

Revue
de
l'Université d'Ottawa
Vol. 38 - N°3

JUILLET - SEPTEMBRE
1968.

LA MUSICOLOGIE À L'UNIVERSITÉ
- Méthodes et expériences -
par
Yves CHARTIER



OTTAWA, CANADA



La Musicologie à l'Université

Méthodes et expériences

Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa.

(ISIDORE DE SÉVILLE, *Etimol.* IV, 17)

Depuis les réformes fondamentales de ses statuts et de ses structures en juillet 1965, l'Université d'Ottawa est appelée à connaître, au cours des prochaines années, un développement considérable. La Faculté des Arts en particulier, maintenant munie des crédits nécessaires, entend tenir le rôle qui lui revient dans ce vaste projet d'expansion, et la création récente d'un département des beaux-arts au sein même de cette Faculté illustre de façon concrète cette volonté d'accroissement et d'épanouissement déjà bien amorcée. Devant la possibilité d'instaurer bientôt un cours complet d'histoire de la musique au niveau du baccalauréat et des études supérieures, conduisant éventuellement à la création d'un département de musique autonome, peut-être n'est-il pas inutile de définir au préalable les principes et les activités multiples de cette science encore mal connue qui a nom la musicologie, et d'en montrer les buts et l'utilité dans le cadre général des études universitaires actuelles.

I. — UN PEU D'HISTOIRE.

A. LE MOT ET LA CHOSE.

Le terme « musicologie » est d'introduction relativement récente dans la langue française. Littré, en 1873, ne le mentionne pas. Son successeur, le *Robert*, cite un passage du *Beethoven* de Romain Rolland qui l'emploie en 1903¹. En fait, ce terme figurait dès 1875 au moins dans *l'Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*² du grand musicologue belge Fr.-Aug. Gevært (1828-1908) comme une adaptation

¹ Romain ROLLAND, *Beethoven*, Paris, 1903, p. 28.

² Gand, 1875-81, 2 vol. Cette synthèse admirable de la musique antique grecque et romaine, bien que dépassée aujourd'hui, n'en a pas moins fait date dans l'histoire de la recherche musicologique.

de l'allemand *Musikwissenschaft*, littéralement « science de la musique ». Le mot *Musikwissenschaft* fut forgé par l'érudit Karl-Fried. Chrysander (1826-1901), le premier éditeur des œuvres complètes de Hændel, qui l'utilisa pour la première fois semble-t-il en 1863, dans la préface à ses *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, revue qu'il fonda cette année-là afin de promouvoir l'intérêt pour les recherches dans le domaine si riche et encore peu fouillé de l'histoire de la musique. Avec beaucoup de lucidité Chrysander expliqua qu'il avait associé le terme « Wissenschaft » à la musique afin de faire reposer l'étude du phénomène musical sur des critères aussi solides et aussi précis que ceux prévalant dans certaines sciences plus anciennes, telles la physique, la philologie ou la linguistique, en relation directe avec les œuvres musicales elles-mêmes, et non plus seulement à travers les formes subjectives de l'interprétation. Son appel fut très vite compris, et c'est de là que le mot passa dans la langue française où il supplanta progressivement cette science obscure, poussiéreuse et mal définie qui s'appelait « l'archéologie musicale³ ». A leur tour les pays anglo-saxons adoptèrent, vers 1915 et d'après le français, le mot « musicology », suivis par les autres pays de langue ou non romane (italien, espagnol et portugais *musicologia*, néerlandais *muziekwetenschaap*, russe *mousikowyédényé*, etc.).

Définitions.

Quoi qu'il en soit du mot, venons-en à la chose. Qu'est-ce, au juste, que la musicologie ? Que l'unanimité soit loin d'être faite entre musicologues lorsqu'il s'agit de donner une définition complète et universellement valable de leur objet d'étude ne devrait pas nous surprendre : c'est là le fait de toute science à ses débuts qui recherche encore sa véritable identité. La musicologie est-elle simplement « l'étude et l'interprétation des documents écrits et sonores⁴ » ? Définition qui embrasse tout mais qui a le défaut de demeurer trop générale. Est-elle cette science de synthèse par excellence chargée uniquement d'établir un lien unificateur entre les autres sciences

³ Voir Théodore NISARD, *L'Archéologie musicale ou le vrai chant grégorien*, Paris, 1890.

⁴ Edith WEBER, *La recherche musicologique en France*, dans *Revue historique* 462, avril-juin 1962, 461.

préoccupées par la production, la perception et l'analyse de ce phénomène évanescent appelé *son*⁵ ? L'acousticien dès lors et le neuro-physiologue, qui s'occupent avec une grande objectivité et grâce à des méthodes particulières à saisir l'aspect *physique* de ce phénomène sonore, pourraient eux aussi être qualifiés de musicologues, mais force est d'admettre que seuls l'aspect et les incidences *musicales* du phénomène sonore intéressent au premier plan ces derniers plutôt que son aspect purement psycho-physiologique. La musicologie est-elle encore une « discipline para-musicale qui recherche, formule et résout des problèmes se rattachant à l'histoire de la musique, à son esthétique et à la musique elle-même dans ses manifestations diverses⁶ » ? Nous voici plus près de ce que nous croyons être le véritable objet de la musicologie, que nous définirons à notre tour comme étant l'étude scientifique du phénomène sonore en tant que musical, sous son double aspect historique et esthétique⁷. Par voie de conséquence, l'une des tâches essentielles du musicologue sera de rechercher et de formuler les lois ou principes de base, physiques, psychologiques, sociologiques ou autres, capables d'expliquer à l'échelle universelle la formation et la transformation des différents langages musicaux à travers les âges, non limités à la seule musique européenne. En sa qualité d'historien, le musicologue ne perdra jamais de vue le fil conducteur des événements historiques qui permet de retracer les liens étroits — et, par là même, les facteurs de style — rattachant les œuvres musicales d'une époque donnée à leur contexte culturel et social. Pour être mené à bien, un tel programme suppose acquises des connaissances approfondies non

⁵ « Musicology unites in its domain all the sciences which deal with the production, appearance and application of the phenomenon called sound » (Paul Henry LANG, *The Place of Musicology in the College Curriculum*, dans *Proceedings of the Music Teachers National Association*, 29 [1934], 144).

Autre définition vague de la musicologie : « Musicology is the sum of those collective disciplines related to music that employ a rigorous technique » (Louis HARAP, *On the Nature of Musicology*, dans *Musical Quarterly*, 23 [1937], 22).

⁶ Armand MACHABEY, *La Musicologie*, Paris, P.U.F., 1962, p. 119 (« Que sais-je ? » n° 978).

⁷ Il est bien d'autres définitions de la musicologie, dont l'une des plus concises en même temps que des plus complètes est la suivante, empruntée à la musicologue belge Suzanne CLERCX : « La musicologie est une science historique qui a pour objet la musique et qui embrasse l'ensemble du phénomène musical sous ses aspects *théorique* (mathématique des sons), *physique* (émission du son), *esthétique* (étude des formes) et *philosophique* (essence de la musique et son rôle psychologique et social) » (*Définition de la musicologie et sa position à l'égard des autres disciplines qui lui sont connexes*, dans *Revue belge de Musicologie*, 1 [1946-47], 113).

seulement en musique et en organologie, mais aussi en histoire générale, en histoire de l'art et des idées, en ethnologie, en archéologie, en philologie, en paléographie (tant scripturaire que musicale), en archivistique, diplomatique, linguistique, etc.⁸. Cette diversité de disciplines, dont chacune forme un monde en soi, incite les musicologues à la spécialisation et à la concentration de leurs efforts qui dans la musique du Moyen Âge, de la Renaissance ou de toute autre période, qui dans l'étude des instruments de musique (organologie) ou des folklores des diverses nations (ethno-musicologie), qui dans la paléographie et la transcription des partitions anciennes. Chacune de ces tâches occupera la vie entière de plusieurs générations de savants, mais il ne paraît pas impossible d'atteindre à une analyse d'ensemble de la production musicale de toutes les civilisations en appliquant les principes directeurs de cette branche particulière et toute récente de la musicologie dénommée *philologie musicale*, dont nous définirons plus loin la méthode et les objectifs.

