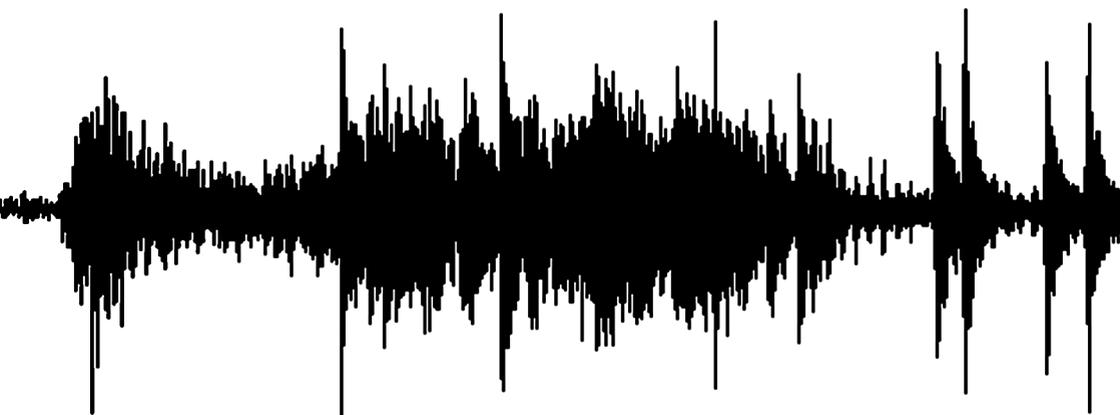


GUILLAUME KOSMICKI

MUSIQUES SAVANTES

DE DEBUSSY AU MUR DE BERLIN

1882-1962



FORMES

LE MOT ET LE RESTE

GUILLAUME KOSMICKI

MUSIQUES SAVANTES
DE DEBUSSY AU MUR DE BERLIN
1882-1962

LE MOT ET LE RESTE

2012

INTRODUCTION¹

De l'écriture, tout découle : le terme de « musiques savantes » est en effet d'abord et avant tout lié à l'apparition et au développement de cette technique, autour de l'an 800, opposée rapidement aux pratiques orales qui avaient cours jusqu'alors. Mais il sous-entend de plus une haute exigence de recherche et d'expérimentation dans la composition, elle-même due à une élaboration patiente par le biais de la partition. Il implique aussi de la part des compositeurs une connaissance historique poussée des traditions du passé et un solide savoir-faire acquis de leur étude, facilités justement par cette fixation par l'écrit. Les musiques savantes inscrivent leur esthétique en fonction de cet héritage, que cela soit dans une relecture actualisée, dans la manifestation d'une rupture, ou le plus souvent dans un équilibre entre ces deux possibilités. Enfin, dans une définition plus récente issue du XIX^e siècle, le terme de « savant » suggère aussi un certain détachement de l'artiste vis-à-vis des exigences d'un marché (détachement qui peut se révéler souvent n'être qu'une vision de l'esprit).

L'appellation de « musiques savantes » est embarrassante, parce qu'elle est teintée d'élitisme or, celui-ci devrait s'effacer devant la notion d'exigence. Cette distinction est historique et elle se révèle notamment au travers d'autres expressions telles que « grande musique » ou « musique sérieuse », d'autant plus révélatrices,

1. Cette introduction est en partie inspirée d'une conférence donnée par l'auteur à la Cité de la musique de Paris le 28 novembre 2006, dans le cadre des *Leçons magistrales*: « Musiques savantes, musiques populaires: une transmission? » (retransmise sur France Culture le 22 février 2007 dans le cadre de l'émission « L'Éloge du savoir »). Le texte intégral de cette communication, ici largement réaménagé, amputé et complété, est consultable sur <http://guillaume-kosmicki.org/ressources>

sous-entendant qu'il existerait par opposition une « petite » musique, « pas sérieuse », et bien entendu « non savante » : la musique du peuple. Toute musique repose sur un tissu complexe de savoirs collectifs et se révèle être l'expression fidèle du monde duquel elle est issue, y compris la musique populaire.

Aujourd'hui, alors que la mondialisation brouille les frontières stylistiques et culturelles, que les répertoires s'interpénètrent continuellement et que les nouvelles technologies de communication les offrent aux oreilles d'auditeurs sans distinction aucune d'appartenance sociale, la définition de « musiques savantes » est dans bien des contextes dépassée, obsolète, impropre. Cependant, à ce jour, à défaut de meilleure, celle-ci figure en couverture de ce livre¹. Il convient néanmoins d'établir ici un grand nombre de précisions et de nuances.

Écrire la musique

L'aventure des musiques savantes occidentales débute au passage du IX^e siècle, sous Charlemagne², alors que l'on commence à consigner les chants sacrés avec des techniques encore très rudimentaires de codage, les neumes³, qui imitent en premier lieu les gestes des chefs de chœurs.

L'écriture musicale qui apparaît répond alors à des enjeux hautement cruciaux qui s'inscrivent totalement dans l'histoire. Elle est une nécessité dictée par deux facteurs. En premier lieu, elle est la conséquence de l'alliance d'intérêts réguliers et séculiers,

1. On utilise en anglais un autre vocable, celui de *contemporary classical music* (musique classique contemporaine), qui n'était pas applicable dans le cadre de cet ouvrage traitant de musiques qui ont parfois plus d'un siècle. On parle aussi de *art music*, opposée à *popular music*. Ces appellations suscitent à leur tour d'autres problèmes (la musique populaire n'est-elle pas « artistique »?).

2. Et un peu avant avec son père Pépin le Bref.

3. Du grec *neuma*, le signe, et *pneuma*, le souffle. Les premiers écrits de la musique, les neumes, signaient les gestes du chef de chœur au-dessus du texte, et marquaient aussi les pauses et les respirations.

ceux du pape et des carolingiens, avec échange de bons procédés à la clef : la reconnaissance et la bénédiction de l'empereur par les autorités religieuses ; une aide militaire, un soutien diplomatique et la diffusion de la même et unique liturgie dans tout le territoire de l'empire. Ce sera le chant grégorien, fixé dans le *Graduel* et l'*Antiphonaire*. L'écriture musicale est alors une arme de pouvoir : la garantie de répandre le « bon chant » dans cet espace unifié, symbole et gage d'une autorité centrale (aussi bien celle du pape que de l'empereur). Bien entendu, en second lieu, elle est aussi la conséquence d'un impératif technique : grâce à son apport, l'apprentissage des chants est rendu bien plus aisé ; même avec son aide, il faut dix à douze années à un chantre pour connaître par cœur le répertoire de l'année liturgique.

Le premier jalon est posé. C'est à partir de lui que la musique occidentale va muter en profondeur dans les siècles suivants. Elle s'oriente alors au passage des XI^e et XII^e siècles principalement vers la polyphonie, l'art de mettre ensemble plusieurs voix, de « composer » grâce à une écriture de plus en plus élaborée. Mais c'est aussi du point de vue de la complexité de la structure, constamment remise en question, qu'elle se modifie.

Paradoxalement, en effet, ce moyen de fixer, qui se perfectionne au cours des siècles, est donc aussi le tremplin d'une évolution musicale constante. *A contrario*, les musiques de transmission orale ont besoin de reposer sur une relative stabilité pour perdurer. Trop changer, c'est oublier. On y vante fréquemment la permanence d'un modèle ancestral, parfois qualifié de « millénaire », qui reste le garant d'une tradition intacte. S'il s'agit souvent d'une croyance invérifiable, il n'en est pas moins vrai que dans les traditions orales, la conservation de la musique passe par sa répétition. Ce mode de transmission a besoin de cette base pour maintenir ses productions, alors qu'écrire, c'est encourager le changement. Celui-ci se produit sur la base d'un savoir qui nous vient du passé, consigné, digéré. Il faut apprendre pour avancer.

Tout le monde n'a pas eu accès au pouvoir de l'écriture, réservé en premier lieu aux érudits (clergé, puis noblesse, et bientôt

haute bourgeoisie marchande). De nombreuses traditions orales ont perduré dans notre musique occidentale (jusqu'à nos jours). Ainsi s'est opérée la division occidentale entre le « savant » et le « populaire » : entre l'écrit et l'oral. Signalons que, dans certaines cultures musicales extra-occidentales fondées uniquement sur l'oralité, cette séparation existe néanmoins bel et bien. C'est le cas notamment des musiques d'Inde du Nord et du Sud, de celles de l'Iran, du Tadjikistan et de l'Afghanistan ainsi que des traditions arabo-andalouses. Mais il faut remarquer aussi que bien d'autres sociétés n'en ont jamais eu l'usage, citons par exemple les Vendas¹ ou les Pygmées Aka². Tout cela est fortement dépendant des structures de pouvoir, de leur degré de complexité dans l'organisation sociale et des modalités de « distinction »³ qui en découlent. La notion de classe et d'élitisme n'est donc jamais étrangère à celle de musique savante. À l'origine, ces musiques sont composées à l'usage des couches supérieures des sociétés. Aujourd'hui, cela a de moins en moins de sens.

Les musiques savantes dans l'histoire

Après sa découverte, l'écriture favorise donc en occident l'émergence de musiques spéculatives, expérimentales, maniant une telle complexité que seuls des initiés peuvent en comprendre la teneur. Il est fort vraisemblable que les différents milieux qui composaient alors la société disposaient avant cela de leur propre musique, mais l'apparition de l'écriture a entraîné progressivement la spécialisation de certains musiciens « compositeurs » et la création de nouveaux répertoires « savants » spécifiquement réservés aux élites. Après la naissance du chant grégorien, son extension par

1. John Blacking, *Le Sens musical*, Paris, Minuit, 1980.

2. Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, Sela, 1985.

