce, tout comme les idées de Davis, le free jazz. Mais avant d'être libre, le jazz connaîtra un retour vers ses racines noires, qu'on appellera le hard-bop. Des formations comme celles de Max Roach, Art Blakey, et Adderley feront la conquête d'un vaste public. Le saxophoniste John Coltrane ainsi que Ornette Coleman (1930-2015) révolutionnent le jazz en le dégageant de ses formes classiques. Taylor, né en 1933, ira encore plus loin en opérant une rupture avec le rythme même. Ce sera le free jazz, un mouvement, comme le rock qui en découle d'ailleurs, tout autant politique que musical, de «libération à l'égard des conventions et de l'ordre établi». Taylor, Don Cherry, Albert Ayler et d'autres inventent «une musique violente, chaotique, convulsive, qui n'accepte comme seul principe que celui de l'improvisation collective».²²⁸

Le blues et le negro spiritual

Le blues et le negro spiritual: le premier sens de blues c'est un sentiment de tristesse, de nostalgie. La langue portugaise a un mot équivalent la *saudad*, qui exprime une nostalgie difficilement définissable, celle de l'amante séparée de l'être aimé en proie aux périls de la navigation. Les Québécois ont tiré du mot blues l'expression «avoir les

bleus». Ce sentiment correspondait si bien à ce qu'éprouvaient les esclaves noirs arrachés à leur terre natale qu'ils baptisèrent leurs chansons du nom de blues. Quant au negro spiritual, comme son nom l'indique, c'est une complainte religieuse chantée en mineur sur un rythme de jazz lent. Ce genre s'est développé au XVIIIe siècle. Marguerite Yourcenar a recueilli et traduit les plus beaux negro spirituals. En voici un où l'auteur préfère la mort à l'esclavage, en donnant au mot esclavage le sens traditionnellement chrétien de l'âme prisonnière du corps.

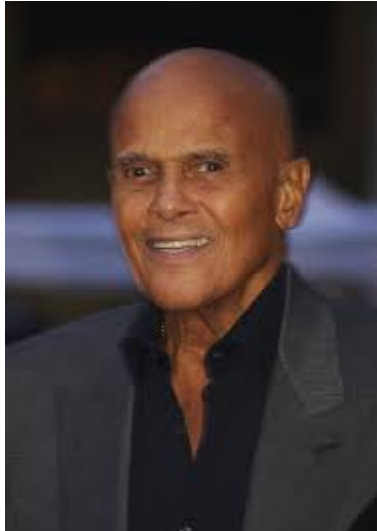


Figure 32 Harry Belafonte

Oh! Freedom, Oh! Freedom, Oh! Freedom over me
And before I be a slave
I'll be buried in my grave
And go home to my Lord
And be free
No more weapons,
No more weapons,
No more weapons over me
([Avec la voix de H.Belafonte](#))

Le jazz subit donc le même éclatement que la musique classique avec l'École de Vienne mais de façon accélérée. Après avoir épuisé les ressources tonales et rythmiques, il se rapproche de l'atonalité, d'une musique qui s'éloigne des structures classiques et il s'inspire même

de la musique orientale.

Et, éternel retour du balancier, vers 1970, la vague free reflue et à l'heure actuelle, sous l'influence de Miles Davis qui tente de jeter un pont entre le jazz et le rock, apparaissent de jeunes musiciens comme Herbie Hancock, Chick Corea, Jack Dejohnette, etc. Enfin, ces dernières années Dexter Gordon, Sonny Rollins ont fait renaître le be-bop.

Montréal connaissait en 1989 son dixième Festival du jazz avec plus de 1,500 musiciens, dont les vedettes seront John Scofield, Bill Frisell, Tony Williams et les Canadiens Vic Vogel, Carl Tremblay, Daniel Cyr et Plume Latraverse. Pour la vitalité du jazz, Montréal peut être considérée comme la Chicago du Canada!

UN JUGEMENT SUR LE JAZZ

«Mais après le jazz, je quitte le siècle, l'ouïe contente; il ne me donnera rien de plus. Quelle sûreté et quel abattage! Voilà la symphonie de nos origines et la danse des innocents, du Paradis terrestre, de ceux que Rimbaud nommait les Fils du Soleil. Alourdis de tant de notes écrites, de mesures battues à la semelle, de contrepoint scolaire, nous avons besoin de rafraîchissement et même de purge, de drastique. Miracle de l'improvisation perpétuelle, langage vocal des instruments, la voix humaine libre du mot, libre du chant, aussi spontanée que le cri, la puissance et la grimace ingénue du son faux, la virginité du bruit; mélodies sans efforts, sans diversité ni grâces, si monotones, si

mal balancées, si peu oratoires et si parlantes, dont on ne discerne pas si elles rient ou se désespèrent, qui vous arrachent pourtant la moëlle;... musique qui nous apprend à tout sentir individuellement, à ne rien exprimer qu'en groupe, et que l'étrangeté ne doit pas être personnelle mais collective... Anonyme, dépourvue de pensée, d'auteur, de responsable, néant fortement rythmé, chargée de réveiller notre cadence propre et notre nombre et de les faire retentir en nous selon les lois de la tribu, c'est le grand paradoxe moderne, la plus vaste entreprise de remplissage par le vide qu'un art populaire ait jamais tenté». ²²⁹

La musique et la poésie

Nous avons vu que chez les Grecs la musique était indissociable de la littérature, de la poésie en particulier. Chez les Romains le choix des sons et des rythmes demeurait aussi important que le choix des mots. La dissociation se fera progressivement par la suite. Mais se fera-t-elle vraiment? Il y aura certes une musique indépendante de la poésie, mais la poésie elle, sera toujours musicale.

«De la musique avant toute chose», dira Verlaine dans son *Art poétique*:

*De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

[...]

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! La nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

[...]

