



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

M'entendez-vous?

Essai de sociologie du
langage musical

par Michèle Ollivier

Thèse présentée à L'École des Études
supérieures et de la recherche de
l'Université d'Ottawa pour l'obtention
de la maîtrise en sociologie

Le 14 septembre 1987



Michèle Ollivier, Ottawa, Canada, 1988.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

3
ISBN 0-315-46832-7



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Merci à Roberto Miguelez pour son
enthousiasme et sa confiance en mon
projet. Merci à Jean Lapointe et à mon
ami François Gobeil.

TABLE DES MATIÈRES

<u>CHAPITRE I: INTRODUCTION</u>	6
1. Problématique	6
2. Quelques définitions	10
2.1 Rationalisation	10
2.2 Réification	15
2.3 Individualisme.....	18
2.4 Autonomie et spécialisation	22
3. La musique: essai de définition	24
4. Le matériau musical	31
4.1 Le son	31
4.2 Les échelles et les modes	32
4.3 Les échelles et les modes occidentaux	34
 <u>CHAPITRE II: LE CLASSICISME</u>	 39
1. Rationalisation du langage: le système tonal	41
1.1 Les échelles	41
1.2 L'harmonie	43
1.3 La forme	46
La théorie: Jean-Philippe Rameau	53
2. Individualisme et hétérophonie	61
3. La réification de la pratique musicale	65
4. Vers le romantisme: Jean-Jacques Rousseau	70
 <u>CHAPITRE III: LE ROMANTISME</u>	 76
1. Le romantisme musical	79
2. Marchandise, autonomie et spécialisation	85
3. Le langage musical	91
4. La théorie musicale	103
5. Edouard Hanslick: vers le XXe siècle	110

<u>CHAPITRE IV: LE XXe SIÈCLE</u>	118
1. L'entre-deux-guerres: éclectisme, atonalité et sérialisme	123
2. 1940 à 1960: l'éclectisme du brisé	131
2.1 Le sérialisme intégral	133
2.2 Le hasard: aléatoire, stochastique et anarchie.....	138
2.3 Le son: musique concrète et électronique*	147
3. Le paradoxe de l'autonomie	158
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	167

CHAPITRE I: INTRODUCTION

Dans cette thèse, nous tenterons de voir comment certains processus qui sont à la base des transformations sociales profondes qui ont affecté l'Occident depuis le XVIIIe siècle nous permettent aussi de comprendre les transformations du langage musical. L'hypothèse principale est que le système tonal qui s'est imposé à partir du XVIIIe siècle en Occident est une manifestation d'un processus de rationalisation de la pensée et des institutions, rationalisation objective d'abord dans la musique dite classique, rationalisation subjective et critique dans le romantisme du XIXe siècle, à mesure que s'étend la réification et que la raison devient instrumentale.

Nous verrons ensuite comment ces processus de rationalisation et de réification, alliés à l'émergence d'un individualisme exacerbé, nous permettent de dégager une certaine continuité à travers les profondes ruptures qui ont bouleversé le monde musical du XXe siècle. A l'étude du langage musical, se greffera une analyse de la musique comme pratique sociale. Nous verrons comment ces deux dimensions de l'activité musicale renvoient l'une à l'autre dans un jeu d'influences réciproques.

Ce premier chapitre est conçu comme une introduction générale, qui nous permettra d'abord de mieux cerner la problématique, ensuite de définir les principaux concepts utilisés et finalement d'explicitier ce qu'on entend par langage musical.

1. Problématique

Au départ, il s'agissait de chercher à comprendre la musique "savante" du XIXe siècle en Occident. Parfois appelée sérieuse, par opposition à populaire, ou encore tout simplement classique, la musique savante est issue d'une longue tradition qui s'est transmise par l'écriture plutôt qu'oralement, une musique théorisée et enseignée dans les académies et les conservatoires.

Dans cette tradition, la musique contemporaine occupe une place très particulière. En effet, la musique qui se fait depuis le début du XXe siècle est essentiellement une musique de rupture, de rupture avec tout ce qui constituait les bases d'un langage commun depuis au moins deux siècles. Il n'est pratiquement plus possible aujourd'hui de composer en restant à l'intérieur de paramètres définis une fois pour toutes. Qu'il s'agisse de ruptures radicales ou encore de réaménagements, la musique du XXe siècle a remis en cause la notion même de langage.

C'est surtout au système tonal, adopté au XVIIIe siècle, que la musique contemporaine s'est opposée, mais aussi à la conception de la forme, du rythme et de toutes les dimensions du langage propres à cette période qu'on a appelée classique.

Malgré qu'il soit toujours difficile de définir ainsi un style, un certain consensus semble exister actuellement à l'effet que le langage musical classique a trouvé sa plus haute expression dans les oeuvres de Mozart, de Haydn et du jeune Beethoven, s'étendant

de la deuxième moitié du XVIIIe siècle aux premières décennies du XIXe siècle.