B. LES PRÉCURSEURS.

Parce que le mot *musicologie* a été forgé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il ne s'ensuit pas que l'on ne se soit pas intéressé avant cette date, et avec l'intention de les résoudre, aux problèmes soulevés par l'histoire et la théorie de la musique. Bien au contraire. Les nombreux théoriciens de la musique du Moyen Âge étaient déjà, à leur manière, des musicologues, aussi abscons et maladroits fussent-ils dans leur tentative d'expliquer la musique de leur temps — *musica practica* par opposition à la *musica speculativa* qui, dans le cadre de l'enseignement supérieur, était considérée comme une science au même titre que les autres branches du *quadrivium*, la géométrie, l'arithmétique et l'astronomie — musique qu'ils croyaient héritée de la Grèce antique, à travers les spéculations symboliques d'un Martianus Capella (V^e siècle)⁹ et les diagrammes arithmétiques d'inspiration pythagori-

⁸ A. MACHABEY (*La Musicologie*, p. 13-20) donne une liste de plus de 25 disciplines para-musicales dont la connaissance peut être requise pour élucider certains problèmes relatifs à l'histoire de la musique.

⁹ *Satyricon, sive De Nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX*, éd. A. Dick, Leipzig, Teubner, 1925, en partic. le livre IX, consacré à la musique.

cienne d'une Boèce (vers 474-525)¹⁰, essentiellement tournés vers l'Antiquité. — Mais paraîtrons-nous beaucoup plus habiles aux yeux des musicologues de l'an 3000 ?

A l'instar de leurs collègues philologues, les « musicistes » humanistes de la Renaissance, imbus de l'Antiquité gréco-latine et férus d'histoire, cherchèrent eux aussi à renouer la tradition musicale interrompue avec la Grèce en dissertant longuement sur les subtilités contradictoires de sa théorie et en favorisant la généralisation des tendances nouvelles qui se manifestaient dans la musique contrapuntique : introduction du chromatisme et de l'enharmoine, apparition de nouvelles formes, utilisation de consonances jusque-là tolérées seulement, etc.

Qu'il suffise de nommer au passage dans l'ordre chronologique, les sommes interminables et qui se voulaient exhaustives de l'Espagnol B. Ramos de Pareja (*Tractatus de Musica*, Bologne, 1482), la *Practica Musica* de Gafurius (Milan, 1496), le *Tetrachordum Musices* de Johannes Cochläus (Nüremberg, 1511), le *Dodecachordon* de Glaréan (Bâle, 1547), les *Institutioni Harmoniche* de Zarlino (Venise, 1558), les *De Musica libri septem* de Francisco Salinas (Salamanque, 1577), le *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florence, 1581, opuscule dirigé contre Zarlino) de Vincenzo Galilei, le père du célèbre astronome, le court mais suggestif *Musicae Compendium* écrit par Descartes à l'âge de 22 ans, en 1618, puis le point culminant de tous ces efforts d'élucidation et de synthèse, l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636-37) du Père Marin Mersenne, l'ami de Pascal.

En règle générale, tous ces ouvrages portent bien la marque de leur temps : volumineux, touffus, obscurs à force de tout vouloir dire et devenus très difficiles à lire, ils perpétuent la tradition des traités et des sommes du Moyen Âge par leur caractère spéculatif et didactique plutôt qu'historique, et leurs perspectives rétrogrades.

Après la bizarre mais intéressante *Musurgia Universalis* du jésuite allemand Athanasius Kircher, parue à Rome en 1650, une étape plus critique fut atteinte deux ans plus tard avec la publication du philologue et exégète hollandais Marcus Meibom ou Meybaum (on n'a

¹⁰ *De Institutione Musica libri V* (vers 515), éd. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867. Avec Martianus Capella, auquel il faut joindre Cassiodore (v. 485-v. 575) et Isidore de Séville (v. 570-v. 636), Boèce fut le véritable maître à penser des théoriciens du Moyen Âge qui, voyant en lui l'*expositor* par excellence de la musique antique, crurent que ses raisonnements purement abstraits demeureraient valables pour la seule musique qu'il connussent et qui était encore en voie de formation : le plain-chant de leur époque (voir H. POTIRON, *Boèce, Théoricien de la Musique de l'Antiquité*, Paris, 1961).

jamais su l'orthographe exacte de son nom, connu seulement sous sa forme latinisée *Meibomius*) intitulée *Antiquæ musicæ auctores septem* (Amsterdam, 1652), dédiée à la reine Christine de Suède et contenant une bonne édition, avec traduction latine et commentaire, des sept grands théoriciens de la musique grecque, Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, Euclide le géomètre, Cléonide (pseudo-Euclide), Alypius, Gaudence, Bacchius, Aristide Quintilien, ainsi que le livre IX du *Satyricon* de Martianus Capella. L'édition de Meibom fut reprise et améliorée en 1895 par l'Allemand Karl von Jan¹¹, mais on continue toujours à l'utiliser, pour l'étude de la musique grecque, en raison de son commentaire judicieux et éclairé.

La première édition collective de traités latins de musique fut celle du bénédictin Martin Gerbert (1720-1793), prince-abbé de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire, qui, en 1784, réunit plus de trente traités médiévaux sous le titre *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* en trois volumes in-quarto. Établie d'après un nombre restreint de manuscrits d'époque souvent tardive, sans apparat critique, traduction ni commentaire, cette ambitieuse entreprise fut poursuivie de 1864 à 1876 par le juriste français Edmond de Coussemaker (1805-1876), l'un des pionniers en matière de musicologie médiévale, qui y ajouta 80 traités touchant non seulement la musique liturgique du Moyen Âge, mais aussi la musique mesurée de la Renaissance. Présentant les mêmes défauts et les mêmes lacunes que celle de Gerbert, l'œuvre gigantesque de Coussemaker est toujours consultée elle aussi en attendant sa refonte complète¹².

Dans le domaine des dictionnaires et des encyclopédies on peut citer, par ordre chronologique, le *Terminorum musicæ diffinitorium* (Trévies, v. 1495) de Johannes Tinctoris (nouv. éd. par A. Machabey, Paris, 1955), la *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prague, 1701) de J. Janowska,

¹¹ *Musici Scriptores Græci*, Leipzig, Teubner, 1895 (reproduction anastatique G. Olms, Hildesheim, 1962), contenant le texte grec seul des *Problemata* d'Aristote (ou de son école), des traités d'Euclide, Cléonide, Nicomaque, Bacchius, Gaudence, Alypius, Ptolémée, suivi d'une transcription vraisemblable de sept des quelque vingt fragments de musique grecque antique parvenus jusqu'à nous (*Melodiæ Reliquiæ*). Ce qu'on sait moins, c'est que Meibom eut un prédécesseur en la personne d'un autre philologue hollandais, Johannes MEURSIUS (1579-1639), *Auctores veteris musicæ*, Leyde, 1616, édition peu sûre des traités d'Aristoxène, de Nicomaque et d'Alypius (ce dernier étant la source la plus complète relative à la notation musicale grecque).

¹² Refonte entreprise depuis 1950 par l'American Institute of Musicology de Rome, dans la collection *Corpus Scriptorum de Musica* (12 volumes parus depuis 1950, texte critique seul).

les *Dictionnaire de Musique* de Sébastien Brossard (Paris, 1703) et de Jean-Jacques Rousseau (Paris, 1768, celui-ci utilisant l'autre), le *Musikalisches Lexikon* de J.-G. Walther (Leipzig, 1732), *A Musical Dictionary of Terms* de J. Grassineau (Londres, 1740, adaptation anglaise du *Dictionnaire* de Brossard), le *Dictionarium Musicæ* de J. Hoyle (Londres, 1770), et le *Dictionnaire de Musique* de J.-O. de Meude-Monpas, imité par le *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* de E.-L. Gerber (Leipzig, 1790-92, 2 vol., nouv. éd. en 4 vol. 1812-19). Citons encore : le *Musikalisches Lexikon* de H. C. Koch (Francfort, 1802, 2 vol.), le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron-Fayolle (Paris, 1810, 2 vol.), le *Dictionnaire de Musique moderne* de Castil-Blaze (Paris, 1821), en italien le *Dizionario e bibliografia della musica* de P. Lichtental (Milan, 1826, 4 vol.), le *Musikalisches Lexikon* de J. E. Häuser (Meusen, 1828), jusqu'à la grande *Biographie universelle des Musiciens* de F.-J. Fétis (Paris, 1835-44, 2^e éd. 1860-65, 8 vol.), compilation fourmillant d'erreurs grossières à chaque page, mais qui fit longtemps autorité. Certains musicologues, en particulier le Français Pierre Aubry (1874-1910) se sont montrés extrêmement sévères envers l'œuvre, certes peu critique, de Fétis, mais on s'accorde à reconnaître aujourd'hui que cette œuvre a ouvert des horizons inconnus jusque-là. Surtout, on a vu en Fétis le fondateur de la musicologie comparée ou *ethnologie musicale*, cette autre branche de la musicologie dont les résultats sont de nature à remettre en cause les idées traditionnellement reçues sur la formation et le développement du langage musical¹³.