Prends l'éloquence et tords-lui le cou!

[...]

*De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieus à d'autres amours.*

Pour ce qui est de l'art de faire chanter les mots, les poètes de langue romane doivent tout aux poètes latins, à Virgile d'abord qui a été le modèle aussi bien de Dante au XIII^e siècle que de Paul Valéry au XX^e, lequel, dans l'avant-propos à sa traduction des *Bucoliques*, rendra cet hommage à la langue latine: «elle dispose des arrangements des mots avec une liberté qui nous est presque entièrement refusée, et qui fait notre envie. Cette latitude est des plus favorables à la poésie, qui est un art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille au moins autant qu'il ne fait l'esprit».

Vers 70 av. J.-C., dans le Nord de l'Italie, où naît Virgile, on se souvenait encore des dangers qui avaient plané sur la patrie au siècle précédent. D'autre part, la guerre civile à Rome vient tout juste de se terminer au profit de César. Voici comment Virgile a transformé ces événements en un chant immortel de paix et d'enracinement.

[...]

*...En quo discordia cives
Produxit miseros! His nos concevimus agros!
Inserere nunc, Meliboe, puros, pone ordine vites!
Ite, meae, felix quondam pecus, ite, capellae:
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo;
Carmina nulla canam; non, me pascente, capellae,
Florentem cytisum et salices carpetis amaras.*

*...Hélas de nos discordes
Nos malheurs sont le fruit! Nos labeurs sont pour d'autres!
Ah! je puis bien greffer mes poiriers et mes vignes!
Allez! troupeau jadis heureux, chèvres, mes chèvres,
Je ne vous verrai plus, couché dans l'ombre verte,
Au loin, à quelque roche épineuse accrochées.
Vous ne m'entendrez plus, vous brouterez sans moi
Les cytises en fleurs, et les saules amers. [Paul Valéry]*

Virgile a aussi écrit des poèmes où certains vers reviennent comme les thèmes d'une pièce musicale. Ce procédé a été utilisé par de nombreux poètes par la suite, et notamment par le grand poète espagnol Federico Garcia Lorca dans le *Romancero Gitano*, un recueil qui rappelle à bien des égards les *Bucoliques*.

Verde que te quiero verde

*Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre el mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura,
ella suena en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.*

Conviendrait-il d'ajouter à la musique de ces mots? La réponse de Paul Valéry à cette question est célèbre: mettre de la musique sur des vers équivaut à regarder un tableau à travers un vitrail. Lamartine, lui aussi poète musicien, avait une opinion semblable. Il a fait suivre son poème le plus célèbre de ce commentaire: «On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois. Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets: la musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie». Voici, selon les mots de Lamartine lui-même, le gémissement des strophes de son poème le plus célèbre: *Le lac*:

*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?*

[...]

*O temps suspends ton vol! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours!
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!*

[...] *O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir!*

Il n'empêche que Léo Ferré et Duparc surtout, ont fait bien des heureux en mettant en musique *l'Invitation au voyage* de Baudelaire. Et qui reprocherait à Brassens d'avoir ajouté sa voix à celle d'Aragon pour chanter l'amour?

Mon bel amour, mon cher amour, ma déchirure
Je te porte dans moi comme un oiseau blessé,
Et ceux-là sans savoir nous regardent passer,
Répétant après moi ces mots que j'ai tressés
Et qui pour tes grands yeux tout aussitôt moururent,
Il n'y pas d'amour heureux.

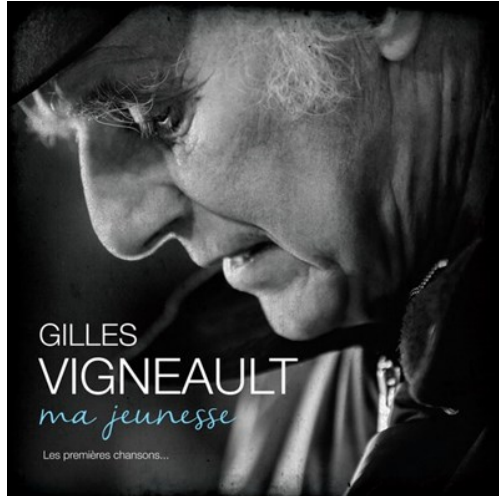
Et Gilles Vignault défigure-t-il sa propre poésie quand il la chante et la danse en même temps?

Gens de mon pays

[...]

*Je vous entends jaser
Sur le perron des portes
Et de chaque côté
Des cléons des clôtures
Je vous entends chanter
Dans la demi-saison
Votre trop court été
Et votre hiver si longue
Je vous entends rêver
Dans les soirs de doux temps
Il est question de vents
De vente et de gréments
De labours à finir
D'espoir et de récolte
D'amour et du voisin
Qui va marier sa fille*

En ce pays, mêmes les morts chantent



*O morts! Doux morts!
 Patients et pardonnants
 Le plain-chant de vos vies muettes
 Attend dans vos maisons silencieuses
 Comme au bronze de cloches sans clochers
 Dorment des carillons
 Que du moins ma pensée de vous
 Soit chaude à vos âmes éparées
 Au hasard du Grand Sablier
 Par vos pas cassés sur la grève
 Entre Galet et Grand Goulet
 Entre le Petit Havre et l'Anse-aux-Madriers...*

A-t-on osé mettre en musique le plus musicien des poètes français, le tragédien Jean Racine, l'auteur de Phèdre, de Bérénice? Le chant de ces vers ne se suffit-il pas à lui-même?

*Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé
 La fille de Minos et de Pasiphaé*

Quelle musique superposer aux merveilleux vers suivants? C'est Phèdre qui découvre sa passion:

Mes yeux sont éblouis du jour que je revois;

[...] Vous haïssiez le jour que vous veniez chercher

*[...] Et la mort à mes yeux dérobant la clarté
 Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.*

Le jour est encore présent dans les plus beaux vers de Bérénice, qui elle aussi connaît une passion malheureuse. Voici sa réponse aux adieux de Titus:

*«Pour jamais! Ah! Seigneur! songez-vous en vous-même
 Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
 Dans un mois dans un an comment souffrirons-nous,
 Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
 Que le jour recommence, et que le jour finisse,
 Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice
 Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?»*

Racine est né dans le Nord de la France. A douze ans, il fit un séjour dans le Midi, à Uzès. Le premier vers qu'on lui attribue est contenu dans une lettre qu'il adressait depuis Uzès à un parent du Nord. La musique et la clarté s'y trouve déjà réunies.

«Et nous avons des nuits plus belles que vos jours»

Nous n'avons cité jusqu'ici que des poètes latins ou écrivant dans une langue romane. N'en concluons pas que la musique est absente de l'anglais ou de l'allemand. Mozart du moins estimait la langue de Goethe digne de sa musique et [Elisabeth Schwarzkopf](#) a jugé digne de sa voix l'oeuvre qui en est résultée.

Das Veilchen

Ein Veilchen auf der Wiese stand
Gebuckt in sich und unbekannt...

...La violette

Une violette dans la plaine
Inconnue et timide...

Bien des musiques aussi et bien des voix, dont [celle de Jacques Douai](#), ont accompagné ce poème de Rilke:

Liebeslied

[...]



*Doch alles, was uns anrührt, dich und mich
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstreich,
der aus zwei Saiten einen Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der hand?
O süßes Lied!*

Figure 33 Rilke

Chanson d'amour

*Car tout ce qui nous touche, toi et moi,
Nous réunit ainsi qu'un coup d'archet,
qui de deux cordes ne tire qu'une voix
Quel est cet instrument sur quoi l'on nous fit tendre?
Et quelle main nous tient, formant ce son?*

O douce chanson!

POSTLUDE

Pour Nietzsche, la pensée elle-même devient musique. Est-ce qu'en revanche, la musique peut devenir pensée? Elle semble prendre en ce XXe siècle de tous les éclatements des formes de plus en plus multiples et de plus en plus diversifiées. Elle a quitté le champ clos, réservé mais généreux des traditions pour devenir un mode d'expression du psychisme de l'homme, de son milieu social et politique. Elle s'est tournée vers des règles de composition abstraites, fondées sur de trop sérieuses séries mathématiques. Orphée, symbole de l'inspiration souriante, est retourné seul charmer les fleurs et les bêtes. Avec beaucoup de bonne volonté, les mélomanes du XXe siècle se sont initiés aux dissonances de la musique dodécaphonique. Y ont-ils trouvé l'enchantement de la *Flûte enchantée*?

Mais il demeure une chose essentielle: notre siècle a à sa disposition un patrimoine unique de la musique à travers les âges. Et s'il faut aller dans les musées pour admirer les chefs-d'oeuvre de la peinture, la technologie moderne met à notre disposition la musique du monde entier interprétée par les meilleurs virtuoses. Nous ne souffrons donc pas de manque mais plutôt du danger d'être suralimentés. Pour que la musique soit dans notre vie comme la pensée dans la vie d'un philosophe, il nous faut veiller sur notre capacité d'écoute, laquelle est hélas! limitée. De même que Pythagore fut d'abord sensible à l'harmonie des sphères, peut-être est-il nécessaire que nous soyons attentifs au rythme de la nature, comme le suggère Vuillermoz, «du jour et de la nuit, des marées, des saisons, de la fécondation, de la germination, de l'épanouissement, de la flétrissure, de la vie et de la mort de l'animal et du végétal», pour que l'harmonie ainsi établie entre notre âme et la nature, nous soit révélée.

Bibliographie

- CHRIST, William, DELONE, Richard, KLIEWER, Vernon, ROWELL, Lewis and THOMSON, William, *Materials and Structure of Music*, Vol. 1, New-Jersey, Prentice-Hall Inc., 1972.
- MORIN, Léo-Pol, *Musique*, Beauchemin, 1945.
- *Materials and Structure of Music*, Vol. 2, ibid, 1973.
- DUINO, Michel, *Schweitzer, Le sorcier blanc*, Belgique, Collection Marabout, Éditions Gérard & C°, 1958.
- HILDESHEIMER, Wolfgang, *Mozart*, New-York, Vintage Books, 1983.
- PREIST, James De, *Au fur et à mesure*, Québec, Éditions Héritage Inc., 1980.
- PELLETIER, Frédéric, *Initiation à l'orchestre*, Montréal, Fides, 1948.
- LANDOWSKI, Marcel, *Honegger*, Paris, Éditions du Seuil.
- DUFOURCQ, Norbert, *La messe en si mineur de J.-S. Bach*, Paris, Librairie Larousse, 1948.
- MERCIER, François-Xavier, *Technique de musique vocale*, Victor Lafrance Ltée Québec, 1928.
- ZEBERIO, J. Tomas, *Les sons et l'énergie humaine*, Paris, Le Livre, 1979. Courrier du
- MORIN-LABRECQUE, Albertine, *La destinée glorieuse de Mozart*, Montréal, Éditions de l'Étoile.
- MORIN-L., *Vie de Schumann*, ibid.
- MORIN-L., *La vie de Beethoven*, ibid.
- MORIN-L., *Les oeuvres de Richard Wagner*, ibid.