3. Très précieuse et enrichissante est la lecture de *La Distinction* de Pierre Bourdieu (Minuit, 1979) pour comprendre à cet égard notre propre culture occidentale.

le jeu subtil des tropes¹ est la première manifestation de cet art savant. Il est suivi de près par les chansons de troubadours puis de trouvères, œuvres d'érudits s'il en est, aux XII^e et XIII^e siècles². Puis ce sont les polyphonies complexes de Saint-Martial de Limoges; celles des intellectuels de l'École de Notre-Dame (Léonin, Pérotin); les motets polysémiques³ des XIII^e et XIV^e siècles rédigés par les écoliers et universitaires parisiens; la complexité rythmique et sémantique de l'Ars nova au XIV^e (Guillaume de Machaut); les chansons franco-flamandes du XV^e siècle (Guillaume Dufay, Josquin Desprez) puis leur héritage dans la France du siècle suivant (Clément Janequin, Claudin de Sermisy); les madrigaux italiens du XVI^e siècle (Giovanni Pierluigi da Palestrina, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi), véritable *musica reservata* auto-proclamée; les débuts de l'écriture de la musique instrumentale (Giovanni Gabrieli) et tant d'autres exemples que les siècles qui s'enchaînent vont multiplier.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la séparation entre la sphère savante et la sphère populaire est consommée. On assiste alors à l'avènement et au développement d'une musique savante entièrement au service des élites dominantes, composées d'aristocrates, vers lesquelles se tournent la plupart des artistes, délaissant en grande partie la sphère du populaire, liée bien plus à une pratique amateur. Les

1. De *tropare* (trouver), les tropes étendent le répertoire grégorien en ajoutant de nouvelles mélodies (tropes mélogènes) ou de nouvelles paroles (tropes logogènes) sur les chants existants. Un même chant peut être tropé à plusieurs reprises.

2. La racine de leur nom est la même, *tropare*, et il est fort probable que leurs premières œuvres soient elles-mêmes le fruit de tropes sur du chant grégorien. Les troubadours (langue d'Oc) au XII^e siècle puis les trouvères au XIII^e siècle (langue d'Oïl) sont en majeure partie issus des hautes sphères de la société, nobles, haut clergé, riches marchands (le premier des troubadours est Guillaume IX d'Aquitaine, sa petite fille Aliénor enfantera Richard Cœur de Lyon, un des plus célèbres trouvères).

3. Ces motets croisent simultanément plusieurs textes différents chantés à deux, trois ou quatre voix, dont les sens se croisent et s'enrichissent mutuellement.

cours et les princes qui y trônent jouent alors le rôle de mécènes pour les musiciens professionnels dans une société caractérisée par l'absolutisme monarchique. Les liens qui unissaient encore fréquemment la culture populaire à la culture savante jusqu'à la Renaissance y sont quasiment totalement annihilés¹. Les cours, autrefois itinérantes et en contact avec les villes traversées, se stabilisent et s'isolent dans des palais dorés où elles gravitent avec une étiquette très stricte autour d'un souverain absolu. Il s'agit d'ailleurs d'une période où le pouvoir cherche à museler la culture populaire et à la remplacer par une culture de masse (déjà), imposée et contrôlée. Seule la musique sacrée fait encore exception, puisqu'elle est destinée dans une certaine mesure au peuple, quoique les cours aient aussi leurs propres églises. Il est à noter que ce n'est pas la fonction qui fait la distinction, mais bien l'écriture musicale et plus encore la classe sociale. En effet, comme celle du peuple, la musique des élites peut tout aussi bien être « fonctionnelle », comprenant, par exemple, un grand nombre de musiques de culte (les grands motets de Charpentier), de danse ou de théâtre (les comédies-ballets de Molière et de Lully, comme le *Bourgeois gentilhomme*) aux côtés de pièces se destinant à une écoute plus attentive.

À la fin du XVIII^e siècle, la nouvelle influence des classes bourgeoises dans le champ social modifie peu à peu la donne. On assiste alors aux débuts de la marchandisation de l'art, sur les lois de l'offre et de la demande. Deux cent cinquante ans après la première partition imprimée de l'histoire (Ottavio Petrucci, 1501), le marché de l'édition musicale explose, encouragé par le développement de l'amateurisme musical, des salles de concert et le succès croissant du piano. Cette évolution vers la musique comme marchandise correspond parfaitement aux dates de la première révolution industrielle de 1780 à 1850.

Au XIX^e siècle, ce fort développement du marché de la culture fait

1. Sur cette question, voir notamment l'œuvre de Robert Muchembled, et en particulier *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1977, rééd. 1991.

apparaître entre les deux pôles opposés de la musique savante et de la musique populaire un répertoire intermédiaire de musique de divertissement, dit de « musique légère », au sein des villes. Il s'oppose alors aux « musiques sérieuses » (ou savantes), celles des nouvelles élites bourgeoises, qui prennent peu à peu place dans la société après la noblesse. Il est composé de pièces de salon et de café-concert, de danses à la mode, d'opérettes, de chansons et il s'adresse principalement au peuple. L'opposition reste forte entre la culture des élites bourgeoises (et aristocrates, qui subsistent encore pour quelque temps) et celle du prolétariat urbain et rural. Dans le cadre de la musique savante, les compositeurs prennent conscience d'une forte valeur esthétique de leur art qui les investit d'une mission à accomplir, d'un message dont ils sont porteurs pour l'humanité (comme le démontrent les écrits de Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt etc.). C'est la naissance de la théorie du « génie ». Ils doivent pourtant souvent faire des concessions pour vivre, céder à la composition de ces musiques plus « légères » pour se garantir une manne financière. Mais ils savent que leur art repose avant tout sur un savoir de haute culture et de haute tradition et qu'ils composent pour l'histoire. C'est ce que l'on retrouve dès l'ouverture du siècle chez Beethoven, avec son fameux « ça leur plaira plus tard », lancé comme un défi aux temps à venir au sujet de ses derniers quatuors à cordes si expérimentaux et si mal compris. Mais signalons que déjà, dans les dix dernières années de sa vie, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) composait des œuvres de très haute complexité par pur désir de spéculation et de recherche de perfection musicale, pour le seul service de Dieu (*l'Art de la fugue*, 1750; les dernières pièces de la *Messe* en si mineur, 1750 etc.).

Savantes, populaires, traditionnelles : les catégories subjectives de la musique

Nous voici donc face à trois catégories musicales définies au XIX^e siècle, toujours d'actualité au siècle suivant : en premier lieu

la musique qualifiée alors de « sérieuse », cette musique savante qui fait l'objet de ce livre; ensuite la « musique traditionnelle », encore appelée « populaire », mais aussi « folklorique », qui donnera naissance, dans un certain idéal romantique de la vision du peuple, à la nouvelle discipline scientifique qui en fait l'étude, le « folklorisme », puis à l'« ethnomusicologie » inventée par Béla Bartók au passage du xx^e siècle; et enfin la catégorie intermédiaire de « musique légère », qui deviendra au xx^e siècle la « musique populaire » (*pop music*), qui bénéficie alors d'une diffusion déjà massive¹.

Chacune des trois catégories répond à une échelle imaginaire, un critère qui en valide notre appréciation: la musique « savante » tire sa valeur de la qualité artistique intrinsèque qu'elle véhicule; la musique traditionnelle est celle du « peuple », authentique parce qu'issue de racines profondes; quant à la musique « populaire », elle est finalement souvent jugée de peu de valeur, car considérée comme uniquement dépendante d'intérêts commerciaux sur lesquels repose justement son succès. Il est intéressant de constater combien, si les frontières peuvent être floues et difficiles à définir, ces trois catégories structurent aujourd'hui encore notre appréhension du musical. Quelle que soit l'œuvre écoutée, nous la définissons, l'acceptons ou la rejetons en effet d'après cette échelle personnelle qui oscille entre ces trois valeurs. Notre intérêt vient de ce que nous jugeons au sujet de sa complexité ou de son authenticité, et notre rejet est souvent dépendant de ce que nous estimons être un caractère trop facile, trop consensuel, trop « commercial ». Tout ce que nous écoutons est évalué à travers cette grille de lecture, qui reste dans les faits extrêmement subjective.

1. En anglais, les trois musiques répondent aux appellations d'*art music* (ou *classical music*), *folk music* et *pop music*. Voir notamment le triangle axiomatique proposé par Philip Tagg dans son article « Analysing popular music: Theory, method and practice », *Popular Music*, 2, Cambridge University Press, 1982, p. 41 (consultable sur le site de l'auteur <http://www.tagg.org>).

Il n'en va pas différemment lorsque Theodor W. Adorno¹, philosophe et musicologue de l'école de Francfort, affirme que les musiques populaires sont des musiques uniquement « commerciales » au service de la toute puissance de l'industrie culturelle. Sa critique repose à la fois sur l'esthétique de Georg Wilhelm Friedrich Hegel et sur les thèses de Karl Marx. Alors qu'il encense, dans une attitude tout à fait en accord avec le concept de la modernité, une certaine partie de la musique savante contemporaine, symbolisée notamment par Arnold Schoenberg, ainsi que le progrès qu'elle représente pour l'humanité, il place la musique populaire au rang d'un outil des classes dominantes qui contribue à l'aliénation des masses et pervertit la musique. Il rejette notamment violemment le jazz. On peut lire dans son *Introduction à la sociologie de la musique* de 1962 : « Une sociologie critique de la musique devra rechercher dans le détail pourquoi, aujourd'hui, autrement qu'il y a encore cent ans, la musique légère est mauvaise, doit être mauvaise sans exception »². De la même manière, le reproche de sécheresse intellectuelle détachée de toute sensibilité que l'on fait couramment à la musique contemporaine (de l'art pour l'art inutile et détaché du réel, uniquement bon à l'autosatisfaction théorique stérile de celui qui le produit), est elle aussi entièrement inscrite dans cette grille d'évaluation. Enfin, lorsque certains affirment par exemple que le blues de John Lee Hooker est « authentique », proche des vraies racines profondes du genre et que celui d'Eric Clapton sonne faux, comme « un blues de blanc », ils restent dans cette grille de lecture qui nous sert à tous d'échelle d'appréciation. Nous le répétons, il ne s'agit là aucunement de définitions objectives. Peut-il seulement y en avoir avec la musique (ou avec l'art) ? Les frontières entre ces catégories sont fluctuantes³,

1. Notamment Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, rééd. 1979 et *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994.