Les histoires de la musique ne manquèrent pas non plus, depuis l'ambitieuse *Histoire de la Musique* de Bourdelot en 4 volumes (La Haye-Francfort, 1715, nouv. éd. 1726 et 1743), la *Storia della Musica* du Padre G.-B. Martini, le professeur de Mozart (Bologne, 1757-81, 3 vol., malheureusement inachevée), jusqu'aux célèbres ouvrages de l'Anglais John Hawkins *A General History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776, 5 vol.) et de son rival Charles Burney *A General History of Music* (Londres, 1776-89, 4 vol.), en passant par *La Science et la Pratique du Plain-Chant* de dom Jumilhac (Paris, 1673, nouv. éd. par Th. Nisard, Paris, 1847) et le *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique* (Paris, 1741) de l'abbé Jean Lebœuf (1687-1770 ?), puis de l'*Essai sur la Musique ancienne et moderne* de J.-B. de la Borde (Paris, 1780).

Dans le domaine de la musicologie comparée, mentionnons l'ouvrage du jésuite français Jacques Amiot (1718-1793), *Mémoire sur la Musique des Chinois* (Paris, 1779), de Guil.-André Villoteau (1759-1839), *Dissertation sur la musique des anciens Égyptiens* (Paris, 1823 et 1826), et de l'Anglais J. Ellis (1814-1890), *On the musical scales of various nations* (Londres, 1885).

L'une des toutes premières revues musicales fut la *Critica Musica* de Joh. Mattheson (1681-1764), ami de Hændel et à la fois juriste, diplomate, organiste, compositeur, critique et éditeur de musique.

¹³ Voir son article intitulé « Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux » paru dans le *Bulletin de la Société d'Anthropologie* de Paris, t. 2, 1867. « Nous devons considérer Fétis comme le générateur de la musicologie comparée et, en premier lieu, de l'histoire de la musique des peuples cultivés de l'Orient » (Emile HARASZTI, *Fétis, fondateur de la musicologie comparée*, dans *Acta Musicologica*, 4 [1932], 103).

C. ESSOR ET DIFFUSION.

Mais ce furent là, somme toute, des tentatives isolées et exceptionnelles, bien que remarquables en soi pour leur temps. La musicologie ne prit son véritable essor qu'à partir de l'appel lancé en 1863 par Chrysander et ses collègues. Dès l'abord on s'appliqua à combler l'une des lacunes les plus graves de la recherche musicologique : l'absence d'éditions collectives de la musique ancienne et des grands compositeurs, seules capables de révéler dans toute leur ampleur les formes et les beautés de l'héritage musical du passé. La moisson de cette initiative ne se fit pas attendre : c'est de cette époque (dernier tiers du XIX^e.-début du XX^e siècle) que datent les publications dites « monumentales » (*Denkmäler*), telles l'édition critique des œuvres complètes de Jean-Sébastien Bach en 46 volumes (1850-1900) par la Bach-Gesellschaft, reprise depuis 1950 par la Neue Bach-Gesellschaft, de Hændel en 100 volumes sous la direction de Chrysander de 1859 à 1894, de Mozart, Schubert, Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Lassus, Schütz, etc., et surtout des gigantesques collections des *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* en 36 volumes (1900-1913), des *Denkmäler deutscher Tonkunst* en 65 vol. (Leipzig, 1892-1931) et des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* en plus de 115 volumes (de 1893 à nos jours). L'immensité de la tâche accomplie en ce domaine ne trouve son équivalent, sur le plan littéraire, qu'avec les *Patrologies* grecque et latine de Migne ou, mieux encore, avec les *Monumenta Germaniæ Historica*. Nul doute qu'en exhumant ou en révélant sous leur vrai jour une partie importante des chefs-d'œuvre de la musique, ces publications ne rendirent possibles certaines études encore considérées comme des modèles du genre, telles la biographie de J.-S. Bach par Spitta (Leipzig, 1873-1880, 2 vol.) ou la grande *Geschichte der Musik* de A. W. Ambros (Leipzig, 1862-1878, 4 vol., achevée par les soins de O. Kade et W. Bäumker).

Par ces accomplissements discrets, mais concrets, la musicologie conquiert rapidement ses lettres de noblesse et parvint à occuper une place de choix dans le programme des universités germaniques ou d'inspiration anglo-saxonne (U.S.A.). A l'heure actuelle, au moins dix-sept des dix-neuf universités de l'Allemagne fédérale possèdent un institut de musicologie dirigé par un professeur « ordinaire »

(*ordentlicher Professor*) aidé, souvent, de plusieurs assistants ou chargés de cours; une bibliothèque spécialisée bien fournie, et tous les appareils électromagnétiques destinés à la conversation et à la reproduction du son. Selon sa spécialité, chaque professeur titulaire mettra l'accent sur un secteur donné de la musicologie ou sur une époque particulière de l'histoire de la musique, encore que la tendance soit aux efforts collectifs et unifiés plutôt qu'aux entreprises isolées. Il serait trop long d'énumérer ici tous les centres musicologiques de l'Allemagne, aussi actifs les uns que les autres, mais, de tous ceux que nous avons vus, les instituts de Munich, Heidelberg, Tübingen et, pour l'étude de la musique liturgique du Moyen Âge, d'Erlangen-Nüremberg nous ont paru les plus remarquables tant par la variété des cours offerts que par le nombre de travaux en voie de réalisation.

La Hollande, l'Autriche et la Belgique, pays de population restreinte, n'en possèdent pas moins deux, trois et quatre centres musicologiques, respectivement à Utrecht et à Amsterdam dans le premier cas, à Vienne, Linz et Graz dans le second, à Bruxelles, Liège, Louvain et Gand dans le troisième, soit proportionnellement plus qu'en Angleterre (Oxford et Cambridge), en Espagne (Madrid, et surtout Barcelone), en France et en Italie ! Dans ce dernier pays, la petite ville de Crémone, patrie de Monteverde et de Stradivarius, abrite une enviable *Scuola di Paleografia musicale* vouée à l'étude exclusive de la théorie et de la musique de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance¹⁴.

En France, la musicologie repose, par rapport aux autres « sciences humaines », dans une situation équivoque qui tient davantage, semble-t-il, au caractère conservateur et hiérarchique de l'enseignement universitaire français qu'à l'absence ou au désintéressement de maîtres compétents en ce domaine. Malgré les réussites brillantes d'un Romain Rolland, le premier professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne de 1904 à 1912, d'un Jules Combarieu, le seul à avoir obtenu une chaire de musicologie (ou plutôt d'esthétique musicale) au Collège de

¹⁴ Il se fait, bien entendu, de la musicologie ailleurs que dans les pays énumérés, en Suède (Uppsal), en Suisse (Bâle, Fribourg, Genève, Zürich), au Mexique (Mexico), au Brésil, en Argentine (Buenos-Aires), etc.

France de 1904 à 1910 et auteur d'une solide *Histoire de la Musique*¹⁵, d'un André Pirro (1869-1943) dont l'étude sur l'esthétique de J.-S. Bach demeure fondamentale¹⁶, et de leurs successeurs, en dépit de publications aussi importantes que l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac (11 vol., Paris, 1912-1939), la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance*¹⁷ d'Henri Expert (1863-1957) ou même de la *Paléographie musicale* (plus de 20 volumes) des bénédictins de Solesmes, réformateurs du chant grégorien, on ne trouve actuellement en France, en tout et pour tout, que trois universités dispensant un enseignement musicologique : à Paris, à Strasbourg et, depuis 1962, à Poitiers, auxquelles il faut joindre la chaire de paléographie musicale de l'École pratique des Hautes Études, IV^e section, la chaire d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme du Palais de Chaillot et au Musée des Arts et Traditions populaires. Plusieurs autres musicologues travaillent isolément, soit dans des institutions n'ayant aucun lien avec l'enseignement supérieur, comme le Conservatoire national de Musique de Paris et le Musée instrumental qui lui est rattaché, le Centre national de la Recherche scientifique (C.N.R.S.) ou le Département de la Musique de la Bibliothèque nationale, l'une des plus riches au monde pour ses collections d'imprimés, ses autographes et ses précieux manuscrits. Il est regrettable que tant de beaux efforts ne soient pas accomplis sous l'égide d'une collaboration plus harmonieuse et moins individualiste, dont la musicologie française serait la première à profiter. La réforme en cours de l'enseignement secondaire et universitaire apportera peut-être plus de cohésion, de stabilité et de possibilités dans ce domaine jugé encore quelque peu suspect.