- MORIN-L., *Jean Sébastien Bach*, ibid.
- ROY, Berthe, *Amateur et Artiste*, Montréal, Éditions de l'Étoile.
- BUCHET, Edmond, *Connaissance de la musique*, Paris, Éditions Corr ea, 1940.
- TIERSOT, Julien, *Les couperin*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926.
- CITRON, Pierre, *Couperin*, Paris, Seuil, 1956.
- TRANCHEFORT, François-Ren e, *Les instruments de musique dans le monde 1*, Paris,  ditions du Seuil, 1980.
- TRANCHEFORT, François-Ren e, *Les instruments de musique dans le monde 2*, Paris,  ditions du Seuil, 1980.
- CANDÉ, Roland De, *L'invitation à la musique*, Paris,  ditions du Seuil, 1980.
- Sous la direction de HONEGGER, Marc, *Science de la musique, Technique formes instruments*, Dictionnaire de la musique (A-K), Paris, Bordas, 1976.
- Ibid, (L-Z).
- LOUGNOT, Claude, *Cluny, Pouvoirs de l'an mille*, Dijon, Les  ditions du Bien Public, 1987; Paris,  ditions Errance, 1987.
- SIOHAN, Robert, *Stravinsky*, Paris,  ditions du Seuil, 1959.
- LOCKWOOD, Lewis, *Pope Marcellus Mass*, Giovanni Pierluigi da Palestrina, New-York, W. W. Norton & Company Inc., 1975.
- DUFOURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique en Europe*, Paris, Librairie Larousse, 1942.
- POURTALES, Guy De, *La vie de Franz Liszt*, Paris,  ditions Gallimard, 1926.
- PETIT, Pierre, *Verdi*, Paris,  ditions du Seuil.
- PAHLEN, Kurt, *La grande aventure de la musique*, Belgique, Collection Marabout,  ditions Gérard & C .
- BOURNIQUEL, Camille, *Chopin*, Paris,  ditions du Seuil, 1957.

- POURTALES, Guy De, *Chopin ou le poète*, Paris, Éditions Gallimard, 1940.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- BARRAUD, Henry, *Hector Berlioz*, Paris, Costard Éditeur, 1955.
- JAMIN, Jacqueline, *Histoire de la musique*, Paris, Éditions Musicales, 1966.
- Ernest Van de Velde, *Petite Histoire de la musique*, Éditeur à Tours, 1924.
- HANSEN, J. et DAUTREMER, A. M., *Cours Complet d'Éducation Musicale et de Chant Choral*, Livre I, Paris, Alphonse Leduc, 1970.
- Ibid, Livre II, 1966.
- Ibid, Livre III, 1963.
- Ibid, Livre IV, 1962.
- BONDEVILLE, d'Emmanuel, *Marcel Dupré raconte...*, Paris, Éditions Bornemann, 1972.
- CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire de musique*, Paris, Microcosme/Éditions du Seuil.
- DUROURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique européenne*, Paris, Librairie Larousse, 1960.
- PALAISEUL, Jean, *Nos grand-mères savaient...*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1972.
- ONFRAY, Michel, *Le ventre des philosophes*, Paris, Bernard Grasset, 1989.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- CAMPODONICO, Luis, *Falla*, Paris, Éditions du Seuil.
- RAT, Maurice, *Virgile l'énéide*, Tome Premier, Livres I-VI, Paris, Librairie Garnier Frères.
- *Théorie complète de la musique*, Paris, Alphonse Leduc.

- MORIN, Léo-Pol, *Musique*, Beauchemin, 1946.
- CLEYET-MICHAUD, Marius, *Le nombre d'or*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- - ARNOUX, Alexandre, *Rencontres avec Richard Wagner*, Paris, Bernard Grasset, 1927.
- DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1966.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Écrits sur la musique*, Éditions Stock, 1979.
- SCHERCHEN, Hermann, *La direction d'orchestre*, Actes Sud, 1986.
- KAJANEF, Marc, *Johann Sebastian Bach*, Paris, Éditions Mazarine, 1981.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.
- HOCQUARD, Jean-Victor, *Mozart*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- HARSANYI, Zsolt, *La vie de Liszt est un roman*, Actes Suc, 1986.
- TOCQUEVILLE, Alexis De, *De la démocratie en Amérique*, Union générale d'Éditions, 1963.
- ROSS, David Sir, *Aristotle*, New-York, Barnes & Noble Inc.
- DÉCARIE, Vianney, *Aristote, Éthique à Eudème*, Paris, Librairie J. Vrin, 1978.
- MASSICOTTE, E. Z., *Anecdotes Canadiennes, Suivies de Moeurs, coutumes et industries d'autrefois*, Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1913.
- LAPOINTE, Laurent, *Casavant Frères 1879-1979*, Société d'Histoire régionale de Saint-Hyacinthe, 1979.
- AMTMANN, Willy, *La musique au Québec 1600-1875*, Éditions de l'Homme Ltée, 1976.
- MATHIEU, André, *Un génie*, Montréal, Éditions Héritage.
- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

- *Histoire de la musique*, La musique occidentale du Moyen Age à nos jours, Paris, Bordas, 1982.
- *Dictionnaire de la musique*, Les hommes et leurs oeuvres (A- K), Collection Marc Honegger, Paris, Bordas, 1986.
- Ibid (L-Z).
- CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire des musiciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- FESCHOTTE, Jacques, *Arthur Honegger*, Paris, Éditions Seghers, 1966.
- MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle, Entretiens avec Nadia Boulanger*, Éditions Van de Velde.
- HOFMANN, Michel Rostislav, *Tchaïkovski*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.
- TOLSTOI, *La sonate à Kreutzer*, Librairie Générale Française, 1958.
- PAUPHILET, Albert, *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.
- Sous la direction de ROY, Bruno, *L'érotisme au Moyen Age*, Éditions de l'Aurore, 1977.
- PAUL, Hélène, MILOT, Louise Bail et HIRBOUR, Louise, *Initiation à la littérature musicale*, Éditions Le Griffon d'argile, 1987.
- KALLMANN, Helmut, POTVIN, Gilles et WINTERS, Kenneth, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Éditions Fides, 1983.