2. *Op. cit.*, p. 229.

3. L'air de cour ou les danses prisées à la cour française au XVII^e siècle sont par exemple issus d'une origine indéniablement populaire.

et elles se délitent tout particulièrement au xx^e siècle. Ce qui est profondément passionnant et crucial est justement le discours que nous en produisons, car la musique suscite aussi cela, et c'est l'un de ses rôles majeurs.

Frontières troubles

Au xx^e siècle en effet, les choses se sont complexifiées avec, surtout, l'apparition et le fort développement de nouvelles technologies. L'industrie du disque, notamment, ainsi que la diffusion radiophonique et le développement de médias comme le cinéma, la télévision puis Internet ont profondément influé sur ces catégories musicales. Le processus de mondialisation des échanges, débuté au xix^e siècle par la bourgeoisie européenne conquérante, s'est aussi appliqué à la culture.

L'écriture, en premier lieu, n'est plus un facteur déterminant. Depuis les années cinquante, en effet, de nombreuses œuvres électroacoustiques apparaissent, fixées sur bandes et non par l'écrit, ainsi que des expériences introduisant une part d'indétermination, d'aléatoire ou d'improvisation dans les œuvres (comme les partitions graphiques ou les performances de *happening*). Par ailleurs, à partir du xix^e siècle sont apparus de nombreux genres populaires qui fonctionnent à leur tour sur la culture de l'écrit, comme l'opérette, les musiques de danse et les chansons de café-concert. Un marché de la partition fort dynamique s'est créé d'ailleurs autour d'eux. Il existe donc aujourd'hui des musiques populaires écrites, comme il a toujours existé des musiques savantes orales au delà de l'occident.

La différenciation sociale entre les catégories, la « musique d'en haut » étant la musique savante et la « musique d'en bas » la musique populaire, a commencé à perdre de son sens avec la vitalité de nombreuses « structures de transferts », comme les nomme l'historienne Sophie-Anne Leterrier⁴ : orphéons, musiques

4. Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au xix^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du xix^e siècle*, n° 19, 1999.

religieuse et militaire, fanfares, harmonies, par exemple, qui diffusent de la musique savante auprès d'un public populaire¹. Plus encore, ils ont parfois tendance à mettre côte à côte répertoires populaires et savants. La distinction tend aujourd'hui à se dissoudre de plus en plus dans la société globale et la culture de masse qui caractérisent le xx^e siècle, et surtout les cinquante dernières années. La musique dite « populaire » touche aussi les couches les plus aisées de notre société, de même que les couches les plus défavorisées sont amenées à écouter de la musique « savante » (ancienne, et même éventuellement contemporaine) par le biais de nombreux médias. Le cinéma d'abord, puis Internet sont à cet égard les plus incroyables des structures de transfert que l'histoire ait connues.

Une diversité stylistique sans précédent

Plus que tout, le xx^e siècle connaît une diversité stylistique encore jamais rencontrée dans l'histoire de la musique, proprement vertigineuse, et qui se fait réticente à tout classement trop arbitraire. Quatre raisons peuvent l'expliquer.

La première est esthétique: avec le romantisme, le langage musical est arrivé au bout d'un cycle, ne pouvant aller au-delà des bouleversements envisagés par les compositeurs sans se remettre totalement en question. À chaque fois que l'histoire s'est trouvée devant un pareil cas, une profusion de pistes s'est ouverte, certaines cherchant par tâtonnement des issues possibles, d'autres prospectant pour trouver des indices dans un passé plus lointain, d'autres encore remettant radicalement en cause tous les acquis, avant de se façonner une nouvelle grammaire. Ainsi, le passage du xvi^e au xvii^e siècle est un exemple de ces moments intenses de recherche (avec des compositeurs aussi variés que Roland de Lassus, Carlo Gesualdo, Claude Le Jeune, Claudio

<http://rh19.revues.org/document157.html>

1. Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonie, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987.

Monteverdi etc.). À la fin du XIX^e siècle, nous sommes précisément devant ce même cas de figure. Les pistes proposées par les compositeurs, pendant plus de cent ans vont aller tous azimuts et résister fortement à toute tentative de classement. Nous en sortons à peine!

Une autre cause se trouve dans l'histoire: le XX^e siècle est une période de crise sans précédent. Jamais l'humanité a vécu de tels bouleversements, des conflits mondiaux à la barbarie inimaginable, des génocides abominables, l'utilisation de gaz de combat, les bombardements sans merci de civils, l'utilisation de l'arme atomique etc. Les repères du monde connu ont été radicalement remis en cause par des découvertes scientifiques dans le domaine de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, la théorie de la relativité, la physique nucléaire, la physique quantique etc. Pour la première fois, sont entrevues réellement sans références apocalyptiques religieuses l'autodestruction du monde et l'extinction de l'espèce humaine. Il est foncièrement impossible qu'un langage musical stable ressorte d'une telle période de déséquilibre et d'agitation, où nous ne parvenons plus nous-mêmes à expliquer notre environnement. Les arts sont au centre des préoccupations de l'humanité, ils sont une manière de comprendre notre monde, d'en saisir les évolutions, de les anticiper et peut-être parfois même aussi de les suggérer, de les influencer, en nous permettant de nous comprendre nous-mêmes.

Ensuite, facteur amplificateur, l'apparition de l'enregistrement a bouleversé notre rapport au musical. Personne n'imaginait pas la révolution qu'allait engendrer cette invention du moyen de fixer et de reproduire du son, simultanément par Thomas Edison et Charles Cros en 1877. Edison lui-même ne plaçait l'utilisation « musicale » du phonographe qu'en quatrième position sur dix usages possibles (après un usage de dictaphone, de livre parlé pour aveugle et d'enseignement des techniques de la parole). Pourtant, il a littéralement révolutionné le champ de la musique au XX^e siècle, plus encore que ne l'avait fait le développement de l'édition musicale entre les XVI^e et XVIII^e siècles. La première

conséquence, la plus visible, est que l'on n'avait jamais écouté autant de musique auparavant. En effet, alors qu'il était nécessaire de passer par le jeu en direct de l'interprète, la possibilité est allée croissante de diffuser de la musique en toute occasion. Il n'y a plus de lieu approprié pour l'écouter. Chacun peut par exemple entendre de l'opéra dans l'intimité de son foyer. Cela permet d'aplanir quelque peu une certaine forme d'élitisme qui a très longtemps barré l'accès des salles de concerts aux moins favorisés. Aujourd'hui, la musique est partout, dans la vie de tous les jours, chez soi, au travail, sur la route, dans les loisirs: elle a envahi le quotidien. Il s'agit d'une démocratisation sans précédent de la consommation musicale. La deuxième conséquence est une mise en parallèle de musiques très diverses, sur un même niveau. En effet, le geste est exactement le même quelle que soit la musique écoutée, jazz (premier genre musical couvert depuis le début de son existence par l'enregistrement sonore), classique, chanson, musiques traditionnelles... *Exit* la fragilité de l'interprétation, la charge émotionnelle du concert, l'enregistrement permet la répétition à l'identique des œuvres totalement détachées de leur contexte d'origine, y compris social. Au niveau théorique du moins, les barrières entre le monde « d'en haut » et celui « d'en bas » tombent. Troisième conséquence enfin, au milieu du siècle naissent des genres musicaux totalement issus de cette nouvelle invention. Même si les projets sont radicalement différents sur le fond, la musique concrète de Pierre Schaeffer apparue en 1948 et la musique électronique créée au laboratoire de la WDR de Cologne à partir de 1950, notamment par Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, sont entièrement dépendantes de ces techniques d'enregistrement sur disques puis sur bandes magnétiques. Notons que le premier essai de musique utilisant des tourne-disques à vitesse variable a été réalisé par John Cage en 1939 dans son *Imaginary Landscape n° 1*. Rapidement, dès les années cinquante, de très nombreux genres populaires vont aussi profiter de ces technologies. L'énorme travail de studio des Beatles avec leur arrangeur George Martin et l'ingénieur Geoff Emerick en

est un parfait exemple. Pour ces nouvelles manières de composer, l'enregistrement est aussi utile qu'a pu l'être la partition. Mais c'est quasiment le cas pour toutes les musiques, car l'enregistrement a littéralement bouleversé la donne. Les exemples sont multiples, mais citons notamment le fait que beaucoup de jeunes jazzmen se sont servis du disque comme d'un outil d'apprentissage; les interprètes de tous les genres ont considérablement amélioré leur jeu grâce à ce média; les compositeurs, de leur côté, ont pu parfaire leur écriture en imaginant un idéal d'interprétation fixé sur support. Enfin, la mondialisation a continué son ascension au cours du siècle, et les moyens de communication ont permis un brassage sans précédent des influences mutuelles et une interpénétration continue entre les genres musicaux. Jamais les compositeurs n'ont eu sous la main et dans les oreilles autant de sources diverses qu'aujourd'hui. Le phénomène a débuté dès le début du siècle, depuis les gamelans balinaï influençant Claude Debussy, le jazz irriguant les compositions de Maurice Ravel ou d'Igor Stravinski, les musiques brésiliennes s'insérant dans les œuvres de Darius Milhaud et les musiques asiatiques façonnant l'esthétique de certaines compositions d'Henry Cowell. À l'heure actuelle, plus personne n'écoute la même chose que son voisin le plus proche. Quand bien même la musique continue de jouer un rôle identitaire de premier ordre, ni les classes sociales ni les générations ne déterminent ce qui s'écoute, la profusion des styles entraînant une myriade de groupes. La conséquence la plus évidente est qu'il n'y a plus véritablement, à ce jour, de langage commun: nous ne nous comprenons plus!