Ce qui nous intéresse ici, au-delà des querelles sur le style des différents compositeurs ou sur la pertinence des dénominations, c'est l'existence d'un idiome commun à cette époque. "That there was a "classical idiom" shared by Haydn, Mozart and, to an extent, Beethoven is more generally agreed than is the existence of a "classical period." (Heartz, 1980: 450) La conception tonale et hétérophone de la musique qui a vu le jour au XVIIIe siècle constitue, jusqu'à nos jours, le point de référence de presque toute la musique qui se fait en Occident et, de plus en plus, dans le monde. Elle domine toute la musique populaire et influence, comme repoussoir, beaucoup des tentatives de renouvellement de la musique savante contemporaine. Jusqu'à nos jours, les modèles pratiques et théoriques du XVIIIe siècle sont jugés exemplaires et restent à la base de l'enseignement musical dans le monde. même s'ils ne peuvent plus prétendre être des vérités absolues. "Dans une large mesure, le style classique est devenu le modèle (d'où son nom) à partir duquel nous jugeons toute autre musique. Il s'agit bien, en réalité, tant par ses aspirations que par ses exploits, d'un style normatif." (Rosen, 1977: 103)

C'est à ce titre, comme fondement de notre tradition musicale et point de référence des musiques nouvelles, que la musique du siècle des lumières peut être dite classique. Il ne s'agit donc pas de définir un style dans l'absolu mais d'opérer

un découpage historique qui nous donne une vue d'ensemble de la musique d'aujourd'hui, de ses origines et de sa direction. La définition de style de C. Rosen rejoint nos préoccupations: "Le concept de style ne correspond pas à une donnée historique, mais répond à un besoin de l'esprit: il procure un mode de compréhension." (Rosen, 1977: 20)

C'est justement un mode de compréhension que nous allons chercher à établir. Il nous a semblé que la période qui s'ouvre en musique avec l'adoption du système tonal au XVIIIe siècle et de laquelle nous ne sommes pas vraiment sortis, peut être analysée comme une entité historique dominée par certains processus caractéristiques.

On peut avancer les hypothèses suivantes: premièrement, que le système tonal constitue une rationalisation du langage musical en Occident; deuxièmement, que cette rationalisation est intimement liée à l'importance croissante de l'individu dans la vie sociale; troisièmement, que la rationalisation du langage est aussi inséparable d'un processus par lequel la musique, en même temps que les autres dimensions de la vie, s'est transformée en marchandise; et, finalement, que la rationalité du projet musical des lumières sera minée par ses propres conséquences, à savoir la réification d'une pensée devenue instrumentale et la constitution de l'art en sphère autonome.

Au XIXe siècle, la raison sera ébranlée par le biais des aspirations d'individus devenus problématiques, tandis qu'au XXe siècle c'est la raison en tant que telle, qui sera contestée.

L'émergence et le déclin de la raison seront les fils conducteurs de notre démarche. C'est principalement en vert de ceux-ci que nous parlerons de ces trois siècles comme d'un bloc historique, caractérisé par l'émergence d'une nouvelle configuration sociale dont les manifestations essentielles sont l'extension des rapports-marchands, la constitution de l'art en sphère autonome, le rôle central du sujet individuel sur les plans politique, économique et social ainsi que la rationalisation de la pensée et des institutions liée à la rupture avec une vision théologique du monde.

Pour mieux saisir les différents aspects de la problématique, il nous a semblé commode d'adopter le découpage conventionnel en différentes époques et de parler de musique classique, romantique et contemporaine. Nous précisons au fur et à mesure le sens de ces termes. Plutôt que d'analyser les oeuvres de compositeurs particuliers, nous resterons au niveau plus général et plus abstrait des caractéristiques du langage communément adopté par ces différentes époques. Le deuxième chapitre traitera du classicisme, c'est-à-dire de la musique composée entre le milieu du XVIIIe et le début du XIXe siècle. Le troisième chapitre traitera du mouvement romantique et post-romantique, qui s'étend jusqu'au début du XXe siècle. La dernière période couvrira le XXe siècle et la musique contemporaine.

2. Quelques définitions

2.1 Rationalisation

Au XVIIIe siècle, les lumières de la raison ouvraient de nouvelles perspectives à l'être humain: contre la religion et la métaphysique, celui-ci voulait ramener le monde à sa mesure et rendre entièrement accessibles à son entendement les lois de la nature. On retrouve certaines formes de rationalisation en d'autres lieux et à d'autres moments dans l'histoire, mais c'est seulement dans l'Occident moderne qu'elle deviendra le mode dominant de la pensée et qu'elle influencera toutes les dimensions de la vie sociale. Cette première conception de la rationalisation est celle de l'Aufklärung, ce mouvement de la pensée en progrès par laquelle le XVIIIe siècle voulait se libérer de la théologie et de la métaphysique. "De tout temps, l'Aufklärung, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. ... Elle se proposait de détruire les mythes et d'apporter à l'imagination l'appui du savoir." (Adorno & Horkheimer, 1974: 21)