NOTES

1. Honegger, *Dictionnaire de la musique*. Les hommes et leurs oeuvres (L-Z), Paris, Bordas, 1986, p. 1004.
2. *Dictionnaire Grand Larousse*, Tome 8, p. 930.
3. VIAL, Jeanne, *De l'être musical*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1952, p. 41.
4. Ibid, pp. 42, 45.
5. Ibid, p. 152.
6. Direction Denis Arnold, Université d'Oxford, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Robert Laffont, 2 tomes, 1988, p. 909.
7. Ibid, p. 901.
8. Ibid, p. 11.
9. Direction HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique*. Les hommes et leurs oeuvres, Tome 2, Paris, Bordas, p. 1115.
10. MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle, entretiens avec Nadia Boulanger*. Éditions Van de Velde, p. 132.
11. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, (Oxford), op. cit., p. 1064.
12. Ibid, p. 1064.
13. Direction HONEGGER, Marc, *Science de la musique*. Technique formes instruments (L-Z), Paris, Bordas, p. 684.
14. BLOOM, Allan, *L'âme désarmée*. Paris, Julliard, 1987, p. 74.
15. Ibid, p. 79.
16. KALLMANN, Helmut, POTVIN, Gilles et WINTERS, Kenneth, *Encyclopédie de la musique au Canada*. Éditions Fides, p. 713.
17. Ibid, p. 713.
18. PLATON, *Oeuvres complètes*. Tome VI, La république I-III, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, p. 116, 401c, p. 119, 403c.

19. GROUT, *Dictionary of Occidental Music*. p. 8.
20. *Dictionnaire encyclopédique de musique*, Oxford, op. cit. p. 903.
21. Vuill., p. 11.
22. DOELLE, Leslie L., *Critère*, janvier 1972, p. 72.
23. *Dictionnaire du Français Plus*, C.E.C., 1988, p. 445.
24. PLATON, op. cit., p. 112.
25. Ibid, p. 112.
26. BLOOM, Allan, op. cit., p. 79.
27. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, op. cit., p. 1026.
28. Honegger, p. 37.
29. PIGNARRE, Robert, *Théâtre de Sophocle*. Tome 1, Paris, Éditions Garnier Frères, p. 99,101.
30. BOECE, *Consolation de la philosophie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989, p. 9.
31. Montesquieu cité par Littré. Cf le mot: musique.
32. VELDE, Ernest Van De, *Petite histoire de la musique de L Antiquité à nos jours*. Éditeur à Tours, 1924, p. 16.
33. MERCURE, Dom G. O.S.B., *Rythmique grégorienne*. Édité par les moines bénédictins de St-Benoît-Du-Lac, 1943, p. 7.
34. Ibid, pp. 4-5.
35. *Science de la musique Honegger*, p. 179.
36. MERCURE, Dom, op. cit., p. 8.
37. LEMIEUX, Dom, *Que peut-il advenir du chant grégorien*. Éditions Librairie Canadienne, 1964, p. 15.
38. Cité par Dufourcq, *Histoire de la musique*, p. 13.
39. BOULANGER, Nadia, op. cit., p. 64.
40. MERCURE, Dom, op. cit., p. 3.
41. Direction Bruno Roy, *L'érotisme au . Moven Age*. «L'érotisme dans la musique médiévale» (Jean Gagné), Editions de L'Aurore, 1977, p. 85.
42. Ibid, p. 86.
43. Ibid, p. 89.
44. Ibid, p. 92.

45. Direction Bruno Roy, op. cit., p. 97.
46. GHYKA, Matila, *Philosophie et mystique du nombre*, Paris, Payot, 1971, p. 234.
47. *Science de la musique Honegger*. op. cit., p. 190.
48. BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, *Histoire de la musique Honegger*. Paris, Bordas, 1982, p. 55.
49. *L'érotisme au Moyen Age*, «Le secret d'amour dans la lyrique courtoise» (Jacques Breault), Edition de L'aurore, 1977.
50. *Poètes et romanciers du Moyen Age*. Paris. Éditions Gallimard, 1952, pp. 792-793.
51. *Science de la musique Honegger*. op. cit., p. 1039.
52. POURTALES, Guy De, *La vie de Franz Liszt*, Paris, Éditions Gallimard, 1926, p. 118.
53. MONSAINGEON, Bruno, op. cit., p. 87.
54. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 110.
55. DUFOURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 45.
56. DUFOURCQ, Norbert, *La musique*, op. cit., p. 196.
57. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire de musique*. Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 159.
58. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., pp. 57-58.
59. *Poètes et romanciers du Moyen Age* (Pléiade), p. 959.
60. DUFOURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 41.
61. LOCKWOOD, Lewis, *Palestrina Pope Marcellus Mass*. New-York, W. W. Norton & Company Inc., 1975, p. 4.
62. *Dictionnaire encyclopédique de la musique Oxford*, op. cit., p. 802.
63. MONSAINGEON, Bruno, op. cit., p. 95.
64. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 75.
65. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 224.
66. *Dictionnaire encyclopédique de la musique Oxford*, op. cit., p. 857.
67. Cf «Notice explicative sur les commas dans les divers systèmes acoustiques», in *La Théorie complète de Musique*. Chailley et Challan, Éditions Alphonse Leduc, 1951, p. 68.
68. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire de la musique*, op. cit., p. 239.
69. Ibid, p. 239.