Mais c'est aux États-Unis que la musicologie a connu un développement fulgurant. Depuis la création de la première chaire de musicologie à l'Université Cornell en 1930 et confiée à Otto Kinkeldey (1878-1966), près de deux cents centres musicologiques ont vu le jour, de valeur et de niveaux différents, sans doute, mais tous prospères et

¹⁵ Paris, A. Colin, 1913-1919, 3 vol., poursuivie jusqu'au XX^e siècle par René Dumesnil.

¹⁶ A. PIRRO, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, Paris, 1907. Albert Schweizer n'a pas craint de s'inspirer, et de fort près, de ce livre pour sa propre étude sur *J.-S. Bach, le musicien-poète*.

¹⁷ 23 vol., 1894-1908, suivis des *Monuments de la Musique française au temps de la Renaissance*, 10 vol., 1924-29.

dynamiques, où théorie, histoire et pratique musicales, profitant d'un système d'enseignement souple et adapté aux circonstances, vont de pair sous le signe d'une entente cordiale et fructueuse. Les modèles du genre se retrouvent évidemment dans les grandes universités : Yale, Harvard, Columbia, New-York, Rochester, Bloomington (Indiana), Cornell, etc. La venue de savants européens renommés à l'époque de la seconde guerre mondiale non moins que des ressources financières en apparence illimitées ne sont pas étrangères à cet essor subit, mais la jeune génération autochtone s'apprête à relever le flambeau et à en maintenir la flamme brillante¹⁸...

Au Canada, enfin, si l'on excepte l'enseignement très général d'histoire de la musique dispensé dans les conservatoires et les écoles de musique, il ne se fait de musicologie proprement dite qu'à la Faculté de Musique de l'Université de Toronto, bien équipée et pourvue d'une solide bibliothèque, et il serait grand temps que cet exemple s'étendît à d'autres universités du pays. Les éléments préparatoires existent déjà à quelques endroits (Montréal, Québec, Ottawa), et l'on ne voit pas pourquoi ce qui a réussi aux États-Unis n'obtiendrait pas le même succès au Canada, les traditions et les structures de l'enseignement universitaire se prêtant à des expériences analogues, déjà amorcées dans les domaines scientifiques et littéraires.

Mais, au fait, pourquoi l'institution d'un centre d'études en musicologie revient-elle aux universités plutôt qu'aux écoles de musique et aux conservatoires ?

II. — MUSICIEN ET MUSICOLOGUE.

La réponse à cette importante question, dont peut dépendre toute l'orientation d'un enseignement musicologique, repose sur la distinction initiale entre les objectifs poursuivis par le musicien et les buts recherchés par le musicologue.

Pour le premier, il s'agit avant tout de la pratique et de la maîtrise d'un instrument déterminé, ou de la culture de la voix pour un

¹⁸ Voir Scott GOLDTHWAITE, *The Growth and Influence of Musicology in the U. S.*, dans *Acta Musicologica*, 23 (1961), 72-83, et, quoique plus ancien, O. G. SONNECY, *The Future of Musicology in America*, dans *Musical Quarterly* 15 (1929), 317-321.

chanteur, ou encore de la composition pour qui se voue à cette forme suprême de l'art musical (mais tous les compositeurs, comme les chefs d'orchestre, n'ont-ils pas été d'abord instrumentistes?). D'où les *exercices d'instrumentation* sous la direction d'un maître ayant vaincu lui-même les difficultés de son art, la culture méthodique de l'oreille par le solfège et la dictée musicale, et les *exercices d'écriture* accomplis dans un style musical prédéterminé et suivant un ordre de progression qu'une tradition maintenant séculaire rend très difficile à modifier : harmonie, contrepoint, fugue, analyse, orchestration, etc. La préoccupation majeure du musicien étant les formes de l'interprétation et de la création, la méthode qui prévaudra dans sa formation sera une méthode *inductive et subjective*, où priment l'exécution sur l'analyse et la synthèse, le produit musical achevé sur les procédés ou le rôle de la tradition historique. Hormis ses préoccupations intellectuelles, il apparaît donc secondaire à l'interprète de profession que l'histoire de la musique commence avec J.-S. Bach, toute la production antérieure étant reléguée au domaine de la « pré-histoire » musicale, puisque là commence effectivement son répertoire courant, le répertoire qu'il est à même de lire sans transcripteur interposé et celui qu'il nous est donné d'entendre quotidiennement sur disques ou à la radio. Peu lui importe aussi qu'on lui fasse pratiquer sans discrimination les règles de la base chiffrée de Hændel, l'harmonie de Tartini ou le contrepoint de Cherubini sans le prévenir que ces *règles*, qui ne sont pas des *lois*, appartiennent à un âge et à un style déterminés, fonctions du goût d'une époque et susceptibles d'être modifiées avec le temps, s'il y recherche surtout un exercice d'assouplissement et la maîtrise d'une technique d'écriture particulière. Les méthodes pédagogiques sont conservatrices de nature, et il semble normal de donner Tite-Live pour modèle à l'apprenti latiniste dans la composition de son thème, plutôt que Tacite. Transposons musicalement : Cherubini plutôt que Debussy¹⁹... Camouflés derrière la paisible assurance du conservatisme académique, les dangers d'une telle méthode n'en sont pas moins réels : disparité flagrante entre l'enseignement des matières théoriques et la pratique musicale contemporaine, impossibilité d'analyser correcte-

¹⁹ Ceci n'infirmant en rien, d'ailleurs, la valeur de compositeurs comme Tartini ou Chérubini.

ment tout le répertoire antérieur ou postérieur à ce style imposé qu'on peut en gros situer entre la seconde moitié du XVII^e siècle et la première partie du XIX^e, par suite de l'application de vues et de concepts récents à un état de fait qui n'existait pas précédemment. Avant de devenir un autre Le Corbusier, le jeune architecte doit connaître à fond les techniques de construction classiques, mais il ne s'ensuit pas qu'il doive appliquer servilement, dans ses premiers essais, les canons et les procédés maintenant désuets de l'architecture romaine ou baroque. Conscient de cette dichotomie entre théorie et pratique, le jeune musicien, sitôt sorti du conservatoire, s'empressera de secouer sa rancœur contre la contrainte des règles non assimilées et, s'il a du talent, fera comme Debussy, ce qui lui *plait* !... Mais ayant à choisir entre les solutions définitives du traité d'harmonie de Dubois et les perspectives inconnues du dodécaphonisme, il optera, selon une tendance bien compréhensible, pour le nouveau, l'inusité, et l'inabouti. Ce ne sera pas l'un des moindres mérites de la musicologie que de hâter la modification de la pédagogie musicale actuelle en lui indiquant certaines voies à suivre, et de la rétablir sur des bases plus rationnelles, mieux adaptées à la mentalité, aux sentiments et aux nécessités esthétiques de notre époque.

Tout autres sont les activités du musicologue. Celui-ci, bien sûr, aura la plupart du temps commencé par faire ses gammes et suivi la filière du conservatoire, mais une fois dépassé le stade de l'apprentissage et venu le moment de choisir son orientation définitive, son approche de la musique différera de celle de son confrère virtuose ou compositeur de par la formation scientifique, littéraire et historique qu'il aura acquise parallèlement à ses études musicales. Il s'efforcera désormais de découvrir, sous l'apparence immatérielle et évanescence du phénomène sonore, les fondements objectifs, physiques et psychologiques de l'art musical, et de les formuler en termes précis, dépouillés de toute rhétorique et de toute sentimentalité. La méthode propre au musicologue apparaît donc comme une méthode *objective* et *déductive*, appliquée à l'observation, à la description et à la classification des documents musicaux dans l'ordre de leur apparition dans le temps, selon leur contexte socio-culturel et pour leurs caractères méconnus, irréguliers ou exceptionnels. C'est en ce sens que la musicologie, où

prévalent la description et l'analyse rationnelle et consciente, s'apparente aux sciences exactes et se distingue de la pratique musicale pure, où prédominent l'imagination, le sentiment, l'émotion et l'intuition, cette forme suprême et insaisissable de la connaissance. Pour reprendre une image bien connue depuis Claudel, la musique est l'élément féminin de l'art des sons, l'*Anima*, la musicologie en est l'élément masculin, l'*Animus*. Du reste, il n'est pas improbable que la fonction ultime de la musicologie ne s'avère la révélation de *ce que n'est pas*, dans son essence, l'œuvre musicale achevée plutôt que ce qu'elle est. Pour comprendre et expliquer ce que ne pouvaient pas être, musicalement et esthétiquement, la *Messe Notre-Dame* de Machaut ou *Tristan et Isolde* de Wagner, il faut faire appel à toutes les ressources de la paléographie, de l'acoustique, de la psychologie et même de l'ethnologie (musicale). Pour sentir et saisir *ce que sont* réellement ces œuvres, il suffit de les jouer et de les écouter, c'est-à-dire se livrer entièrement à cet acte de générosité pure et gratuite qu'est la re-création artistique, tant il est vrai que la liberté de l'œuvre d'art n'existe que par sa gratuité.