La raison, qui s'opposait à la religion, cherchait en fait à établir un système aussi compréhensif et englobant que la religion pouvait l'être, mais qui émanerait de l'entendement humain. En ce sens, Max Horkheimer parle de raison objective, c'est-à-dire de la raison comme "...principe inhérent à la

réalité." Au XVIII^e siècle, la raison est plus que cette faculté individuelle du sujet pensant de discriminer entre des fins et des moyens. Elle est logée au coeur des choses et c'est l'univers en lui-même qui est raisonnable. Il existe un ordre du monde et l'être humain doit se réconcilier avec cet ordre objectif pour que règnent enfin la Justice et la Paix. C'est le développement d'une pensée scientifique qui permettra de percer à jour cet ordre des choses. On cherche toujours une vérité ultime qui sera la source d'une conception générale du monde et de sa destinée, mais le moyen de la connaissance n'est plus la révélation religieuse. Ce sont maintenant les lumières de la raison qui deviennent la clé du savoir et l'instrument d'un bonheur possible pour l'humanité. Ce que la raison cherche à établir au XVIII^e siècle, c'est une vérité objective universelle, valable pour la science, les arts et la politique et dans laquelle le vrai, le beau et le juste se superposeraient en obéissant au même principe. En accord avec Horkheimer, nous tenterons de démontrer que l'adoption du système tonal et les transformations de la théorie musicale au XVIII^e siècle participent de l'émergence de cette pensée rationnelle.

Cette première forme de rationalisation est intimement liée à un mouvement d'opposition à l'hégémonie de la religion sur les consciences et à l'émergence d'une pensée scientifique. Mais la rationalisation ira beaucoup plus loin que cette tentative de libération de la pensée de la domination de l'Eglise. La raison, qui devait libérer l'humanité de la misère et de la sujétion, se

videra peu à peu de sa substance et de son caractère objectifs, pour se limiter à une série de moyens efficaces applicables à des fins qui ne sont plus accessibles à une raison objective mais déterminées par le jugement des individus. D'objective et éternelle, la vérité rationnelle deviendra subjective et relative. La raison deviendra une série de moyens techniques mis au service de nouvelles forces de domination.

Cette perversion de la raison a été diversement analysée par plusieurs auteurs comme la conséquence inéluctable de son mode même d'appréhension des choses. Herbert Marcuse, dans L'homme unidimensionnel, attaque la science comme source du déclin de la raison, la pensée scientifique étant elle-même une logique de la domination car fondée sur la domination des choses. "La Raison, en tant que pensée conceptuelle, produit nécessairement de la domination." (Marcuse, 1968: 210) La science, en se présentant comme instrument de contrôle rationnel d'un univers de choses, est irrémédiablement liée à la domination. "Ce que j'essaie de montrer c'est que la science, à cause de sa méthode et de ses concepts, a fait le projet d'un univers dans lequel la domination sur la nature est restée liée à la domination sur l'homme et qu'elle a favorisé cet univers." (Marcuse, 1968: 209)

Max Horkheimer affirme également que la raison était porteuse de sa propre liquidation. Il n'y a pas eu une dégradation de la raison, mais les deux faces de celle-ci, la libération et l'instrumentalisation, étaient liées dès le départ. La raison, le logos, la faculté de l'être humain de penser, en

détruisant la superstition, a également détruit toute possibilité d'établir de façon rationnelle une discrimination entre des fins. "La faculté subjective de penser fut l'élément critique destructeur de la superstition. Mais en dénonçant la mythologie en tant que fausse objectivité, c'est-à-dire en tant que création du sujet, il lui fallut utiliser les concepts reconnus par elle comme adéquats." (Horkheimer, 1974: 17) La fonction critique de la raison, qui était d'abord dirigée contre la religion et la métaphysique, a par la suite miné tout ce qui prétendait être une vérité universelle, objective et naturelle, pour devenir une simple faculté du sujet pensant. Finalement, c'est la raison qui a anéanti la raison: "La raison s'est proprement liquidée en tant qu'instrument de connaissance éthique, morale et religieuse." (Horkheimer, 1974: 28) La pensée scientifique, vidée de sa capacité de rechercher et de déterminer le sens des choses, est réduite à un rôle purement instrumental, au service de la domination rationnelle du monde.

Cette instrumentalisation et cette formalisation de la raison finiront par toucher toutes les sphères de la vie sociale, la décision politique comme les critères esthétiques. La raison n'est plus inhérente aux choses, mais liée à la faculté de l'esprit humain d'organiser de façon logique des moyens en vue d'atteindre une fin déterminée. Cette conception de la rationalisation, dont Max Weber a fait pour la première fois l'analyse, est liée à la maîtrise croissante du monde extérieur,

à la spécialisation scientifique et à la différenciation technique. La raison devient incapable de fixer les critères de la vérité, de la justice et du beau.