À partir des années cinquante, phénomène inédit, une grande partie de la population s'est détachée complètement des musiques contemporaines savantes pour se forger une esthétique entièrement fondée sur les répertoires du passé. La plupart des mélomanes papillonne entre différents genres, différentes cultures, différentes époques, parfois dans la plus grande confusion. Les compositeurs d'aujourd'hui sont le fruit de ces influences multiples, et il est révélateur qu'aucune esthétique unifiée n'a pu ressortir de

l'ensemble des tentatives du siècle qui n'ont fait que se diversifier et se fragmenter.

Le phénomène du timbre¹ et l'importance de l'électroacoustique

Par-delà toutes les divergences, un point commun, un seul, semble ressortir de ce magma protéiforme qu'est la musique du xx^e siècle : le paramètre du timbre. Jamais on n'a composé autant de musiques dont la structure même en est dépendante. Une ligne imaginaire peut être tracée entre le xix^e et le xxi^e siècles, dans ce rapport au timbre, entre des compositeurs aussi différents qu'Hector Berlioz, Alexandre Scriabine, Arnold Schoenberg, Luigi Russolo, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Henry, Bernard Parmegiani, Jean-Claude Risset, John Chowning, Gérard Grisey, Marc-André Dalbavie, Franck Bedrossian etc., tout en n'omettant pas d'y inclure des artistes comme Miles Davis, John Coltrane, Sun Ra, The Beatles, Pink Floyd, Soft Machine, Klaus Schulze, Kraftwerk, John Zorn, Jeff Mills, Plastikman, Aphex Twin, Murcoff et tant d'autres. Voici peut-être le seul langage commun qui ressort véritablement des cent dernières années, toutes musiques confondues. Le bruyant xx^e siècle, si agité, s'est créé une musique de la matière sonore en mouvement. De plus, comme l'explique François Delalande, le siècle salue aussi l'arrivée d'un nouveau « paradigme technologique » dans l'histoire de la musique : le « paradigme électroacoustique », celui du son fixé, qui rejoint ceux de l'écriture et celui de l'oralité². Il concerne en effet,

1. Le timbre, avec la hauteur, la durée et l'intensité est l'un des quatre paramètres que l'on donne pour définir un son musical. Il différencie donc deux notes de même hauteur, de même durée et de même intensité jouées par deux instruments différents. On parle aussi de la « couleur ». Par extension, il qualifie aussi le son obtenu par l'association de différents instruments ou par des jeux particuliers (*pizzicato*, jeu avec le bois de l'archet – *col legno* etc.).

2. François Delalande, *Le SON des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet/Chastel, 2001, pp. 42-50 et « Le paradigme électroacoustique », dir. Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le 20^e siècle*, Tome 1, *Musiques du 20^e siècle*, 2003, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique,

comme les précédents, « l'ensemble des moyens de conservation, transmission, diffusion, aussi bien que de production » de la musique. Voici une nouvelle révolution en marche, la troisième de cette envergure dans notre musique occidentale avec l'écriture et l'impression. Elle est à peine amorcée. En effet, en prenant un peu de recul, les effets de l'apparition de l'écriture sur la musique au IX^e siècle ne se sont manifestés pleinement sur la composition qu'à partir des XI-XII^e siècles. Ceux de l'édition musicale, début XVI^e, ne vont changer la vie des compositeurs qu'à la fin du XVIII^e, leur offrant une nouvelle liberté et procurant à leurs œuvres une certaine part d'universalité. Deux à trois siècles sont nécessaires pour ressentir les effets d'un tel impact sur l'histoire de la musique. On peut donc aisément poser que nous ne sommes qu'aux balbutiements de la révolution de l'enregistrement, dont les premiers effets n'ont débuté que dans les années cinquante (musiques concrète, électronique, rock etc.). On se souviendra en musique du XX^e siècle comme celui d'un nouveau basculement de l'histoire.

De tout temps, les instruments de musique ont été le résultat des avancées scientifiques et des innovations technologiques les plus poussées de leur époque. Le clavecin, le violon et le piano ont été lors de leur conception les bijoux les plus aboutis d'un savoir-faire. Il était tout à fait naturel que l'électricité, invention capitale de notre temps, soit un des fondements des nouvelles lutheries du XX^e siècle, suivi par l'informatique. Varèse a écrit un jour que « c'est bien grâce à l'industrie que les compositeurs d'aujourd'hui écrivent avec des machines électroniques, créées pour l'industrie, mais adoptées par les compositeurs eux-mêmes aidés par des ingénieurs »¹. L'essor des instruments électroniques, des technologies basées sur l'enregistrement puis leur combinaison révolutionnaire par l'informatique ont permis le développement considérable des musiques du timbre. Même lorsque des instruments acoustiques sont utilisés, les sonorités recherchées sont de nos jours profondément influencées par les apports de ces technologies, ne serait-ce que par

pp. 531-557.

1. Edgar, Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 169.

l'écoute de musiques enregistrées qui précèdent le jeu. Les exemples sont légion, ainsi les œuvres de György Ligeti. Ayant déserté les studios dans les années soixante parce qu'il y trouvait le travail trop fastidieux (les technologies n'étant pas ce qu'elles sont devenues par la suite), ce dernier a appliqué avec brio les acquis de ses études sur le sonore à son écriture instrumentale. Plus près de nous, les œuvres de l'école spectrale (Gérard Grisey, Tristan Murail etc.) s'appuient elles aussi sur la connaissance acoustique des sons acquise en studio pour s'en servir comme modèles de composition orchestrale. Les exemples se multiplient jusqu'à aujourd'hui, avec notamment le mouvement de la saturation (Franck Bedrossian, Raphael Cendo), largement inspiré pour les jeux instrumentaux acoustiques qui le caractérisent des sons entendus dans les musiques amplifiées, et notamment dans le rock.

Jazz

Il existe une influence majeure et générale à citer pour le siècle, réussissant sa pénétration de la musique occidentale savante au-delà de tous les métissages permis par la mondialisation : il s'agit du jazz. Ce genre musical a su se maintenir pendant plus de cent ans sous les visages les plus variés et influencer des dizaines de compositeurs, à commencer par Satie, Debussy, Ravel et Stravinski. Notre univers sonore, si divers soit-il, lui doit toujours, immanquablement, quelque chose. Avec lui, c'est l'influence de l'Afrique qui se fait sentir pour la première fois dans la musique occidentale, même si elle est déjà passée par le prisme déformant du creuset américain. C'est d'ailleurs par ce métissage enrichissant que sont nées les premières manifestations du jazz (negro spiritual, blues, ragtime, cakewalk etc.). De par son évolution historique et surtout de par l'impact gigantesque qu'il a eu sur le cours de l'histoire de la musique au xx^e siècle, il a toute sa place dans cet ouvrage. Il figure donc aussi dans la sélection d'œuvres de ce livre, aux côtés d'autres cas particuliers : le jazz est au carrefour des musiques traditionnelles, populaires et savantes.

Il se mesure d'ailleurs avec cet exemple combien nos critères de valeur pour apprécier le musical sont finalement fragiles: comme nous le fait remarquer le sociologue Patrick Mignon¹, le jazz a appartenu aux trois catégories au cours de son histoire. Issu de musiques traditionnelles reposant sur la culture orale (*folk music*), avec les *worksongs*, le negro spiritual et le blues, il fusionne avec les musiques « légères » européennes pour devenir à son tour une pure musique populaire (*pop music*), pendant tout le début du xx^e siècle, mais surtout à partir des années vingt, où son succès commercial s'avère incontestable, appuyé par l'industrie du disque alors en plein essor. Au cours des années quarante, il finit par rejoindre le camp des musiques savantes (*art music*), avec des styles comme le be-bop, puis le hard-bop, profondément influencés par les musiques écrites les plus audacieuses de leur époque et par ses contacts avec l'intellectualisme urbain.

Compositrices

Après des centaines d'années de mise à l'écart de la vie artistique (mais aussi de la vie de la cité), les femmes, au xx^e siècle, commencent enfin à être représentées en plus grand nombre dans le monde de la création. De tout temps, de nombreuses compositrices ont existé mais, pour diverses raisons, l'histoire n'a conservé d'elles que très peu de noms. Il y en a sûrement eu beaucoup plus, mais le temps les a fait vite oublier. Par ailleurs, elles se sont fréquemment cachées derrière un pseudonyme, et c'est souvent un mari compositeur qui s'est approprié leurs œuvres, ou un autre membre de la famille (comme dans le cas de Fanny Mendelssohn avec son illustre frère Felix).

Celles qui se sont fait une place ont dû se battre bien plus que leurs homologues masculins pour être reconnues à leur juste valeur².

1. Patrick Mignon, « En guise d'introduction », *Musiques émergentes des 30 dernières années et adolescents, Actes du colloque de l'APEMU*, Capens, Apemu, 2000, pp. 5-10.