C'est aussi par ses objectifs et la pluralité des disciplines auxiliaires auxquelles elle a recours que la musicologie trouve sa place à l'université plutôt qu'au conservatoire. Veut-on un parallèle plus clair ? Prenons-le encore une fois dans la littérature. L'apprenti-comédien et le candidat à la licence ès lettres étudient tous deux Corneille, Molière et Racine, mais selon une perspective et dans un but combien différents ! Pour l'un il s'agira de ranimer sur la scène la passion funeste de Phèdre ou de réincarner le personnage hargneux d'Alceste, objet de l'enseignement du conservatoire d'art dramatique, tandis que l'autre s'appliquera à rechercher les sources des classiques (la fameuse *Quellenforschung* des érudits allemands), retracer l'évolution de leur style, montrer leur influence postérieure, et dégager leur importance dans l'histoire de la littérature et de la pensée, ce qui correspond bien aux buts et à l'esprit de tous les cours généraux de littérature offerts dans nos universités.

Malgré ces différences d'objectifs et d'attitude vis-à-vis de la musique, il ne faudrait pas conclure à une opposition fondamentale et irréconciliable entre le musicien et le musicologue. Tous deux

étudient et servent le même art, et si leurs vues sont différentes parce que leur approche et leur activité sont différentes, leur but ultime est le même : mieux faire apprécier l'art musical et, pour le mieux faire aimer, le faire connaître et comprendre davantage. Au reste, on ne naît pas plus musicologue qu'on ne naît pianiste ou violoniste : on le devient par une étude approfondie et continue d'un art dont le mécanisme subtil et les ressorts mystérieux ne se laissent découvrir qu'après une longue et patiente réflexion sur les œuvres, leur genèse et leurs modes de transmission jusqu'à nos jours. La tâche d'un musicologue ne consiste pas qu'à compiler des documents d'archive, à découvrir les dates de naissance et de mort d'un compositeur ou à établir la chronologie de ses œuvres, ce qui serait à la portée de n'importe quel historien; elle ne consiste pas non plus qu'à déterminer, par l'analyse stylistique, l'authenticité des ouvrages attribués à tel musicien, bien qu'il puisse être intéressant en soi de savoir que plusieurs messes de Palestrina, par exemple, sont des parodies de messes antérieures ou même de certaines de ses propres œuvres. Il faut encore et surtout rendre compte du développement et de l'évolution des formes et des styles, des instruments et de la notation, de l'interprétation et des effets de la musique sur l'homme individuel et social, en tant qu'expression de forces vitales agissant dans un contexte et à une époque donnés²⁰.

Parmi les nombreux services que le musicologue est susceptible de rendre à la musique et aux musiciens, je nommerai ceux-ci : 1° transcription en notation moderne de la musique ancienne, particulièrement celle du Moyen Âge et de la Renaissance, dont le système de notation est si différent du système actuel qu'il est devenu incompréhensible aujourd'hui sans une étude spéciale; 2° éditions critiques, d'après les manuscrits autographes ou les premières impressions, des œuvres des grands maîtres. Il faut un musicologue familier avec le style et les coutumes musicales d'une époque pour retrouver le mouvement propre aux différents morceaux de la *Suite* des XVII^e et XVIII^e siècles ou pour éclaircir l'épineuse question des altérations chromatiques, de l'ornementation ou des notes inégales. C'est en ce sens que le

²⁰ Voir François LESURE, *Musicologie et sociologie*, dans *Revue musicale*, 221 (1953), 411.

musicologue peut éclairer l'interprète sur le goût, le style ou la pensée musicale d'une époque²¹ : l'édition critique des œuvres complètes de J.-S. Bach par la Bach-Gesellschaft ne donnait aucune indication sur l'interprétation de ces œuvres, mais elle a néanmoins renouvelé le sens de leur contenu musical en les révélant sous leur visage authentique, débarrassé du badigeon fallacieux des interpolations, des « arrangements » et des transcriptions postérieures; 3° étude systématique des styles, soit dans la forme (l'évolution de la sonate, du concerto, de la symphonie, de l'oratorio ou de l'opéra, par exemple), soit dans la technique (l'harmonie, les procédés d'écriture ou d'instrumentation chez tel auteur ou à telle période); 4° par des rapprochements avec d'autres idiomes musicaux appartenant à des civilisations et à des âges différents, le musicologue, à l'instar du linguiste, recherchera encore les forces permanentes et universelles qui sont à la base du langage musical, en dégagera les lois de structure pour en tirer des conclusions qui ont une portée générale. On ne peut pas toujours justifier, pédagogiquement, les règles de l'harmonie, du contrepoint ou de la fugue scolastiques à partir des lois universelles de l'esprit humain. En musicologie, au contraire, on part des fondements acoustiques et psychologiques de la perception des sons pour trouver, dans l'ensemble de la production musicale, les manifestations de ces lois propres à l'homme en tant qu'être musical. Comme l'écrivait si justement le grand musicologue Jacques Handschin, « le véritable objet de la musicologie n'est pas la musique en tant qu'un fait donné par lui-

²¹ Ici vient se greffer le problème si important de l'interprétation historique, que tout musicien doit affronter : faut-il jouer « à la lettre » ce que le compositeur a écrit (mais sa partition est-elle sans fautes ?), ou jouer ce que le compositeur a voulu dire ? En d'autres termes, l'œuvre d'art est-elle un fait immuable, fonction d'un style déterminé à jamais par un moule fixe, ou bien n'est-elle, dans sa concrétisation matérielle, qu'un schéma révélant plus ou moins fidèlement la pensée et les intentions de l'auteur, tributaire de la technique à l'époque de sa composition, et susceptible d'être revivifié par l'apport personnel et original des générations suivantes qui s'inspirent très étroitement de ce modèle (voy. l'expression « suivre le texte ») pour exprimer leurs sentiments propres ?

Il n'est pas question de donner ici une solution, même provisoire, à ce dilemme, particulièrement épineux pour l'interprétation de la musique ancienne, mais il suffira de souligner qu'à la différence de l'œuvre d'art plastique (peinture, gravure ou sculpture) et même de l'œuvre littéraire (le *texte* des *Fleurs du Mal*), statiques par nature et devenues objets de musée, l'œuvre musicale, plus dynamique, indissociable de la notion de temps et de durée, plus flottante dans son expression parce que demeurée plus près de l'improvisation, est aussi davantage sujette à la variation et au changement lors de sa re-création ultérieure.

même, mais l'Homme pour autant qu'il s'exprime musicalement²² ». Mais, redisons-le, il n'y a pas divorce entre le musicien et le musicologue. Quand la musique vivante, servie par les innombrables et souvent excellents interprètes qui existent de nos jours, se met à chanter, c'est au musicologue à se taire et à écouter avec une ferveur attentive. Mais lorsque la musique du passé s'est tue, à cause non de sa médiocrité mais de l'ignorance ou de la défaveur des générations suivantes, oublieuses de ce qu'elles lui doivent, il revient de droit au musicologue, par ses recherches et ses connaissances, de faire chanter à nouveau cette musique injustement oubliée. Le cas de J.-S. Bach ressuscité par Mendelssohn n'est pas unique. C'est donc, pour résumer, en raison des objectifs visés, de la formation humaniste requise et de la pluralité des disciplines para-musicales auxquelles il doit être fait appel que la musicologie trouve son cadre naturel d'épanouissement à l'université plutôt qu'au conservatoire ou à l'école de musique axés sur la pratique musicale proprement dite.