Ce qui reste de la raison, telle que conçue au temps des lumières, c'est ce que Lukàcs définit comme "...tout système formel qui, dans sa cohésion, était orienté vers le côté des phénomènes qui est saisissable, productible, et donc maîtrisable, prévisible et calculable par l'entendement." (Lukàcs, 1969: 145) Ce qui reste également, c'est cette capacité technique de la raison de posséder et de dominer le monde, "...par la prévision et le calcul toujours plus exacts de tous les résultats à atteindre." (Lukàcs, 1969: 116) En ce sens, comme maîtrise du monde par la science et par la technique, la rationalisation est intimement liée à l'émergence des sociétés marchandes modernes, industrielles et capitalistes.

En restant dans la perspective de Marcuse et de Horkheimer, nous chercherons à voir comment la musique est traversée par un véritable processus de rationalisation, d'une part positive, mais aussi instrumentale, et ce dès le XVIIIe siècle.

2.2 Réification

"L'animisme avait donné une âme à la chose, l'industrie transforme l'âme de l'homme en chose."
(Adorno, Horkheimer, 1974: 44)

Le concept de réification est en filiation directe avec le concept d'aliénation chez Marx qui signifie "rendre autre" ou rendre étranger à sa propre nature. La réification signifie alors ramener l'être humain et ses rapports aux autres à l'état de choses. Pour G. Lukàcs, par exemple, la réification est le "viol de l'essence humaine de l'homme." (Lukàcs, 1969: 128)

Pourtant, les sociétés du capitalisme avancé, bien que profondément réifiées, peuvent être analysées dans leurs manifestations positives. Lucien Goldmann, par exemple, souligne l'importance de l'adoption dans ces sociétés des libertés formelles et individuelles. Goldmann parle en effet des "... acquisitions humainement positives de la société réifiée -- l'universalité des valeurs et le respect des libertés individuelles." (Goldmann, 1959: 102)

En tenant compte de cette double dimension, positive et négative, de la société réifiée, nous considérerons la réification non comme le viol d'une hypothétique essence humaine de l'homme, mais comme un processus central des sociétés industrialisées et capitalistes, par lequel les rapports humains deviennent médiatisés par des choses, les marchandises, sans pour autant être réduits uniquement à cette chosification.

Dans les sociétés modernes capitalistes, la réification est liée à la marchandisation de l'activité économique, par laquelle l'acquisition des biens nécessaires à la survie devient le fruit d'échanges généralisés; les marchandises sont considérées comme un moyen d'obtenir un profit toujours plus grand plutôt que comme des biens destinés à l'usage. Les rapports entre individus deviennent médiatisés par des choses, les marchandises en général et la monnaie en particulier, qui semblent gouvernées par leurs propres lois, les lois du marché. Les marchandises et les lois du marché sont fétichisées, c'est-à-dire qu'on leur attribue des propriétés quasi-magiques qui les rendent indépendantes de la volonté et du pouvoir humains.

Même si l'échange de produits a été depuis longtemps pratiqué par de nombreux peuples, ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle qu'il deviendra la forme généralisée de la subsistance, "...jusqu'à pénétrer l'ensemble des manifestations vitales de la société et les transformer à son image." (Lukàcs, 1969: 112) En effet, cette nouvelle façon d'assurer la survie matérielle a des conséquences qui vont bien au-delà de la sphère économique. Rationalisation et réification sont deux faces complémentaires d'une même réalité qui se manifeste de diverses façons à tous les niveaux de la vie, entre autres par un niveau plus élevé d'abstraction qui réduit un phénomène à certaines de ses propriétés, le plus souvent celles qui sont quantitatives et donc facilement assimilables par la raison.

Par exemple, des rapports humains médiatisés par des marchandises sont des rapports plus abstraits et impersonnels, basés sur le côté quantifiable de la réalité plutôt que sur ses propriétés qualitatives. Les activités sociales deviennent morcelées pour se prêter à des opérations sur des unités "formellement égales mais abstraitement interchangeables" (Lukàcs, 1969: 129), maîtrisables par le calcul rationnel.

Dans le travail, la réification est inséparable de l'industrialisation fondée sur la logique du profit. Pour Lukàcs, le travailleur devient asservi aux exigences de l'efficacité. Le travail se décompose en une suite d'opérations partielles, soumises à des impératifs techniques. Dans la production, l'être humain devient un simple rouage d'un processus qui obéit à des lois déterminées en dehors de lui, les lois de la concurrence ou les exigences de la machine réglant le rythme du travail.

Dans les domaines juridique et administratif, on assiste à des transformations similaires. Le droit moderne et les bureaucraties sont une rationalisation et une réification des pratiques de gouvernement et d'administration, dans laquelle les méthodes empiriques, basées sur la tradition, "...taillées subjectivement à la mesure de l'homme agissant" (Lukàcs, 1969: 146), cèdent la place à de grands systèmes formels, rationnels et abstraits. Le droit moderne comme la bureaucratie, sont deux systèmes qui traitent les problèmes humains comme des cas abstraits, qui établissent à l'avance la façon d'englober dans un

même système tous les cas possibles, qui procèdent par réduction des problèmes qu'ils traitent à des unités égales et interchangeables. C'est cette abstraction qui devient la condition préalable de la justice et de l'efficacité.