70. CHAILLEY, J. et CHALLAN, H., *Théorie complète de la musique*, op. cit., p. 69.
71. *Histoire de la musique Honegger*. p. 321.
72. *Science de la musique*, op. cit., p. 1019.
73. MONSAINGEON, Bruno, op. cit., p. 68.
74. *Histoire de la musique*, op. cit., p. 339.
75. PAHLEN, Kurt, , *La grande aventure de la musique*, Belgique, Collection Marabout, Éditions Gérard & C °, p. 366.
76. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire de la musique*, op. cit., p. 302.
77. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire des musiciens*. Paris, Microcosme/Seuil, 1983, p. 224.
78. ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, Éditions Gallimard, 1962, p. 78.
79. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire des musiciens*, op. cit., p. 26.
80. Ibid, p. 274.
81. ADORNO, Theodor W., op. cit., p. 45.
82. Ibid, p. 62.
83. Ibid, p. 113.
84. Ibid, p. 114.
85. Ibid, p. 115
86. Ibid, p.64
87. GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*. New York, Norton, 1980, 849 p.
88. Ibid, p. 724.
89. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire des musiciens*, op. cit., p. 302.
90. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 399.
91. KALLMANN, Helmut, POTVIN, Gilles et WINTERS Kenneth, *Encyclopédie de la musique au Canada*. Fides, 1983, p. 943.
92. MORIN, Léo-Pol, *Musique*. Beauchemin, 1945, p. 214.
93. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 1212.
94. MONSAINGEON, Bruno, op. cit., p. 37.
95. MORIN, Léo-Pol, op. cit., p. 427.
96. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 402.

97. CANDÉ, Roland De, *Dictionnaire des musiciens*, op. cit., p. 156.
98. FURTWÄENGLER, Wilhem, *Entretiens sur la musique*. Traduction de J. G. Prud'homme et F. G., Paris, Albin Michel, 1953, p. 133 ss.
99. Direction Norbert Dufourcq, *La Musique*. Des origines à nos jours, Larousse, 1946, p. 178.
100. Ibid, p. 180.
101. *Dictionnaire des Lettres*, p. 275.
102. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Écrits sur la musique*. Paris, Éditions Stock, 1979.
103. *Grout History of Western Music*. p. 22.
104. Direction Norbert Dufourcq, op. cit., p. 190.
105. DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche*. Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 211.
106. *Dictionnaire de la musique Honegger*, p. 1078.
107. VUILLERMOZ, Emile, *Histoire de la musique*, Paris, Arthème Fayard, 1949, p. 124.
108. *Dictionnaire de la musique Honegger*, p. 1018.
109. DEBUSSY, Claude, op. cit., pp. 211-212.
110. ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., pp. 223-224. 111.
112. ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., préface, p. XI et XII.
113. Ibid, p. 227.
114. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 88.
115. *Science de la musique Honegger*, op. cit., p. 78.
116. DUFOURCQ, Norbert, op. cit., p. 217.
117. MORIN-LABRECQUE, Albertine, *Jean-Sébastien Bach*. Montréal, Éditions de l'Étoile, 1943, p. 7.
118. Ibid, p. 58.
119. Ibid, p. 189.
120. MORIN-LABRECQUE, A., op. cit., p. 4.
121. MORIN-LABRECQUE, Albertine, op. cit., p. 14.
122. CANDÉ, Roland, De, *L'invitation à la musique*. Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 81.
123. DUFOURCQ, *La musique*, op. cit., p. 70.
124. Ibid, p. 68.

125. Ibid, p. 69.
126. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 72.
127. FURTWANGLER. *Entretiens sur la musique*, p. 29.
128. ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, Éditions Gallimard, 1962, pp. 51-52.
129. FURTWANGLER, op. cit., pp. 29, 30.
130. Honegger, *Science de la musique*, (A-K), pp. 210-211.
131. Ibid, p. 211.
132. VUILLERMOZ, op. cit., p. 158.
133. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 548.
134. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 155.
135. Cité par Pierre Barbaud, in *Haydn*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 145, 146.
136. GROUT, op. cit., p. 511.
137. LABERGE, Fernand, «L'éclat d'une passion», prix du concours *La Tribune*, Salon du Livre 1989.
138. VUILLERMOZ, op. cit., p. 156.
139. DUFOURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique*. Larousse, 1942, p. 97.
140. VUILLERMOZ, op. cit., p.161.
141. BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, *Histoire de la musique*. Paris, Bordas, 1982, p. 319.
142. DUFOURCQ, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 102.
143. JAMIN, *Histoire de la musique*. Paris, Alphonse Leduc, pp. 72-73.
144. *Dictionnaire de la musique Honneger*. op. cit., p. 885.
145. GROUT, op. cit., p. 524.
146. THAYER, *Life of Beethoven*. III, pp. 138-139.
147. VUILLERMOZ, op. cit., pp. 178-179.
148. DUFOURCQ, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 104.
149. VUILLERMOZ, op. cit., p. 100.
150. VUILLERMOZ, op. cit., p. 151.
151. DUFOURCQ, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 87.
152. DUFOURCQ, *La musique*, op. cit., p. 225.

153. GROUT, op. cit., p. 506.
154. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 1313.
155. Dict., p. 275.
156. Ibid., p.1313

157. GILSON, Etienne, *L'École des muses*, Paris, Vrin, 1951, p. 118.
158. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 314.
159. Lettre d'un auteur anonyme, juin 1965.
160. ROSTISLAV HOFMANN, Michel, *Tchaïkovski*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 83.
161. DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, pp. 180-182.
162. VUILLERMOZ, Emile, op. cit., p. 234.
163. POURTALES, Guy, *La vie de Franz Liszt*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 263.
164. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 300.
165. POURTALES, Guy de, op. cit., p. 203.
166. Ibid, p. 203.
167. Ibid, p. 203.
168. Ibid, p. 36.
169. HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 305.
170. POURTALES, Guy de, op. cit., p. 148.
171. Ibid, p. 147.
172. Ibid, p. 59.
173. Ibid, pp. 149-150. 174-.
- Ibid, p. 150.
175. Ibid, p. 146.
176. *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 295.
177. PETIT, Pierre, *Verdi*. Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 16.
178. Ibid.