III. — ORGANISATION PÉDAGOGIQUE.

Ces préliminaires établis, considérons maintenant la façon d'intégrer l'enseignement de la musicologie au programme d'études en vigueur à la Faculté des Arts. Tout comme l'on n'aborde pas l'étude de la linguistique (phonétique, morphologie, sémantique) sans une connaissance préalable du langage à travers une ou plusieurs littératures chronologiquement distinctes, ainsi l'étude de la musicologie ne peut être commencée sans un cours général mais systématique d'histoire de la musique. Compte tenu des structures déjà établies, on peut concevoir, au niveau du baccalauréat, un programme ainsi articulé, réparti sur un cycle de quatre années :

1^{re} année : Antiquité et Moyen Âge;

2^e année : Renaissance et XVII^e siècle;

²² J. HANDSCHIN, *Musicologie et Musique*, dans *Actes du Congrès de la S.I.M.* à Bâle, juillet 1949, p. 10. Voir aussi le *Gedenkschrift J. Handschin*, Berne-Stuttgart, 1957, p. 42 (en allemand). L'Américain Charles SEEGER reprenait la même idée au congrès d'Utrecht en 1952 : « The ultimate task of musicology is to contribute to the general study of man, what can be known of man as music-maker and music user » (*Preface to the Description of a Music*, dans *Actes du Congrès d'Utrecht*, p. 366).

- 3° année : XVIII^e et première moitié du XIX^e siècle (jusqu'à Wagner);
- 4° année : seconde moitié du XIX^e et XX^e siècle (de Wagner à ... Xénakis!).

L'ordre adopté est chronologique, ce qui permet de présenter un panorama aussi vaste mais aussi synthétique que possible de l'évolution du sentiment musical à travers les âges, en parallèle étroit avec l'histoire des beaux-arts et de la littérature. Il va de soi qu'un tel programme, englobant plus de deux mille ans de production musicale, ne peut aller en profondeur sur aucun point. Mais il ne s'adresse pas au spécialiste. De la multitude des faits observés on s'efforcera toutefois : 1° de préciser les caractéristiques techniques, esthétiques et instrumentales de chaque période, 2° de relever les emprunts au passé ainsi que les tendances nouvelles se dessinant à l'aube d'une ère nouvelle²³, et de montrer l'apport personnel et original de chaque grand compositeur à la production musicale de son temps. Que l'on compare, par exemple, les symphonies de Mozart à celles du Chevalier de Saint-Georges ou des petits maîtres de l'école de Mannheim : le moule est le même, mais combien supérieur le traitement !

A partir du XVIII^e siècle, en raison de l'extrême abondance des auteurs et des œuvres, on pourra adopter une ligne directrice plus limitative et orienter le cours vers l'étude des formes, comme le motet, la suite, l'opéra ou la symphonie d'une période à l'autre, rechercher leurs origines lointaines et suivre, à travers les pages principales et déterminantes de chaque genre, leur développement et leur évolution sous l'impulsion d'un compositeur de génie, ce qui nous ramène encore, par l'établissement de parallèles et par voies de recoupements, à une *étude stylistique* de la musique. On mettra aussi au programme de chaque année un théoricien ou un esthéticien de la musique (je songe, pour le *Quattrocento*, aux récits si pittoresques de Boccace sur la vie musicale à Florence, ou, pour le XVIII^e siècle et en rapport avec la fameuse « Querelle des Bouffons », au *Neveu de Rameau* de Diderot),

²³ Explication, au sein d'une continuité historique, d'un état plus récent par un état plus ancien, ou explication par l'emprunt (interactions dues aux contacts entre groupes sociaux différents) : dans les deux cas, on le voit, l'interprétation musicologique se situe sur le plan de l'histoire.

de façon à faire coïncider aussi exactement que possible, à l'intérieur d'un même siècle, l'histoire de la musique avec celle des autres arts.

LA PHILOGIE MUSICALE.

Mais l'étude historique de la musique par formes et par genres ne suffit pas à rendre compte globalement de son évolution et de sa transformation au cours des siècles. Il faut encore un principe directeur qui puisse expliquer cette métamorphose sans cesse recommencée où une certaine continuité se trouve maintenue dans le changement, et dégager les caractéristiques structurales des faits envisagés sans les déformer par une simplification excessive et une généraliation hâtive. Ce principe directeur, qui nous servira de guide constant dans l'étude diachronique de la musique, se trouve défini dans cette branche toute récente de la musicologie appelée *philologie musicale* par son véritable fondateur, le P^r Chailley²⁴, et peut se résumer ainsi. A suivre, depuis l'air monodique le plus simple et le plus primitif jusqu'à la symphonie polytonale la plus compliquée, l'évolution du sentiment mélodique et harmonique dans le cours des temps, on a constaté que tout se passe comme si l'oreille humaine avait progressivement et instinctivement assimilé les consonances hiérarchiques qu'on trouve échelonnées selon un ordre intervallique décroissant dans le tableau dit de la *résonance* figuré ci-dessous :



Note : en noires : répétition, à l'octave, d'un son entendu précédemment. Seules les notes blanches représentent un son nouveau.

C'est, en effet, une loi bien connue d'acoustique que tout son émis dans la nature (appelé son *fondamental*, n° 1) est aussitôt suivi

²⁴ Le terme de *philologie musicale* avait déjà été employé par J. Combarieu en 1897 et par P. Aubry en 1898, mais non au sens rigoureux que lui a donné depuis le P^r Chailley. Voir, de cet auteur, *Pour une Philologie du Langage musical* (en sous-titre : *Essai sur la méthode et les lois fondamentales*), dans *Actes du congrès d'Utrecht*, 1952, p. 100-106, et *Principes du Langage musical*, dans *l'Education musicale* de 1959.

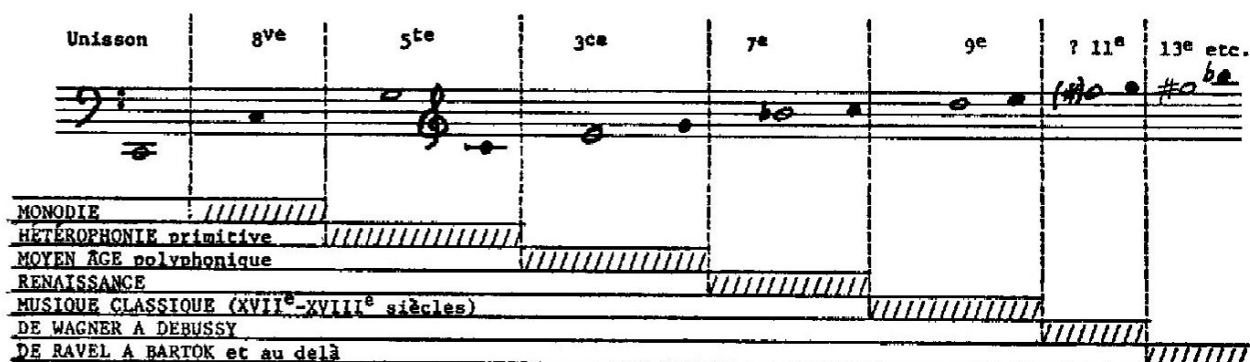
Nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude à l'endroit de ce maître dont l'enseignement et surtout les écrits nous ont guidé non seulement pour la rédaction de cette page, mais aussi pour les précédentes.

d'autres sons complémentaires appelés sons *partiels* ou *harmoniques* du son fondamental se succédant selon un ordre de plus en plus serré : du premier intervalle, l'octave (do-do), on passe à la quinte (do-sol), puis à la quarte (sol.-do'), la tierce majeure (do'-mi), la tierce mineure (mi-sol'), la seconde majeure (si bémol-do''), etc. Il serait trop long d'expliquer ici les *causes* de ce phénomène physique²⁵, que tout le monde est à même d'expérimenter sur un piano, mais il suffira de dire que ses *conséquences* semblent avoir déterminé tout le développement du langage musical depuis ses origines jusqu'à nos jours. « On peut dire que les harmoniques sont, non pas la cause de l'évolution du langage [musical], mais la manifestation tangible des principes qui constituent cette cause. Celle-ci existerait même si l'on ignorait les harmoniques²⁶. » On a pu observer, par exemple, que la musique polyphonique occidentale avait progressivement adopté dans sa technique d'écriture, à partir du X^e siècle, les accords virtuellement contenus dans les différentes tranches du tableau des harmoniques, en commençant par l'octave, la quinte et la quarte (ce sont là les seules consonances régulièrement admises par les théoriciens du IX^e au XII^e siècle, et aussi les seules employées dans le répertoire polyphonique, à preuve les *organa* à deux ou trois voix de Léonin et de Pérotin à Notre-Dame de Paris entre 1180 et 1230). Puis, graduellement, la tierce majeure et son corollaire, la tierce mineure, font timidement leur apparition, tolérées seulement comme notes de passage ou de transition au XIII^e siècle, avant leur adoption définitive au milieu du XVI^e (époque de Josquin des Prés, Clément Janequin, Guillaume Costeley, Roland de Lassus et autres grands polyphonistes de la Renaissance). L'accord de septième de dominante, génialement manié par Monteverde, n'apparaît qu'au XVII^e siècle, en même temps que l'invention de la basse chiffrée, mais il faudra attendre Liszt (*Sonate* pour piano en si mineur, 1853) et Wagner (*Tristan und Isolde*, 1859) pour entendre la 9^e de dominante employée sans préparation. L'évolution se poursui-

²⁵ Le lecteur que cette question intéresse pourra toujours se référer aux « Que sais-je ? » n^o 293 (*Le Son*, par J.-J. MATRAS) et 484 (*L'Audition*, par A. GRIBENSKY).