Comme ces autres dimensions de la vie, la musique sera traversée par le processus de réification. Nous verrons comment la musique, qui était une pratique sociale vivante, est graduellement devenue à partir du XIXe siècle une marchandise, une chose qui s'achète et qui se vend. Nous tenterons de cerner quelques unes des conséquences de ce processus.

Dans le même ordre d'idée, on constate que la réification a amené la décomposition de la communauté traditionnelle et l'émergence de l'individu comme sujet et objet des pratiques politiques, économiques et sociales. En même temps que se désagrégeaient les rapports hiérarchiques du monde féodal et corporatif, l'individu acquérait une importance déterminante en devenant l'élément de base des rapports sociaux: la liberté et l'égalité, le libéralisme économique, l'obsession romantique du génie sont autant de manifestations de cette importance nouvelle de l'individu.

2.3 Individualisme

L'individualisme n'est pas un phénomène propre au XVIIIe siècle. Pour Louis Dumont (Dumont, 1983), par exemple, quelque chose de l'idée moderne d'individu est présente depuis les tout

débuts de la civilisation judéo-chrétienne. Au XVIIIe siècle, cependant, l'idée d'individu devient un élément central et essentiel à l'articulation des rapports sociaux, politiques et économiques. Si un monde rationalisé et réifié signifie qu'on a maintenant affaire à une conception du monde comme un ensemble d'unités abstraites, formellement égales et interchangeables, la conception des rapports économiques, politiques et sociaux comme le fait d'individus libres et égaux en est la conséquence et la prémisse logique.

Au XIXe siècle, cet individu deviendra problématique avec l'extension de la réification. La tentative d'assimilation des individus au monde des choses est à la base de la révolte romantique contre la rationalité. Le spectre d'une société entièrement réifiée, dans laquelle l'individu serait complètement absorbé par une série de mécanismes aveugles restera longtemps présent dans la littérature, dans les arts et dans la pensée philosophique et politique moderne. "La solitude absolue de l'individu renvoyé de force à son propre moi et dont toute l'existence consiste à dominer du matériel et à suivre le rythme monotone du travail: voilà l'effroyable spectre qui hante l'existence de l'homme dans le monde moderne." (Adorno & Horkheimer, 1974: 243)

La peur d'un monde d'individus atomisés, formant une masse sans pouvoir manipulée par des forces supérieures est en quelque sorte une utopie négative de la modernité. Elle prend cependant sa source dans des processus bien réels qui opposent deux

mouvements contraires: d'une part l'émergence de l'individu comme élément fondamental des rapports sociaux, mais d'autre part la perte par ce même individu de tout pouvoir d'influencer les décisions qui le concernent. L'individu, produit de la rationalisation et de la réification, a agi tout au long du XIXe siècle comme agent dissolvant de la rationalité. En devenant instrumentale et formaliste, la raison a provoqué la révolte de l'individu aux prises avec un univers abstrait qui le dépasse.

En ce sens, on peut dire que la réification n'est pas ce processus achevé qu'on a voulu qu'elle soit. Elle a plutôt existé à l'état virtuel, comme une possibilité menaçante mais jamais réalisée. La résistance individuelle, de même que les aspects positifs de la société réifiée soulignés par L. Goldmann, seront des freins puissants à l'absorption des individus dans des mécanismes aveugles de pouvoir.

La réaction individualiste du romantisme n'a pas été le seul principe dissolvant de la rationalité triomphante des lumières. Comme nous l'avons déjà souligné, la raison a aussi été minée de l'intérieur, par sa prétention à dominer le monde en chassant la magie et les superstitions. Horkheimer souligne que la raison, en s'érigant en juge de ses propres catégories, a été inexorablement minée par le relativisme croissant.

Pour Lukàcs, le principal problème du rationalisme moderne occidental est justement sa prétention à englober dans un principe unique toute la réalité, alors que les formes antérieures de rationalisme reléguent certaines questions, par

exemple le problème du sens ultime de l'existence de l'homme, au domaine de l'irrationnel. Cette conception d'un monde entièrement accessible à l'entendement donne à tout élément extérieur une portée subversive. Dans l'Occident moderne, " ... le principe irrationnel acquiert une importance décisive, dissolvante et désintégrant pour tout le système." (Lukàcs, 1969: 146)

Cette analyse rejoint celle d'Adorno et de Horkheimer, à savoir que la raison, en voulant chasser le mythe, en prétendant maîtriser tous les aspects de la réalité, en voulant libérer les humains de la magie et de l'irrationnel, n'a réussi qu'à retomber dans ce qu'elle voulait fuir. "La raison est la radicalisation de la terreur mythique. ... Plus rien ne doit rester en dehors, car la simple idée du "dehors" est la source même de la terreur." (Adorno, Horkheimer, 1974: 33)

En devenant instrumentale, la raison n'a pas renoncé à ses prétentions totalisantes. De moins en moins capable de fournir un schème unique d'explication de la réalité, minée par le relativisme qu'elle a engendré, la raison et les systèmes qu'elle a contribué à élaborer seront durement secoués tout au long des XIXe et XXe siècles. En musique, nous verrons comment le système tonal produit par la raison au siècle des lumières sera de plus en plus contesté. Le principe de l'individualisme problématique, c'est-à-dire de l'individu qui s'oppose au monde dans lequel il vit, amènera l'introduction, dans un système en principe fermé sur lui-même, de dissonances de plus en plus nombreuses.