179. CALVOCORESSI, M.-D, *GLINKA*, Henri Laurens, Éditeur, p. 23.
180. Dict., p. 361.
181. TOLSTOÏ, *Guerre et Paix*, Paris, Livre de Poche, p. 627.
182. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 91.
183. CALVOCORESSI, M.-D., op. cit., p. 30.
184. Ibid, p. 30.
185. Ibid, p. 31.
186. DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 366.
187. CALVOCORESSI, M.-D., op. cit., p. 81.
188. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 1236.
189. Ibid, p. 1236.
190. VUILLERMOZ, **Emile**, op. cit., p. 412.
191. ROTISLAV HOFMANN, Michel, op. cit., p. 49.
192. VUILLERMOZ, **Emile**, op. cit., p. 321.
193. *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 351.
194. VUILLERMOZ, **Emile**, op. cit., p. 335.
195. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 157.
196. MONSAINGEON, Bruno, op. cit., p. 83.
197. DUFOURCQ, Norbert, *Petite histoire de la musique*, op. cit., p. 136.
198. Ibid, pp. 137-138.
199. *La musique des origines à nos jours*, op. cit., p. 392.
200. AMTMANN, Willy, *La musique au Québec 1600-1875*. Éditions de l'Homme, 1976, p. 216.
201. *Relations des jésuites*, 1634, p. 68, cité in Willy Amtmann, p. 219.
202. Ibid, p. 140.
203. ENJALRAN, le père, *Relation*. 1647, p. 218.
204. Ibid, p.248

205. NATTIEZ, Jean-Jacques, «La danse à tambour chez les Inuit igloolik», *Recherches amérindiennes au Québec*. Vol. XVIII, N°4, 1988.
206. Auteur Nicole Beaudry, article «ARTIC THROAT-GAMES: a contest of song», in *Performing Arts in Canada*, vol 17, N°3, pp. 26-28.
207. NATTIEZ, Jean-Jacques, «The Rekkukura of the Ainu (Japan) and the Katajjak of the Inuit (Canada): A comparison», in *The World of Music*. Vol. 5, N°2, 1983, pp. 33-44.
208. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 705.
209. AMTMANN, Willy, op. cit., p. 199.
210. Ibid, p. 198.
211. Ibid, p. 205.
212. Ibid, p. 201.
213. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 705.
214. *Encyclopédie Potvin*. p. 705.
215. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 387.
216. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 549.
217. AMTMANN, Willy, op. cit., p. 199.
218. *Dictionnaire de la musique Honegger*. op. cit., p. 802.
219. RUDEL-TESSIER, J., *André Mathieu un génie*. Éditions Héritage, 1976, p. 137.
220. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 162.
221. *Dictionnaire de la musique Honegger*, op. cit., p. 447.
222. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 392.
223. Ibid. p.167
224. Monique Plamondon, lettre inédite du 2 décembre 1988 adressée à Radio Canada, émission La corde sensible.
225. Ibid, p. 624.
226. *Dictionnaire de la musique Honegger*. op. cit., pp. 34-35.
227. *Encyclopédie de la musique au Canada*, op. cit., p. 1036.
228. Dict. Vignal, p. 414.

229. ARNOUX, Alexandre, *Rencontres avec Richard Wagner*. Paris Grasset, 1927, 12e édition, pp. 168-170.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉLUDE	1
<i>PYTHAGORE</i>	2
NAISSANCE DE LA MUSIQUE.....	4
<i>LES PREMIERS INSTRUMENTS DE MUSIQUE</i>	6
<i>LE SYNTHÉTISEUR: USURPATEUR OU INSTRUMENT?</i>	7
<i>QU'EST-CE QUE LE SON ?</i>	8
L'ÈRE DE LA MUSIQUE	9
<i>MUZAK, LE CONTREMAITRE MUSICAL</i>	10
Un compositeur canadien et Muzak	10
RITES ET MUSIQUES.....	11
MUSIQUE ET ÉDUCATION	12
MUSIQUE ET BEAUX-ARTS	13
ROCK, FOLKLORE ET MUSIQUE CLASSIQUE	14
<i>LA FORCE DE FRAPPE DU SON.....</i>	14
<i>UNE GRANDE INSTITUTION: LES JEUNESSES MUSICALES DU CANADA.....</i>	15
<i>L'histoire Du Rock, Une Musique Symptomatique</i>	17
MUSIQUE ET ÉTHIQUE.....	18
<i>Le premier hymne delphique à Apollon.....</i>	19
<i>Chant du chœur.....</i>	20
LA MUSIQUE ET LES ACCUSATIONS DE TOLSTOÏ.....	21
DU CHANT GRÉGORIEN AU DODÉCAPHONISME	22
LA MUSIQUE RELIGIEUSE	24
LE CHANT GRÉGORIEN.....	25
LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU XIVE SIECLE	25
GRÉGOIRE LE GRAND	26
L'ART ROMAN.....	27
<i>ÉROTISME ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE</i>	29
LA NOTATION MUSICALE.....	31
<i>NOTES, ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE</i>	33
LA MUSIQUE COURTOISE	34
LA POLYPHONIE	38
CONTREPOINT ET HARMONIE.....	42
L'ORGUE, LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET La POLYPHONIE	43
LA POLYPHONIE (SUITE)	43
ARS NOVA	45
L'ABONDANCE DANS La CRÉATION	46
LE SYSTÈME TEMPÉRÉ	47
<i>La GAMME CHROMATIQUE</i>	50
LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ.....	50
DU TEMPERAMENT EGAL A L'EMANCIPATION DE LA DISSONANCE.....	52
SCHÖNBERG ET L'ÉCOLE DE VIENNE.....	52