²⁶ J. CHAILLEY, *Théorie complète de la Musique* (en collaboration avec H. CHALLAN), Paris, A. Leduc, 1951, t. II, p. 7. L'existence des harmoniques, en effet, ne fut scientifiquement démontrée qu'en 1701 par le physicien français J. Sauveur, qui était sourd !

vant inéluctablement mais à un rythme de plus en plus accéléré, l'accord de 11^e naturelle (présent chez Debussy, Ravel, Honegger, Stravinsky) paraît aujourd'hui complètement assimilé par la plupart des compositeurs, et nous semblons parvenus aux limites des possibilités harmoniques suggérées par le tableau de la résonance, dont nous reproduisons ici, d'après le plus récent ouvrage du P^r Chailley ²⁷, le diagramme qui en montre bien la progression historique :



Est-ce à dire que nous ayons touché aux confins de l'harmonie traditionnelle, qu'après la 13^e naturelle aucun accord ne soit plus guère praticable en raison du resserrement extrême des intervalles entre les harmoniques 13 et 16 (et au delà) ? Serait-ce pour ce motif qu'après Debussy la musique ait paru éclater de ses cadres avec le dodécaphonisme de Schönberg et le sérialisme de Webern pour atteindre la phase passagère de l'infra-chromatisme ou de la micro-tonalité (A. Haba, Foulds, Wychnegradsky et autres) ? Les expériences de musique électronique qui sévissent depuis l'après-guerre (Varèse, Stockhausen, Boulez, Xénakis), plus intéressantes scientifiquement qu'esthétiquement et où prédominent les recherches de timbres sur les sons musicalement organisés, concrétisent-elles l'effritement normal de l'écriture harmonique après mille ans d'usage ²⁸, ou bien une nouvelle forme d'harmonie sortira-t-elle, transfigurée, de cette impasse à laquelle elle semble acculée ? A moins que, rendus à la limite possible de l'utilisation *musicale* des sons partiels, nos successeurs ne reprennent le cycle à son point de départ, c'est-à-dire à l'octave, puis à la quinte,

²⁷ J. CHAILLEY, *Exprimer l'Harmonie ?* Lausanne, Ed. Rencontre, 1967, p. 87 (voir aussi, du même auteur, le *Traité historique d'Analyse musicale*, Paris, A. Leduc, 1948, p. 15, complément indispensable de la *Théorie de la Musique* ci-haut citée).

²⁸ Ce phénomène musical ne serait pas sans analogie avec le phénomène d'« érosion » linguistique qui a entraîné la « mort » (si mort il y a) de langues aussi bien structurées pourtant que le grec et le latin, et dont la régression même, dans le dernier cas, nous ont valu les langues romanes.

à la quarte et à la tierce pour redécouvrir, un jour, les beautés jugées trop faciles de l'accord parfait majeur...

Nous touchons ici l'un des secteurs les plus délicats de l'histoire de la musique, celui de la musique contemporaine, où nous manquons du recul nécessaire pour juger avec objectivité de la valeur des tentatives musicales actuelles. L'avenir en décidera. Ne demandons pas pour l'instant à la philologie musicale autre chose qu'un fil conducteur, encore ténu mais sûr, pour nous guider rationnellement à travers notre étude globale des faits musicaux et dans leur interprétation à la lumière des lois qui les ont rendus possibles.

* * *

Au niveau des études supérieures, l'enseignement musicologique ne sera plus général mais spécialisé et portera sur un problème bien précis de l'histoire de la musique, choisi dans une période quelconque. C'est à ce niveau que la coopération avec les autres départements de l'Université sera non seulement souhaitable, mais nécessaire. Les sujets intéressants ne manquent pas : en collaboration avec le département des études anciennes on peut étudier, à titre d'exemple, les conceptions musicales des philosophes grecs depuis l'école pythagoricienne jusqu'à Boèce, la théorie de la musique grecque et médiévale, particulièrement sous l'aspect des échelles et des modes, la formation du chant liturgique au Moyen Âge (art grégorien), ou encore, de concert avec le département d'études françaises, l'art des trouvères et des troubadours (lyrique courtoise), le drame liturgique (offices rythmiques, passions, jeux, sotties, *mistères*, etc.) ou le caractère spécifiquement musical des cantilènes et des chansons de geste, ce qui forme un *corpus* d'études s'insérant on ne peut mieux dans le contexte d'un éventuel institut d'études médiévales, où tous les aspects de cette civilisation profondément originale mais encore mal éclairée seraient intégrés sous une direction commune et étudiés par voie de relations et de comparaisons plutôt que par spécialités isolées et imperméables. Il en va de même pour la Renaissance, où les liens entre la musique et la littérature sont à ce point étroits qu'il est difficile de bien comprendre les conceptions poétiques des Ronsard, Baïf, Marot et autres poètes de la Pléiade si on les dissocie de leurs contemporains musiciens

Jacques Mauduit, Claude Le Jeune, Cl. Goudimel, Clément Jannequin, Claudin de Sermisy, Antoine Févin, etc., représentants les plus illustres de ce mouvement esthétique si fécond connu sous le nom de « musique mesurée à l'antique ».

IV. — ORGANISATION MATÉRIELLE.

L'organisation d'un cours d'histoire de la musique et surtout d'un centre de recherches en musicologie (destiné ultérieurement à devenir un institut de musicologie) nécessite des investissements considérables au point de départ afin d'acquérir les outils indispensables à son bon fonctionnement. Pour le cours d'histoire de la musique proprement dit on se doit de posséder d'abord une discothèque d'au moins 500 disques, couvrant les œuvres musicales les plus représentatives de l'Antiquité à nos jours, sans oublier les musiques extra-européennes et le folklore authentique que seul le disque peut nous faire connaître. L'addition annuelle d'une centaine d'enregistrements devrait suffire, à notre avis, à combler les lacunes de cette collection de base qui, grâce à la qualité des gravures actuelles, peut être utilisable pendant de très longues années²⁹.

Vient ensuite l'acquisition des partitions des œuvres elles-mêmes, indispensables, est-il besoin de le dire, à leur étude approfondie. Les éditions des œuvres complètes des grands maîtres (*Gesamtausgabe*), de plus en plus nombreuses ou sans cesse rééditées par procédé photomécanique, coûtent malheureusement très cher, le nombre de volumes d'une série entière atteignant facilement la quarantaine ou davantage³⁰. Dans une première étape, on peut se contenter des « partitions de poche » qui, sous un format réduit et pour un prix modique, reproduisent souvent le texte authentique (*l'Urtext*, pour parler allemand) des éditions monumentales les plus sûres. Plus tard, l'acquisition de ces éditions monumentales deviendra nécessaire, de même que les publications en fac-similés des manuscrits les plus importants³¹.