2.4 Autonomie et spécialisation

"Une oeuvre d'art aspirait jadis à dire au monde ce qu'il est, à formuler un jugement définitif, aujourd'hui, elle est complètement neutralisée."
(Horkheimer, 1974: 48)

En même temps que progressaient la rationalisation et la réification, la réalité se décomposait en sphères autonomes. Pour Max Weber, une des conséquences de l'écroulement des grands systèmes religieux et métaphysiques a été la séparation de la raison substantive (religion et métaphysique) en trois sphères autonomes, la science, la morale et les arts. Plutôt que de répondre aux mêmes critères, ces trois sphères dépendront désormais de trois aspects différents de la validité, soit la vérité, la justesse normative et la beauté. Le savoir, la justice, la moralité et le goût se dissocieront et deviendront des domaines autonomes, contrôlés par des spécialistes de chacun des aspects de la rationalité, cognitive-instrumentale, morale-pratique et esthétique-expressive. (cité par Habermas, 1981: 8)

Par rapport au projet des lumières, qui voulait créer une science objective, une morale et une justice universelles ainsi que des arts liés par des critères de beauté à la nature, il s'agit là d'un renversement. La raison, qui devait amener une meilleure compréhension de l'être humain, la justice et le bonheur par la connaissance et l'organisation rationnelles, perdra sa capacité de fixer des buts objectifs en éclatant en sous-systèmes. "Qui donc encore, de nos jours, ... croit que les connaissances astronomiques, biologiques, physiques ou chimiques

pourraient nous enseigner quelque chose sur le sens du monde, ou même nous aider à trouver les traces de ce sens, si jamais il existe?" (Weber, 1959: 75)

L'art, détaché de toutes les fonctions religieuses ou cérémonielles qu'il occupait jusqu'alors, deviendra une activité autonome, de plus en plus affaire de spécialistes. N'ayant plus de fonctions religieuses, magiques, politiques ou thérapeutiques, l'art acquiert une liberté d'expression inconnue jusqu'ici mais, comme le souligne Horkheimer, il perd son pouvoir social et il est neutralisé. Alors que la musique représentait dans l'Antiquité une des formes les plus achevées de la connaissance, possédant le secret de l'harmonie universelle, elle est aujourd'hui un système autonome, qui n'explique pas autre chose qu'elle-même. Platon pouvait légitimement affirmer: "Tout changement en matière de musique est lourd de conséquences pour la Cité... On ne peut rien changer aux modes de la musique sans ébranler la stabilité de l'Etat". (cité par Cerulo, 1985: 3) Aujourd'hui, une telle affirmation n'a plus de sens. Comme la science, l'art ne peut plus apporter de réponses aux questions qui touchent l'essence des choses et le sens ultime de la vie.

En devenant une pratique autonome, comprise par des spécialistes et détachée des grands systèmes métaphysiques, la musique a perdu la clé de l'harmonie universelle. Elle ne peut plus dire au monde ce qu'il est, mais elle a gagné une certaine autonomie dans l'expression. Encore une fois, le romantisme du XIXe siècle regrettera que la musique, et les musiciens par la

même occasion, aient perdu le pouvoir de représenter directement les relations fondamentales qui règlent la marche du monde.

Si on ne lui reconnaît plus aujourd'hui le pouvoir explicite de transformer le monde, la musique demeure malgré tout, selon les termes de Michel Butor, une "grammaire du réel". (cité par Pousseur, 1976: 3) Dans les structures de son langage, elle continue à créer des significations qui, elles, ne sont pas entièrement autonomes. Même si on ne l'entend plus, elle continue à dire au monde ce qu'il est.

3. La musique: essai de définition

Les définitions courantes de la musique oscillent entre deux pôles: d'une part celles qui insistent sur le côté organisé de la musique et la considèrent simplement comme "l'art de combiner les sons selon des règles" (Robert), et d'autre part celles qui, à la suite de Jean-Jacques Rousseau, la considèrent comme "l'art de combiner des sons pour le plaisir de l'oreille" (Quillet Flammarion). Ces définitions sont évidemment un peu courtes. La première oublie que la musique, du moins depuis quelques temps, est surtout l'art de combiner des sons contre certaines règles. La deuxième suppose que toutes les musiques se veulent agréables aux oreilles de tous, ce qui est évidemment faux de nombreuses musiques dont le but premier n'est pas d'être agréables.

Il est difficile de donner une définition large et compréhensive de la musique. Aucune définition n'est tout à fait

autre; à vouloir fixer les paramètres d'une matière en constante évolution, on risque de dire ce qu'on voudrait qu'elle soit plutôt que ce qu'elle est.