2. Citons ici quelques-unes d'entre elles qui jalonnent l'histoire avant le xx^e siècle, sans être exhaustif: Hildegarde von Bingen (1098-1179), la troubadour

Elles ont la plupart du temps eu la chance de bénéficier d'un rang social supérieur ou du soutien d'un proche lui-même compositeur ou éditeur pour pouvoir s'affirmer plus facilement. Fréquemment aussi, leur talent a pu s'exprimer uniquement parce qu'elles avaient intégré le cadre strict d'un couvent où la concurrence masculine ne pouvait se manifester. Dans la plupart des cas, les femmes ont été cantonnées au rôle d'interprètes au service de la musique des « grands hommes », quand ce n'est pas tout simplement de muses, d'inspiratrices.

Depuis l'antiquité, la femme qui pratique la musique en public est souvent assimilée à l'image de la prostitution. Elle supporte le poids du péché originel dans la religion chrétienne. Depuis le VI^e siècle, au concile d'Autun, on lui interdit le chant dans les églises : « *Mulier tacet in ecclesia* »¹. Par contrecoup, les maîtrises aussi leur sont interdites pendant des siècles. Cette situation perdure jusqu'au XVIII^e.

Longtemps, les hommes ont estimé que la création relevait d'une certaine élévation noble de l'âme que la femme ne pouvait posséder. On a aussi cherché des justifications dans l'expression de la satisfaction d'un instinct sexuel, réservant ce domaine aux hommes, sans considérer qu'en art il s'agit avant tout d'acquérir un savoir-faire par l'apprentissage et par le travail. D'autres théories ont affirmé que la procréation évitait aux femmes de nourrir un instinct pour la création artistique. Tout a été bon pour les cantonner loin du monde de la musique. Le Dr Johnson Samuel (1709-1784), écrivain, poète, essayiste et linguiste anglais énonce : « Une femme qui compose, c'est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes de derrière. Ce qu'il fait n'est pas bien fait,

Beatriz de Dia (ca 1140-ap 1175), Francesca Caccini (1587-1640), Barbara Strozzi (1619-1677), Isabella Leonarda (1620-1704), Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729), Louise Farrenc (1794-1865), Fanny Mendelssohn-Bartholdy (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896), Augusta Holmès (1847-1903), Marie Jaëll (1846-1925), Cécile Chaminade (1857-1944), Mélanie Bonis (1858-1937), Alma Mahler (1879-1964).

1. « La femme se tait dans l'église ».

mais vous êtes surpris de le voir faire. » Les citations dédaigneuses de ce type abondent jusqu'au xx^e siècle.

Certains ont pu dire que leur petit nombre prouve avec certitude que les femmes sont moins enclines à s'intéresser à la création musicale, mais il est évident que pour assumer une place d'artiste, il faut que les mécanismes sociaux y encouragent : l'éducation, la famille, la société. Il est nécessaire de pouvoir avoir confiance en soi, ainsi que de bénéficier d'une certaine autonomie, ce qui leur fut impossible pendant des siècles.

Le xx^e siècle s'ouvre sur un symbole très fort en France : Lili Boulanger (1893-1918) est la première compositrice, en 1913, à obtenir le Prix de Rome et à partir pour un séjour à la Villa Médicis. Rien n'était prévu à cet effet et l'on dut la loger dans un appartement en ville le temps de préparer des aménagements pour elle. Son influence a été de très courte durée du fait de sa disparition prématurée, malgré d'immenses prédispositions qui n'ont pas eu le temps de fleurir complètement. En revanche, sa sœur, Nadia Boulanger (1887-1979), pédagogue hors-paire, a marqué le siècle de son empreinte en enseignant au Conservatoire américain de Fontainebleau à partir de sa création en 1921. Elle a ensuite dirigé l'établissement de 1948 jusqu'à sa mort. Elle l'a transformé en une école de musique extrêmement réputée où sont passés certains des plus grands noms du xx^e siècle (Aaron Copland, George Gershwin, Elliott Carter, Marius Constant, Pierre Henry, Quincy Jones, Michel Legrand, Vladimir Cosma, Philipp Glass, Jay Gottlieb, Daniel Barenboïm, Kent Nagano et tant d'autres).

Les combats pour les droits de la femme, à commencer par celui des suffragettes à partir de 1903 en Angleterre, luttant pour leurs droits civiques, ont largement contribué à une reconnaissance nouvelle. Le rôle qu'elles ont joué dans l'industrie pendant la Première Guerre mondiale, alors que les hommes étaient au front, a été déterminant. Mais il est certain que les résistances se sont maintenues (en France, les femmes ne votent qu'à partir de 1945 !). Depuis très de peu de temps seulement, le regard sur

les compositrices n'est plus celui que l'on porte sur une curiosité anecdotique de l'histoire.

Postmodernisme

Depuis plus d'une quarantaine d'années le postmodernisme, théorie séduisante notamment pour expliquer l'état actuel des langages artistiques, tient le devant de la scène. Nous serions en train d'assister à la fin de l'ère moderne. Cela marque l'abandon de la notion de progrès, celle aussi de la notion d'esthétique et donc d'une conception néo-platonicienne du beau universel dans l'art. Tout le répertoire musical est virtuellement à la portée de chacun aujourd'hui, passé, présent, musiques de l'ensemble les traditions géographiques. La musique du postmodernisme mixe ces traditions entre elles, favorise les juxtapositions, les collages, les hybridations. Cette théorie semble avérée si l'on admet l'échec historique des avant-gardes musicales du xx^e siècle. Le projet d'établir un nouveau langage universel pour les auditeurs du futur, défendu par Adorno à propos de Schoenberg et poursuivi par ce que l'on a appelé l'« école de Darmstadt » (qui débute à la fin des années quarante et réunit de très nombreux compositeurs comme Boulez, Stockhausen, Maderna, Berio, Nono, Messiaen, Ligeti, Babbitt, Cage etc.), a échoué. La conception ascétique d'une musique réduite à l'intelligibilité pure a été abandonné en partie, cet état se manifestant paradoxalement via une certaine superficialité, à en juger les propos de Ligeti, non dénués d'humour :

Je reviens sur la situation au milieu des années cinquante (...), un moment essentiel ici, à Darmstadt. On entendait les pièces sérielles habituelles. (...) Avec de grands intervalles ; c'était une sorte de jargon. Les partitions devaient présenter un aspect très compliqué, c'était une question de prestige. (...) Celui qui voulait s'intégrer devait produire des pièces compliquées, et tout devait pouvoir s'expliquer. Le front plissé, on débattait de questions difficiles, et l'on ressentait pleinement que l'on faisait partie du groupe¹.

1. György Ligeti, cité par Hermann Danuser, « L'école de Darmstadt et son mythe », dir. Jean-Jacques Nattiez, *Musiques*, Tome I, Arles, Paris, Actes Sud/

Cet élitisme de l'avant-garde, qui conduisait à un certain orgueil de même qu'à du mépris pour les autres musiques s'est aujourd'hui, heureusement, considérablement affaîsé.

La théorie du postmodernisme renforce en tout cas la notion de conjonction entre toutes les musiques, savantes ou populaires. Les expériences en ce domaine, quoique parfois poussées par les institutions, sont par ailleurs nombreuses. Ainsi, de plus en plus de conservatoires enseignent en France les musiques populaires dans leurs murs, sous le nom officiel de « musiques actuelles », ce qui peut paraître étonnant, car cette institution reste pourtant garante de l'enseignement des musiques savantes reposant sur la culture écrite et sur une haute tradition historique. Depuis 1803, soit huit ans après sa création pendant la révolution française, elle avait en effet perdu toute utopie d'ouverture à tous pour cultiver un certain élitisme qui se retrouvait dans ses modes de fonctionnement, reposant notamment sur les concours. Par ailleurs, de nombreux compositeurs de musiques savantes participent à des expériences de rencontre avec des compositeurs populaires, en concert ou via le disque (souvent sincères, ces opérations peuvent parfois aussi être comprises comme simples promotions à objectif commercial). Ils sont aujourd'hui familiarisés avec les courants populaires qui inondent leur quotidien. Ils sont forcément influencés par ses apports.

Quel que soit ce concept du postmodernisme, il semble que les exemples de compositeurs inclassables comme les cas de Frank Zappa, Miles Davis, Brian Eno, John Zorn ou Mike Patton soient amenés à se multiplier dans le futur. Les classements sont probablement destinés à muter au cours du XXI^e siècle, tout simplement. Ce qui est qualifié de « postmodernisme » n'est encore probablement qu'une des phases de transition vers l'avènement d'un nouveau langage musical, pas encore stabilisé. La recherche continue, avec ses espoirs et ses stagnations, ses instants radicaux et ses phases consensuelles. Nous en sommes là actuellement. Cette recherche de consensus est la voie probable qui va aboutir à une nouvelle piste.

Cité de la musique, 2005, p. 671.

Fonction musicale

Contrairement à une croyance répandue, les musiques savantes ne se réduisent pas à une fonction particulière. Il en existe certaines composées exclusivement pour le culte, le ballet, le théâtre, l'opéra ou le cinéma. On en trouve d'autres écrites pour le plus pur divertissement sonore de salon ou de salle de concert, comme pour une écoute la plus exigeante et la plus réflexive qui soit. Comme les autres musiques, elles se prêtent parfaitement au réemploi dans le domaine du cinéma (Stanley Kubrick l'a parfaitement démontré avec l'utilisation qu'il a faite de György Ligeti, de Béla Bartók, de Krzysztof Penderecki, de Johann ou de Richard Strauss). En cela, pas de spécificité: les musiques populaires peuvent tout aussi bien accompagner tous ces univers et même révéler de multiples richesses du point de vue de leur composition et se prêter elles aussi à une écoute concentrée. Dans quelle catégorie doit-on classer par exemple les disques de Klaus Schulze, les productions ambient d'Aphex Twin ou les voyages sonores de Sun O))) ?