<i>SCHONBERG ET L'ÉCOLE DE VIENNE</i>	52
L'ÉCOLE DE VIENNE ET LA MORT.....	54
THEODOR ADORNO (1903-1969).....	54
SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC.....	56
IGOR FÉODOROVITCH STRAVINSKI (1882-1971).....	56
UN SCANDALE PARISIEN.....	57
OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)	57
PIERRE BOULEZ (1925-2016).....	58
LA NOUVELLE MUSIQUE JUGÉE PAR UN GRAND CHEF D'ORCHESTRE, WILHEM FURTWÄNGLER.....	58
TRANSFORMATION DE L'IMAGINAIRE COLLECTIF	59
LA QUERELLE DES BOUFFONS: LE CHOC DE DEUX ESTHÉTIQUES	60
<i>JEAN-BAPTISTE LULLI (1632-1687)</i>	60
JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778)	61
RAMEAU THÉORICIEN VU PAR DEBUSSY MUSICIEN.....	61
MÉLODIE CONTRE HARMONIE	63
MUSIQUE BAROQUE, MUSIQUE CLASSIQUE, MUSIQUE ROMANTIQUE.....	65
ÉPOQUE BAROQUE: (1600-1750) LA PERFECTION DE BACH (1685-1750).....	65
<i>LES CONCERTS INTIMES D'UNE DYNASTIE</i>	67
L'OEUVRE DE BACH	67
<i>L'OFFRANDE MUSICALE VUE PAR UN PHYSICIEN-MATHEMATICIEN</i>	68
LES GRANDS SATELLITES DE BACH	69
GLEN GOULD ET LES VARIATIONS GOLDBERG	70
LA MUSIQUE CLASSIQUE	70
LE CLASSICISME	71
MOZART (1756-1791)	72
<i>JOSEPH HAYDN (1732-1809)</i>	73
PAR-DELA LES CATÉGORIES.....	75
LES GRANDES FORMES DE LA MUSIQUE CLASSIQUE	75
<i>LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LEURS MUTATIONS</i>	76
MUSIQUE ROMANTIQUE.....	76
LE ROMANTISME	77
LES CRITIQUES DE BEETHOVEN	79
LES INFLUENCES SUR BEETHOVEN	80
LES AIRS DE FAMILLE DE BACH, MOZART ET BEETHOVEN	80
HAENDEL (1685-1759)	80
DEUX GRANDS POLES DE LA MUSIQUE: L'ALLEMANDE ET L'ITALIENNE	81
LISZT, WAGNER ET LE ROMANTISME	81
WAGNER (1813-1883).....	82
TRISTAN ET YSEULT	83
LES OPÉRAS DE WAGNER	84
WAGNER CONTESTÉ	84
LISZT	85
LISZT ET BEETHOVEN.....	86
LES AMOURS DE LISZT	88
CHOPIN (1810-1849).....	88
VERDI (1813-1901)ET LES ROMANTIQUES	89
LA MUSIQUE RUSSE.....	90
LE GUITARISTE DE TOLSTOÏ.....	91

TCHAIKOVSKI	93
LES GRANDES OEUVRES RUSSES	94
LA MUSIQUE POST-ROMANTIQUE.....	94
UNE FILIATION: DE CÉSAR FRANCK À MAURICE RAVEL.....	94
L'ANTI-LYRISME: FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL.....	96
<i>UNE GRANDE DAME DE LA MUSIQUE: NADIA BOULANGER.....</i>	<i>96</i>
LA MUSIQUE DE FAURÉ	97
LA MUSIQUE DE DEBUSSY	98
LA MUSIQUE DE RAVEL	98
UN PORTRAIT DE RAVEL.....	99
LES MUSIQUES D'AMÉRIQUE DU NORD.....	100
CHANT DU CALUMET	102
KATTAJAK: JEUX VOCAUX ET JEUX DE GORGE CHEZ LES INUIT	103
LA CHANSON DE FOLKLORE FRANÇAISE AU CANADA	103
DES DONNÉES ÉTONNANTES	104
ERNEST GAGNON (1834-1915)	105
ARTHUR LETONDAL (1869-1956)	105
LUC LACOURSIÈRE (1910-1988)	105
LA BONNE CHANSON, une bonne vulgarisation.....	106
LES ARCHIVES DE FOLKLORE DE LAVAL	106
CHANTEURS ET CHANSONNIERS.....	106
QUELQUES MUSICIENS CANADIENS.....	107
UN GRAND PIONNIER : GUILLAUME COUTURE (1851-1915).....	107
WILFRID PELLETIER (1896-1982) ET NOS INSTITUTIONS MUSICALES	108
RODOLPHE MATHIEU (1890-1962).....	108
ANDRÉ MATHIEU (1929-1968), UN MOZART RÉHABILITÉ.....	109
ALFRED LALIBERTÉ (1882-1952) ET SCRIBINE.	109
UN MAÎTRE: CLAUDE CHAMPAGNE (1891-1965)	110
UN SPÉCIALISTE DES MÉDIAS: PIERRE MERCURE (1927-1966)	110
SERGE GARANT (1929-1986).....	111
SYLVIO LACHARITÉ (1914-1983).....	111
ROGER MATTON (1929- 2004)	111
BRUCE MATHER (1939-) MUSICIEN DE LA POÉSIE	112
JEAN COULTHARD (1882-1933)	112
VIOLET ARCHER (1913- 2000) ET BARTOK	112
GILLES TREMBLAY (1932-2017).....	112
UN GRAND CRITIQUE: JEAN VALLERAND (1915- 1994)	113
<i>ORGUES ET ORGANISTES</i>	<i>113</i>
<i>LE FESTIVAL DE LANAUDIÈRE.....</i>	<i>114</i>
LE JAZZ	115
LE BLUES ET LE NEGRO SPIRITUAL	116
UN JUGEMENT SUR LE JAZZ	117
LA MUSIQUE ET LA POÉSIE	118
POSTLUDE.....	124