Considérons par exemple la définition proposée par Claude Lévi-Strauss dans Le cru et le cuit. Il définit la musique comme un langage qui s'élabore à partir d'un double continu: d'abord culturel, c'est-à-dire qu'une collectivité se donne une échelle à partir de la multitude des possibilités qui s'offrent à elle; et ensuite naturel, puisque la création de cette échelle n'est pas totalement arbitraire mais reste attachée aux rythmes physiologiques du corps humain. Ce double continu forme la base de ce qui deviendra un langage musical. Point d'articulation de la nature et de la culture, ce langage est un "...ensemble de structures générales permettant, parce qu'elles sont communes, l'encodage et le décodage de messages particuliers." (Lévi-Strauss, 1964: 31) Le plaisir en musique vient de ce que le compositeur s'écarte plus ou moins de ce qui est connu et attendu selon les règles du langage. "L'émotion musicale provient précisément de ce qu'à chaque instant, le compositeur retire ou ajoute plus ou moins que l'auditeur ne prévoit sur la foi d'un projet qu'il croit deviner, mais qu'il est incapable de percer véritablement en raison de son assujettissement à une double périodicité: celle de sa cage thoracique, qui relève de sa nature individuelle, et celle de la gamme, qui relève de son éducation." (Lévi-Strauss, 1964: 25)

Le langage musical, tel que défini par Lévi-Strauss, doit donc pour communiquer s'appuyer sur une double articulation: le premier niveau comprend l'ensemble des structures générales acceptées par une collectivité, tandis que le deuxième niveau comprend la création de messages particuliers, les oeuvres musicales, fondées sur les possibilités offertes au premier niveau. Le système tonal et les oeuvres qui s'y rattachent constituent un exemple de cette articulation des deux niveaux de langage. Ce système, qui est utilisé en Occident depuis le XVIII^e siècle, ne serait pas purement conventionnel et arbitraire comme on le prétend actuellement, mais fondé sur l'articulation de la nature et de la culture. En insistant sur la nécessité d'une double articulation, cette définition exclut à priori les recherches musicales du XX^e siècle, qui refusent catégoriquement de s'insérer dans une telle conception d'un langage commun, et qui cherchent à chaque oeuvre nouvelle à créer une organisation différente. Cette perspective amène Lévi-Strauss à conclure que la musique sérielle du XX^e siècle est "...un bateau sans voilure, que son capitaine, lassé qu'il serve de ponton, aurait lancé en haute mer, dans l'intime persuasion qu'en soumettant la vie du bord aux règles d'un minutieux protocole, il détournera l'équipage de la nostalgie d'un port d'attache et du soin d'une destination." (Lévi-Strauss, 1964:33)

A l'opposé, les défenseurs de la musique sérielle et post-sérielle contemporaine proposent une définition moins restrictive de la musique. Pour Roland de Candé, "...toute intervention

humaine dans le monde des sons, qui obéit à un projet non-conceptuel (esthétique), peut-être appelée musique. Si j'enregistre dans sa continuité le monde sonore, naturel ou aléatoire, qui m'entoure (oiseaux, ruisseau, insectes, voix, machines, etc.), je n'obtiens qu'une copie, plus ou moins fidèle, de ce monde; mais, en sélectionnant et en assemblant par montage certains fragments d'enregistrements, éventuellement en les superposant, je fais de la musique." (de Candé, 1978: 14)

Théodor Adorno, dans Quasi una fantasia, tente également de cerner la question de la signification dans la musique sans lier celle-ci à la nécessité d'un langage commun. Pour lui, la musique est "...une succession dans le temps de sons articulés qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain." (Adorno, 1982: 3)

Ces conceptions de la musique correspondent à des projets esthétiques très différents. Celle de Lévi-Strauss rejoint les critiques de la musique contemporaine qui mettent en lumière ses insolubles problèmes de communication et la considèrent comme un échec. Celle de de Candé et d'Adorno tient au contraire pour légitimes les multiples et éphémères langages individuels qui sont à la base de la musique du XXe siècle. A l'heure actuelle, les polémiques entourant cette question sont loin d'être apaisées et nous en analyserons mieux les enjeux au quatrième chapitre. Pour l'instant, quelle que soit l'opinion que l'on défende sur la musique du XXe siècle, il est impossible de nous contenter d'une définition restrictive qui à priori en fait une non-musique.

La musique peut tout de même être assimilée à un langage, dans la mesure où des unités de base, les sons, sont agencés selon certaines règles, variables ou non, qui forment des structures plus larges, collectivement interprétables quand elles s'inscrivent dans un projet défini. Au XVIIIe siècle, ces règles étaient fixes et se voulaient éternelles. Au XXe siècle, elles sont souvent redéfinies à chaque nouvelle composition.