Il est un point qu'il ne faut pas négliger, et c'est là un universel de toute musique quelle qu'elle soit, c'est elle qui parvient à nous tirer hors de la banalité du monde. Elle procure une expérience extraordinaire de l'ordre de la transcendance. Cela est vrai aussi bien pour les musiques représentant un idéal exigeant, intellectuel et culturel; pour celles qui s'inscrivent dans le cadre du divertissement, du loisir ou de l'écoute agréable; ou encore pour celles qui appartiennent au domaine du fonctionnel, de la danse, de la cérémonie ou du spectacle. Il n'est point d'élitisme à mettre en question dans ce fait, ni de barrière.

Dans notre société contemporaine globale et globalisante, les frontières entre les genres musicaux et les différents types de publics, si elles subsistent, sont assez mouvantes. Il est probable que les catégories de musiques « savantes » et musiques « populaires » aient aujourd'hui vécu, et qu'elles soient amenées dans un futur proche à être remplacées par un classement beaucoup plus

fonctionnel. Ces fonctionnalités sont déjà connues : des musiques à fort potentiel physique, destinées notamment à la danse, d'autres destinées à l'écoute pure attentive, ou à la scène, au spectacle, à la détente, à la méditation, des musiques à caractère spirituel ou au service du culte etc. Ce classement – lui-même imparfait comme tout classement – permettra de rendre compte de catégories beaucoup plus proches de la réalité.

La séparation populaire/savant, à haute teneur élitiste, est surtout héritée d'une séparation de deux mondes, celui « d'en bas » et celui « d'en haut ». Sera-t-elle amenée à disparaître, même si les résistances et les réminiscences de l'époque où la séparation était encore forte sont toujours présentes? Il faut en finir avec l'image artistique romantique du génie incompris qui compose des œuvres reposant sur une notion de vérité et d'universalité. Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce sujet, comme nous le fait remarquer le musicologue Mario Baroni, que cette lutte entre les deux mondes est le fruit de l'évolution d'une seule classe : d'un côté une bourgeoisie de haute tradition intellectuelle, tenante de la musique savante du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle ; et de l'autre une bourgeoisie de haute tradition marchande issue du capitalisme victorieux et de la mondialisation économique¹.

Décidément, le compositeur n'aura jamais été libre en occident : qu'il ait été au service de mécènes, qu'il se soit débattu dans le marché de la musique avec des éditeurs voraces ou qu'il ait dû quémander des aides d'état et des commandes – telles sont grossièrement les trois phases de son histoire sociale – sa création a toujours été contrainte.

Choix des œuvres

Le XX^e siècle est donc probablement le dernier où l'on peut percevoir une distinction encore si nette entre les musiques savantes et les autres musiques, malgré l'affaïssement progressif

1. Mario Baroni, « Groupes sociaux et goûts musicaux », dir. Jean-Jacques Nattiez, *Musiques*, Tome 1, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1166.

de cette catégorie. Ce livre en présente de manière chronologique un choix d'œuvres sélectionnées entre 1882 et 1962. Ce choix a soulevé de multiples réflexions passionnantes, de très longues heures d'écoutes musicales comparatives parfois emplies de doutes. Malgré toutes nos précautions, certaines des options retenues pourraient éventuellement se voir remises en question. Toutefois, nous défendons ici sans hésitation chacune des œuvres présentées. Le résultat nous laisse croire en effet que notre sélection est suffisamment large et approfondie pour se faire une idée précise de la richesse musicale du siècle. Par ailleurs, nous assumons tout autant la part de subjectivité qui subsiste. Toute rencontre musicale est à l'évidence le fruit de multiples subjectivités qui en font la richesse et l'essence : celle de l'interprète, celle de l'auditeur, celle d'un compositeur (même lointain). Il faut aussi compter celles des membres du groupe qui la suscite. Qu'ils soient présents physiquement ou pas lors de la prestation, la musique jouée les incarnera tout autant, car elle reste avant tout une activité sociale. Souhaitons donc vivement que ce livre soit à l'origine de nouvelles rencontres¹. Chacune des œuvres retenues est emblématique d'une époque et pose suffisamment de questions pour inviter à découvrir d'autres propositions, d'autres mondes sonores. Prendre le temps de les écouter toutes, c'est déjà s'imprégner et pénétrer de manière très complète la richesse musicale de notre temps.

En effet, chacune des différentes pistes envisagées par les compositeurs du siècle est illustrée, même les plus marginales, lorsqu'elles nous semblaient originales et abouties. Dans le cadre des musiques savantes, on trouve des œuvres visionnaires, tournées vers l'avenir et l'avènement d'un nouveau langage, même s'il ne vient parfois que bien plus tard ; et des œuvres synthétiques, opérant un bilan génial des acquis du passé². Ces deux tendances

1. Une part importante de la culture musicale peut provenir d'une simple question posée inlassablement à chaque nouvelle rencontre : « Qu'est-ce que vous écoutez ? »

2. Tels sont pour l'histoire de la musique les cas des compositeurs Claudio Monteverdi (1567-1643) et Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Pour le xx^e

figurent de manière équilibrée, chacune s'ancrant dans l'histoire, sans nous cantonner à la plus moderniste. Sont abordés les artistes les plus remarquables, les courants majeurs et les écoles importantes. Ceux qui demeurent dans l'ombre sont représentés par un autre exemple qui ouvre sur leur monde esthétique. Pour diversifier notre panel, les compositeurs ne s'affichent au maximum, sauf cas très exceptionnel, qu'à travers deux œuvres et dans la plupart des cas le choix se cantonne à une seule œuvre. Nous souhaitons, au travers des nombreuses ouvertures que nous suggérons pour chaque exemple, susciter la curiosité et l'envie d'aller plus loin, en proposant un tissu varié de compositions renvoyant de manière dynamique dans le temps et dans l'histoire passée, présente et à venir.

L'objectif de ce travail, loin de présenter une somme exhaustive, ce dont nous sommes conscient, est de proposer une porte d'entrée solide à tous les amateurs curieux de musique mais encore timides vis-à-vis de ce monde musical si singulier, en leur offrant de nombreuses pistes pour aller plus loin sans toutefois les assommer sous une profusion d'œuvres et de noms. Cependant, nous pensons que les mélomanes les plus avertis trouveront aussi un intérêt à parcourir cette présentation strictement chronologique, très éclairante sur la diversité d'une époque donnée, un choix relativement rare pour les ouvrages traitant de cette période, fonctionnant plus volontiers par école ou par thème. C'est une manière de mettre en question l'esthétique du ^{xx}e siècle en la reliant aux événements qui le marquent, aux changements sociaux, politiques et économiques du monde.

Suggestions d'écoute

Dans le cadre de la musique écrite, le compositeur, sauf cas particulier, laisse le soin de jouer son œuvre fixée sur partition à des interprètes. Une même œuvre peut être le fruit de dizaines

siècle, nous pouvons citer, par exemple, les figures de Pierre Boulez (*1925) et d'Henri Dutilleux (*1916).

d'enregistrements avec des interprètes variés. Une partition est susceptible de donner lieu à une infinité d'interprétations, d'où la richesse du patrimoine enregistré. Il est important de préciser ici, au risque de clamer une évidence (mais on l'oublie souvent), que l'on ne réalise jamais de disque pour qu'il soit « mauvais ». Ce travail expose l'artiste au jugement de ses pairs, il est une vitrine pour sa carrière. Toute proposition a donc quelque chose d'intéressant à présenter, à défendre.

Dans le répertoire le plus contemporain, il n'existe souvent qu'un seul enregistrement de l'œuvre (quand il existe !). C'est aussi le cas, bien sûr, pour les compositions strictement électroacoustiques. Pour tous les autres cas, la suggestion d'un disque est tendue comme une invitation à aller au delà. Il ne s'agit pas forcément de « notre » version préférée pour chacun des exemples. Il est en effet évident que nous en apprécions souvent plusieurs, pour différentes raisons. Il convient donc de prendre ces suggestions pour ce qu'elles sont, et de veiller à conserver la curiosité de découvrir l'œuvre au travers d'autres lectures possibles, qui amèneront inmanquablement de nouveaux éclairages. Notre engagement est d'avoir prêté une attention toute particulière à équilibrer et à varier les interprétations proposées, aussi bien dans les versions historiques que dans les propositions les plus récentes de jeunes interprètes ainsi que dans les labels.

Enfin, il est important de préciser que le monde de l'enregistrement discographique, surtout aujourd'hui, est très fluctuant et particulièrement insaisissable. Malgré toute notre attention, il est possible que certains des enregistrements suggérés ne soient plus accessibles au moment où vous tenez ce livre entre vos mains. Les versions se retrouvent fréquemment compilées, diffusées dans des coffrets au packaging remis à jour. Le monde des maisons de disques et de leurs catalogues est lui aussi très volatile.

Pour terminer, ces quelques conseils : les richesses incroyables d'Internet vous ouvriront de nombreuses portes, mais il est nécessaire de soutenir les quelques disquaires qui subsistent et qui s'emploient à dénicher des perles. Les bacs des magasins de disques

d'occasion sont aussi des lieux de trésors insoupçonnables. Enfin, il ne faut pas hésiter à fréquenter les bibliothèques qui enrichissent continuellement leurs catalogues avec les dernières nouveautés, qui soutiennent la création musicale et qui présentent la diversité des répertoires musicaux. Il est toujours possible de leur suggérer de nouvelles acquisitions : elles existent pour servir notre passion musicale. Mais surtout, la musique est un art vivant, et rien ne remplacera jamais le concert *live*, ce moment si privilégié du partage en direct du public et de l'œuvre musicale, passée par le filtre de l'interprète. Des compositions qui semblent opaques sur disque peuvent littéralement se révéler à l'auditeur au cours de la relation intense qui se noue avec un interprète en train de les faire vivre devant lui.