L'approche systématique de l'histoire de la musique ne se conçoit pas non plus sans l'acquisition des innombrables études qui, depuis le début du siècle surtout, lui ont été consacrées. Ici, les critères de sélection et d'acquisition sont beaucoup plus difficiles. En principe, il faut posséder tout ce qu'il est possible d'acquérir, tel ouvrage en apparence secondaire renfermant peut-être le renseignement de première main qui éclaire un point demeuré obscur ou étaye la position d'une thèse. La difficulté pour un jeune département provient, outre son budget forcément limité, du fait qu'il est souvent impossible d'acheter les ouvrages au tirage épuisé et les anciens numéros de revues ou périodiques qui contiennent parfois les études plus poussées sur un sujet déterminé. Une solution à ce problème pourra être l'acquisition en bloc, dès le début, des bibliographies courantes, des dictionnaires et encyclopédies, des histoires générales de la musique et des vingt principales

²⁹ Pour préserver les disques de l'usure inévitable qu'entraîne leur usage répété, une bonne méthode consiste à les copier sur bandes magnétiques, pratiquement inusables, ce qui permet leur manipulation par les étudiants eux-mêmes.

³⁰ Par exemple, les œuvres complètes de Palestrina nécessitent 33 volumes, celles de Roland de Lassus 21, Brahms 26, Liszt 30, Bach 55, Hændel 97, etc.

³¹ Nous signalons que la Bibliothèque nationale du Canada à Ottawa possède déjà un fonds très solide de ces précieuses éditions monumentales, ce qui constitue un avantage précieux pour les musiciens de la capitale.

revues musicologiques, puis de « percer des fenêtres » dans certains secteurs précis, tels l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance, si l'on veut suivre un ordre historique, ou selon les nécessités des cours inscrits au programme de l'année. Un fonds initial de quinze cents volumes avec accroissement annuel de huit cents apparaît un minimum, et ici encore les réimpressions anastatiques ou photomécaniques seront d'un grand secours. On n'oubliera pas, enfin, la collection photographique (microfilms, diapositives, etc.) ni surtout les instruments de démonstration et d'expérimentation, en premier lieu le piano, puis le clavecin (ou une épinette), le rythmographe et, pour l'étude de la théorie musicale du Moyen Âge, le monocorde, l'instrument favori du fabuleux Pythagore..., afin de permettre à la musicologie de progresser avec les mêmes moyens et la même rigueur que les autres sciences dans la voie de la connaissance.

CONCLUSION.

L'existence d'une activité scientifique ayant pour objet la musique dans son évolution historique et esthétique est aujourd'hui encore mal connue du public, qui ramène toute l'activité musicale à deux sortes : l'une *récréative*, celle qui lui est offerte au concert, à la radio ou sur disque, et l'autre *pédagogique*, représentée par l'enseignement des conservatoires en vue de la formation des interprètes et des compositeurs, ou celui du professeur de musique aux enfants de son quartier. Or, la musicologie est étrangère à l'une et à l'autre de ces conceptions. Elle ne se propose pas d'enseigner la maîtrise des divers instruments de musique, ni les différentes techniques de composition, bien qu'elle puisse avoir, à l'occasion, de sérieuses incidences sur ces disciplines. Mais ce n'est là qu'une fonction accessoire, conséquence des connaissances scientifiques qui lui sont acquises. Un musicologue n'est pas forcément instrumentiste ou compositeur, pas plus que le linguiste n'est poète ou romancier, bien qu'il puisse écrire en vers et en prose. S'il lui arrive de l'être, ayant maîtrisé les diverses techniques de l'art qu'il étudie, cette activité ne peut être pour lui qu'un moyen, aux avantages indéniables certes, mais non une fin : on pourrait citer d'excellents musicologues qui ne sont ni l'un ni l'autre³². La musicologie est une science jeune, qui suggère plus de questions qu'elle ne fournit de réponses et qui attend encore une systématisation définitive, ce qui

³² Voir O. KINKELDEY : « The musicologist does not — as a musicologist — attempt to create works of art, but he may make the process of creation, so far as he can bring it into the laboratory or under the microscope, as it were, the subject of a minute intellectual or scientific analysis. The musician takes place in the world by virtue of his qualities as an artist. The musicologist is judged on his merits as a scholar, a philosopher or a scientist » (art. *Musicology*, dans *The International Cyclopædia of Music and Musicians*, New-York, 5^e éd., 1949, p. 1218).

explique peut-être sa faible diffusion auprès du public, même cultivé. Si nous devons la réduire à une formule, nous dirions que la musicologie est à la musique ce que la linguistique est à la littérature : un effort rationnel pour hausser au niveau de l'analyse consciente, l'interprétation des données sous-jacentes au langage musical dans ses manifestations spatio-temporelles, ce qui suffirait à justifier son introduction au sein de toutes nos principales universités.

Quels avantages un milieu universitaire et la société en général tireront-ils d'un enseignement musicologique ? Quels débouchés s'offriront aux étudiants qui auront suivi un tel enseignement, puisqu'il ne s'adresse pas exclusivement au musicien de profession ? Il est évident qu'en fonction de ses besoins immédiats notre société ne requiert pas autant de musicologues que de médecins, d'ingénieurs ou de techniciens. Néanmoins, les incidences pédagogiques et culturelles de l'enseignement musicologique sont nombreuses : outre la formation de professeurs d'initiation à la musique et à son histoire, au niveau de l'école secondaire, on peut évoquer la formation du goût musical chez l'« honnête homme » du XX^e siècle et, par une saine diversification des programmes de cours, une valeur de substitution aux humanités gréco-latines en voie de régression. Mais la musicologie offre plus qu'une consolation à cette régression regrettable, et l'humanisme musical vaut et parachève un humanisme trop longtemps exclusivement littéraire et didactique. En intégrant l'étude de l'histoire de la musique au contexte de l'histoire universelle des idées et des arts, on contribue à élargir la culture de notre société qui s'accroît en nombre, se développe, s'enrichit matériellement, mais doit aussi se raffiner intellectuellement pour ne pas devenir victime de son propre progrès matériel : un peuple sans culture est un peuple sans identité et sans âme, malgré ses réalisations techniques fabuleuses, et la vieille Europe pourra toujours en remonter à la jeune Amérique à cet égard.

Il serait temps de réviser les conceptions actuelles de l'enseignement de l'histoire, limité le plus souvent à ses tissus de date approximative, de guerres sanguinaires et de traités rompus, comme si la politique maladroite de monarques fainéants ou les intrigues machiavéliques de ministres cupides avaient exercé une influence plus considérable sur l'histoire de la pensée et le progrès de la civilisation que

les découvertes capitales des Copernic, Galilée, Descartes, Pascal et Newton, pour nous limiter au seul aspect scientifique du génie humain. La bataille de Marignan qui, en 1515, marqua la victoire de François I^{er} sur les troupes suisses n'est plus qu'un souvenir estompé, un fait d'archive dont le témoignage direct n'est accessible qu'au spécialiste de cette époque, tandis que l'œuvre musicale de Jannequin, non pas *inspirée* mais *suggérée* par cet événement — le sujet, en art, n'étant au fond qu'un prétexte — peut être écoutée tous les jours et, par son charme magique, susciter encore l'enthousiasme. On pourrait en dire autant des sentiments inspirés par le *Radeau de la Méduse* de Géricault, l'*Assassinat de Marat* ou le *Sacre de Napoléon* par David.

Il y a plus. Face à la croissance presque spontanée, au Canada, de centres d'art et d'écoles de musique ou autres, la musique n'est plus le privilège d'une classe aristocratique, mais l'apanage de la société tout entière. Il serait souhaitable que l'importance et l'intérêt de la science musicologique, les résultats auxquels elles a atteint et l'esprit qui l'anime ne soient plus des notions réservées à un groupe restreint d'initiés. Il serait souhaitable également que l'enseignement musical bénéficie des résultats acquis par plus de soixante ans d'activité scientifique. « Le rôle de la musicologie, écrit François Lesure, est d'apporter, à l'histoire de l'homme et des sociétés, des études et des conclusions qui ne figurent ni dans l'histoire de la musique ni dans aucune autre discipline, ou qui n'y sont qu'effleurées; elle ne se borne pas, en effet, à constater la permanence de certains complexes où intervient la musique, mais elle tente d'en découvrir les motifs, les modalités et les destinées³³. » Pour ce motif il faudrait que l'histoire de la musique et la musicologie occupent, dans nos universités, tant au niveau du baccalauréat que des études supérieures, une place à côté de l'histoire générale ou politique, de la littérature ou de la philologie. C'est ainsi que, par delà les âges, nous rejoindrons le sens de la maxime frappée au VI^e siècle de notre ère par le grand humaniste que fut saint Isidore, évêque de Séville : « Sans la connaissance de la musique, il n'est point de culture accomplie, et rien même ne peut être sans elle achevé... »

Yves CHARTIER.

³³ *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelle, 1961, t. III, art. *Musicologie*.