1880-1905

POINT DE COUTURE ENTRE LES SIÈCLES

D'où l'on vient: l'individualisme exalté du romantisme

Avec l'avènement progressif d'une société façonnée par la bourgeoisie au cours du XVIII^e siècle, de nouvelles valeurs propres à cette classe sont célébrées, qui exploseront au cours du XIX^e siècle. La liberté de chacun est encouragée et cultivée, les initiatives personnelles sont saluées, la libre entreprise et les lois du marché sont la voie royale vers la félicité (bourgeoise!)... Chacun donc est prié de faire fructifier son capital, l'enrichissement personnel devant tirer la société vers le haut, emmenant en toute logique avec elle les plus pauvres et les plus fragiles vers le bien-être, comme l' imagine notamment le grand théoricien du capitalisme qu'est Adam Smith (1723-1770), profondément humaniste, quoi qu'on en pense¹. Le monde découvre avec bonheur l'individualisme exalté!

Dans les arts, pour la première fois, l'artiste est invité à parler à la première personne, d'un « JE » tonitruant, et le plus souvent parfaitement exhibitionniste. Le romantisme est né, dont on sent les premiers signes dans la littérature allemande dès les années 1770, mais aussi en France, par exemple chez Jean-Jacques Rousseau² (1712-1778). Longtemps contenu dans des formes encore strictes et vite contraignantes, y compris chez ses premiers représentants (Beethoven, Hoffmann, Weber, Schubert...), il

1. Notamment dans *La Richesse des nations* (publié en 1776).

2. Par exemple dans *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* (1778) ou dans *Les Confessions* (1770), publiés à titre posthume.

explosera dans la musique à partir de 1830. On la qualifie alors de « poétique » (Berlioz), dépassant même la littérature dans la « mission » dont elle est investie, « au cœur de l'humanité » (Liszt): « le plus romantique de tous les arts » (Hoffmann). Le compositeur, être doté de talents extraordinaires – ce génie! – capte ce que le commun des mortels ne peut pas même imaginer. Il le livre par le moyen d'une musique narrative, capable d'exprimer le fond de son âme et de parler directement au cœur des auditeurs, étalant au grand jour le si fameux « vague des passions » qui l'anime, si bien dépeint par René Chateaubriand (puis par George Sand, Hector Berlioz et tant d'autres). Une profusion d'œuvres débordant de pathos, pleines d'emphase, profondément exaltées et sentimentales, sont créées entre les deux périodes révolutionnaires qui embrasent l'Europe (1830 et 1848).

Car le romantisme est profondément inscrit dans les révolutions : sociale, politique, économique, technologique, industrielle... Tout bouge : dans la continuité des Lumières, les fondations d'un monde nouveau se construisent. Une palette extrêmement diversifiée s'offre aux artistes qui mènent le changement avec enthousiasme. La lutherie instrumentale et l'organologie, profitant des innovations technologiques et de l'organisation industrielle du travail, font des bonds de géant et ouvrent la voie à l'explosion d'une virtuosité et d'une expressivité inédites. Le champ est immense, depuis les miniatures pianistiques multicolores de Schumann¹ jusqu'à la vision globale d'un *Gesamtkunstwerk* exprimée dans les opéras de Wagner², en passant par la profondeur lyrique de Verdi, les spectaculaires envolées virtuoses de Liszt et les prouesses orchestrales débridées de Berlioz... Jamais la liberté n'a été aussi grande, ni l'envie de transformer le monde aussi pressante. La révolution industrielle change la face du monde. Elle donne lieu à un exode rural sans précédent et à son cortège de misère sociale, qui présage des luttes futures, mais aussi à la

1. Alfred Einstein parle d'une « succession kaléidoscopique de [...] miniatures » (*La Musique romantique*, Gallimard, 1954, rééd. 2006, p. 89).

2. « Œuvre d'art totale ».

naissance d'une société de masse. Le développement tous azimuts des salles de spectacle est en marche, le bal des éditeurs de musique, des directeurs artistiques, des impresarios et des organisateurs de concerts est lancé.

Paradoxe de la liberté conquise: loin de la sécurité des salaires réguliers que leurs services auprès de mécènes leur accordaient, les compositeurs doivent maintenant littéralement se vendre, faire la promotion économique de leurs œuvres et participer à l'expansion phénoménale du marché de la musique. Les concessions économiques, voire politiques, auxquelles ils doivent désormais souscrire sont les nouvelles contraintes de ce temps et elles attisent la naissance d'un conflit caractéristique entre l'artiste et la société. À ce jour la question est toujours d'actualité: est-il seulement plus libre, cet individu, face à la masse qui progresse ?

En finir avec le romantisme !

C'est dans ce contexte que la page se tourne progressivement. Une nouvelle génération de compositeurs oscille entre le dépassement et la gestion de cet héritage romantique. Dans ce cas, leur (post-)romantisme est moins utopique, moins exalté, peut-être aussi moins naïf (Brahms) ; ou au contraire, désabusés, ils cherchent à se persuader de la permanence et du bien-fondé de leur « mission » en produisant des œuvres ne dédaignant pas la surenchère dans les moyens employés: masses orchestrales, proportions, expression (Bruckner, Mahler). D'autres, enfin, partent à la recherche de nouvelles pistes: la multiplicité stylistique du xx^e se dessine alors progressivement.

Déjà, en 1854, le célèbre critique Eduard Hanslick (1825-1904), très influent à Vienne, fait basculer la vision narrative et sentimentale de la musique en s'opposant frontalement à la conception de Liszt, Wagner et Bruckner dans un ouvrage définissant la musique comme un art purement abstrait: *Du beau dans la musique*. Il la décrit comme incapable d'exprimer quoi que ce soit d'autre qu'elle-même, ni image ni histoire, et encore

moins du sentiment mais comme une « arabesque sonore », une « forme en mouvement ». Hanslick érige Johannes Brahms (1833-1897) en héros de ces théories du fait de l'exigence formelle qui le caractérise. La voie vers l'abstraction est ouverte, celle-ci sera un fondement pour nombre de langages musicaux du xx^e siècle.

Oui, le monde a changé ! Les classes bourgeoises, jadis porteuses de liberté, elles qui ont engendré ces grandes théories humanistes bouleversant tout, faisant basculer l'ancien monde hérité du féodalisme vers la modernité, constituent aujourd'hui pour partie les nouvelles classes dominantes. Après avoir porté la révolution française, combattu sur les barricades en 1830, beaucoup de ses membres les plus haut placés, en quête d'une stabilité rassurante, ont été épouvantés par les événements de 1848 en Europe. En France, la Commune de 1871 sera pire encore... De nouvelles théories se développent et les mettent en danger : la « dictature du prolétariat » de Marx, le socialisme libertaire de Bakounine, les dangereuses idées anarchistes de Proudhon... Assez de liberté individuelle ! Assez de débordements et d'épanchements personnels ! Revenir à la musique pure, à la forme abstraite, complexe, exigeante, revenir à l'ordre, enfin, voilà qui peut rassurer tout ce monde.

**Post-romantisme, réalisme, vérisme, naturalisme,
impressionnisme, symbolisme, expressionnisme...**

Les déclinaisons multiples des voies du renouveau

Mais rien ne sera plus jamais comme avant : la musique pure du xviii^e siècle (Carl Philip Emmanuel Bach, Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Boccherini...), si claire et si harmonieuse, avec ses formes rassurantes, symétriques et équilibrées, parfaitement lisibles et délimitées, qui correspondaient si bien à la bourgeoisie des Lumières et à ses idéaux rationnels et sensibles, ne sera plus. L'époque n'est plus à l'optimisme, et le romantisme a tout libéré, il a balayé les certitudes. Un vent de liberté a soufflé sur le monde : les timbres, les mélodies, les harmonies, les rythmes, la

gestion du temps et les dissonances les plus osées ont été expérimentés, la liberté formelle la plus débridée a été éprouvée... Sans parler des tendances nationales nouvelles, exacerbées au cours du XIX^e siècle, qui ont à leur tour bouleversé la composition musicale par l'emploi de langues et de folklores aux échelles rythmiques et mélodiques inédites dans la musique écrite (pays slaves, pays nordiques, Balkans, Hongrie, Espagne etc.), à la recherche d'une authenticité et d'une sincérité artistique au travers du réalisme¹. Paradoxe du siècle, ces nouvelles bulles artistiques nationales influencent très rapidement le reste du monde, car la mondialisation est en marche, et tout va plus vite: chemin de fer, bateaux à vapeur, développement intense de la presse, télégraphe, bientôt téléphone... Claude Debussy et Camille Saint-Saëns se délectent des partitions de Modeste Moussorgski. Les compositeurs effectuent des tournées dans toute l'Europe, et jusqu'à New York (Tchaïkovski, Dvořak, qui y enseignera, Mahler...).

Ainsi s'amorce la couture des siècles à partir de 1880, au sortir d'un monde, entre rupture et continuité. Alors que le romantisme brille de ses derniers feux d'un spectaculaire éclat qui trahit déjà son déclin, de nombreuses directions artistiques sont proposées pour sortir de son pathos, mais toutes profitent de l'immense brèche ouverte. Certaines cherchent à sortir de l'emphase par une recherche de l'authenticité des situations évoquées, comme l'opéra veriste italien (Mascagni, Leoncavallo, Puccini...) ou son correspondant naturaliste français (Gustave Charpentier²...); d'autres au contraire célèbrent la naissance de l'abstraction avec l'impressionnisme et le symbolisme (Debussy, Fauré³...); d'autres enfin, avec l'expressionnisme, démontrent l'impasse que serait la

1. La France aussi connaît le réalisme, en peinture avec Gustave Courbet, Jean-François Millet; en littérature avec Honoré de Balzac, Gustave Flaubert...

2. Dont l'opéra *Louise* en 1900 dépeint les amours d'une ouvrière dans sa situation quotidienne. Voir aussi l'influence d'Émile Zola avec *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *Au bonheur des dames* ou encore *Germinal*.

3. Et les écrits de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire etc.

poursuite du romantisme en forçant les traits les plus affreux et les plus cruels de l'humanité, jusqu'à la morbidité (Richard Strauss, Arnold Schoenberg etc.¹). L'heure n'est plus à l'espoir !

La nouvelle musique du nouveau monde

Loin de toute cette agitation du vieux continent, un pays « nouveau », les États-Unis, ne tardera plus à faire entendre sa voix dans le ballet musical des nations. Il n'a pas d'héritage à assumer comme la vieille Europe et il constitue progressivement son propre patrimoine, créant ses propres racines dans les apports mêlés de ses habitants aux origines variées, sur le principe fondateur du *melting-pot*. Le jazz est le magnifique et premier rejeton de ce métissage à voix multiples. Il va bouleverser l'histoire de la musique et faire danser la planète pendant plus d'un siècle jusqu'à nos jours sous ses différents visages, jusqu'à ses plus ultimes conséquences (blues, rock, rap...). Le compositeur tchèque Antonín Dvořák (1841-1904) l'a parfaitement compris lors de son séjour à New York, à la fin du siècle, et a notamment encouragé ses élèves noirs à se réaliser dans l'exploitation de leurs musiques populaires.

1. Un courant magistralement représenté en peinture par les œuvres effrayantes d'Edvard Munch.



FRANZ LISZT
La Lugubre Gondole
1882

Franz Liszt (1813-1886) est l'un des compositeurs les plus représentatifs de la « génération des années dix », celle qui franchit le cap des vingt ans au moment de l'apogée du romantisme, entre les deux périodes révolutionnaires qui embrasent l'Europe (1830 et 1848). Très engagé dans ce mouvement artistique, exalté, il participe à la recherche de nouvelles voies pour la musique à travers l'émancipation de la dissonance, le libre traitement du timbre comme paramètre structurant, le déploiement de la virtuosité (Liszt est un pianiste prodigieux au jeu très physique qui renverse les auditoires) et la quête d'une musique narrative capable d'exprimer les tréfonds de l'âme de l'artiste (utopie romantique par excellence). La musique revêt pour lui le sens d'une mission capable d'élever les êtres, de sortir les « serfs de l'industrie » de leur condition sociale. Elle se doit de rompre avec la médiocrité et de prendre la mesure de l'ampleur de sa tâche.

Mais Liszt a dépassé cette génération, d'abord par sa longévité (Chopin disparaît en 1849, Schumann en 1856, Berlioz en 1869) et surtout par la liberté musicale qui caractérise, plus encore que dans sa jeunesse, les œuvres de la toute fin de sa vie. Passé par différents stades, et notamment par deux crises mystiques très intenses, il épure sensiblement son discours et propose des œuvres d'un genre nouveau. Ses dernières pièces pour piano véhiculent une temporalité inédite, apaisée, comme suspendue, dans laquelle les règles habituelles de l'harmonie, qui faisaient osciller le discours entre des moments de tension et leur résolution, n'ont plus cours. Ainsi, *La Lugubre Gondole* présente une mélodie erratique, montant, descendant, s'arrêtant ou se prolongeant sans que l'auditeur n'ait de repère précis pour anticiper aucun de ses mouvements. Le chromatisme (Liszt utilise les plus petits intervalles disponibles de notre échelle occidentale : les demi-tons) nous fait



Krystian Zimerman
(Deutsche
Grammophon,
1991).

sur des accords stables – comme la grammaire tonale l'imposait jusqu'alors – ne sont plus alors le lieu de tensions destinées à s'apaiser mais sont simplement assimilées comme des couleurs successives que propose librement le compositeur, et que l'on goûte dans une peinture musicale d'un genre très nouveau. Les emportements dynamiques qui surgissent à différents moments sont autant de nouvelles couleurs enflammées posées sur la toile sonore, bien plus que des tensions. Ainsi se présentent aussi les moments d'épurement où seules s'égrainent quelques notes de mélodie au milieu de plages de silence intense.

Liszt a composé cette œuvre d'une grande modernité à Venise, dans un appartement loué par son ami (et gendre) Richard Wagner. On dit que sa composition viendrait de la prémonition de la disparition de ce dernier, quelques mois plus tard, dans cette même ville (légende typiquement romantique pour une œuvre qui, avec un pied dans le xx^e siècle, ne l'est plus), d'où le sous-titre « d'élégie » donné par la suite. Il existe deux autres versions plus tardives, une pour piano et violon (ou violoncelle), plus longue, plus lyrique, et la même de nouveau transcrite pour piano seul. Liszt y donne un avant-goût de l'abstraction sonore de Debussy.

À écouter aussi :

Franz Liszt, *Sonata en si mineur* (1853) • *Les Années de pèlerinage* (1836-1877)

Robert Schumann, *Carnaval* (1835)

perdre tout repère dans cette échelle mouvante et insaisissable. Cette suite de notes imprévisible est d'abord ponctuée, puis soutenue par des accords dissonants (ou que les règles de l'harmonie traditionnelle classent comme tels), mais qui ne se résolvent jamais sur des consonances. Ainsi, les jalons auditifs habituels volent en éclat : ces dissonances qui ne se concluent jamais « naturellement »



CÉSAR FRANCK

Choral n° 3

1890

Au cours du XIX^e siècle, progressivement, on s'achemine vers une musique du timbre sous l'influence des romantiques et de leur libération de l'écriture musicale. Les quatre paramètres que l'on donne habituellement pour définir un son musical ont jusqu'alors été utilisés dans la composition selon la hiérarchie qui suit, en fonction de leur importance dans le discours : hauteur, durée, intensité et timbre. Ainsi, chanter vaguement le thème d'une symphonie de Mozart, même sans respecter les valeurs rythmiques et les nuances, avec une voix éraillée ou nasillarde, permettra néanmoins de la reconnaître sans peine, simplement grâce à ses hauteurs. Le siècle modifie la donne, et le timbre, de simple habillage, coloration finale, devient alors de plus en plus un paramètre structurant, primordial. C'est le cas dans tous les genres musicaux, mais tout particulièrement dans la musique pour orchestre (Beethoven puis Berlioz) et dans les pièces pour piano (Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt etc.).

En parallèle aux innovations et aux prouesses technologiques qui améliorent le piano, le transformant en ce véritable « orchestre entre les mains » dont parle Franz Liszt, les facteurs d'orgue, en enrichissant considérablement la palette sonore du « roi des instruments », sa puissance et sa facilité de jeu, participent pleinement de l'apparition de ce phénomène d'une musique du timbre. Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) domine ce domaine en véritable scientifique et donne naissance au grand orgue romantique. Fin connaisseur des lois physiques et acoustiques, il construit des bijoux de technologie qui prennent place dans les grands édifices français. Les organistes se transforment, grâce à son apport, en de véritables alchimistes de la matière sonore, aux commandes de formidables générateurs de timbres surpuissants. Franz Liszt profitera peu de ces innovations, mais César Franck (1822-1890), puis



Jean Guillou
(Dorian, 1997,
rééd. Brilliant
Classics, 2004).

succession). Ses trois *Chorals* pour orgue, composés la dernière année de sa vie et publiés à titre posthume en 1891, constituent son testament musical. Ils sont le fruit d'une profonde maturation de l'écriture et d'une parfaite connaissance de cet instrument.

Le troisième d'entre eux alterne des passages de toccata¹ hypnotique, dans lesquels des arpèges brisés sont répétés avec une impressionnante virtuosité noyant l'auditeur dans leur flot vertigineux de sons. Cette écoute extatique se prolonge avec des passages de suspensions temporelles où l'orgue aux timbres constamment changeants exécute des accords homophoniques² (un « choral » proprement dit, issu de la tradition luthérienne, mais à l'harmonie particulièrement audacieuse), dans un climat aérien. La section centrale fait entendre une mélodie étrange, pleine de chromatismes expressifs, très libre dans sa structure (spécialité de Franck). Puis tous les éléments fusionnent enfin dans un miroitement de timbres expressifs. L'ensemble se joue sur une harmonie très riche, sans cesse changeante, surprenante, souvent insaisissable, qui donne à l'œuvre une palette variée de couleurs très modernes. L'auditeur y est emporté par les effets de masse

1. La toccata trouve son origine au xv^e siècle, elle est liée au répertoire des instruments que l'on « touche » (de *toccare*): l'orgue, le clavecin, le luth. Elle revêt généralement un caractère d'improvisation virtuose.

2. Toutes les voix, du grave à l'aigu, sont jouées simultanément, verticalement (de *homo*, même).

et les matières scintillantes de l'instrument. Le *Choral*, quoique de construction solide lorsqu'on l'analyse dans le détail, produit une forte impression d'improvisation libre. Cette liberté absolue de tous les éléments, malgré leur contrôle dans une écriture rigoureuse, c'est précisément ce qui conduit la musique aux nouveaux langages du xx^e siècle.

À écouter aussi :

Charles-Marie Widor, *Toccata (Symphonie n° 5, 1879)*

Louis Vierne, *Toccata (Deuxième suite op. 53, 1926)*

György Ligeti, *Volumina (1962)*

Olivier Messiaen, *Livre du Saint Sacrement (1984)*

Jean-Louis Florentz, *Debout sous le soleil, Chant de Résurrection pour orgue (1991)*