Contrairement au langage des mots, la communication musicale est non conceptuelle et s'élabore en dehors de tout référent extérieur. Elle utilise certains vocables de façon stéréotypée, par exemple des accords dans certaines fonctions, ou les cadences dans la musique tonale. Mais l'identité de ces vocables vient de leur nature propre et non d'un référent extérieur. De même, la musique à programme a représenté une tentative pour que la musique exprime quelque chose d'extérieur, mais le programme n'a jamais réussi à épuiser le sens de la musique, qui allait bien au-delà de la signification première voulue par le compositeur.

Ce quelque chose d'humain que dit la musique se construit de façon presque inconsciente, par l'agencement des éléments qui la structurent comme langage, et non par une intention délibérée. Adorno résume bien ce paradoxe. "Une musique vide de toute intention, réduite à un simple enchaînement de phénomènes sonores, serait pareille à un kaléidoscope acoustique. Mais si elle ne faisait à l'inverse que vouloir dire quelque chose, elle cesserait d'être musique et tournerait faussement à la parole."
(Adorno, 1982 : 5)

Mais avant d'être un système de communication, la musique doit organiser, à partir du bruit et dans toutes les règles qu'elle se donne, un monde sonore qui a un sens, qui peut être compris, et qui se moule dans les exigences d'une vision globale du monde. Le concept de matériau qu'utilise Adorno répond à cette nécessité d'associer, dans une analyse de la musique, les structures du langage et leur détermination sociale et historique.

Le matériau représente tous les éléments qui sont à la disposition du compositeur, à un moment donné de l'histoire. Plus qu'un simple catalogue de sons, le matériau représente pour Adorno de "...l'esprit sédimenté, quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes." (Adorno, 1962: 45)

Comme les sociétés changent, le matériau se transforme. "Ayant la même origine que le processus social et constamment imprégné de ses traces, ce qui semble simple automouvement du matériau évolue dans le même sens que la société réelle, même là où les deux mouvements s'ignorent et se combattent." (Adorno, 1962: 45) Ainsi la musique, sans être un reflet de processus sociaux qui s'élaboreraient en dehors d'elle, sans être non plus un langage indépendant de toute signification sociale, est un lieu où les forces économiques, politiques et sociales se manifestent pleinement, dans les structures de son langage.

A ce titre, la musique peut être considérée comme étant plus qu'un simple objet d'étude. Pour Lévi-Strauss, la musique est "...le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre

lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès." (Lévi-Strauss, 1964: 26) Pour Jacques Attali, "...elle est un moyen de percevoir le monde. Un outil de connaissance." (Attali, 1977: 12) Pour Max Horkheimer, elle est "...le déploiement de la vérité." On peut aussi affirmer, avec R. de Candé, que la musique "...n'exprime pas des idées révolutionnaires: elle est un acte de révolution." (de Candé, 1978: 628)

C'est une telle conception de la musique qui sous-tend la démarche de cette thèse et qui lui donne tout son sens. A partir d'une analyse des structures du langage musical à différents moments de l'histoire, il devrait être possible de suivre en filigrane les transformations majeures qui interviennent dans toutes les dimensions du social.

Ce qui fait pour nous toute la richesse de la musique, c'est, qu'elle va bien au-delà de toutes les définitions possibles. Qu'il s'agisse de la musique du passé ou de celle de l'avenir, on n'a jamais fini de lire en elle de nouvelles perspectives. Analyser la musique comme la manifestation des processus de rationalisation et de réification ne signifie absolument pas qu'on la réduise à ne dire que cela. Avec H. Focillon, nous dirons que la musique, comme l'art en général, "...domine ses diverses acceptions et, servant à illustrer l'histoire, l'homme et le monde même, elle est créatrice de l'homme, créatrice du monde et elle installe dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre." (Focillon, 1970: 2)

4. Le matériau musical

4.1 Le son

L'élément de base de la musique est le son. Tout son, un chant d'oiseau, une cloche qui sonne, un verre qui se brise, comporte quatre dimensions qui permettent de le distinguer des autres: la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre.

La hauteur est déterminée par la fréquence des vibrations émises par une source sonore. Plus cette vibration est rapide, plus le son est aigu; une vibration lente produira un son grave. Dans la tradition occidentale, un son est considéré comme musical si la vibration produite est une variation périodique tandis qu'un son est considéré comme un bruit si les vibrations qui le composent sont complexes et irrégulières. Le son musical n'existe pas dans la nature; il est toujours créé par l'être humain, par la voix ou par des instruments fabriqués. L'arrangement des hauteurs selon un ordre de fréquences croissantes ou décroissantes est à la base de la constitution des échelles. Celles-ci sont la matière première de la mélodie, qui est un arrangement de sons de différentes hauteurs entendues successivement, et de l'harmonie, qui est l'arrangement de différentes hauteurs entendues simultanément.

La durée affecte la résonance d'un son pour une période de temps plus ou moins longue. L'organisation des durées selon certaines régularités est à la base du rythme. L'intensité d'un

son est liée à la force avec laquelle il est émis. On dira d'un son qu'il est fort ou doux. L'intensité en musique est utilisée pour ses propriétés expressives, un son fort étant perçue comme plus énergique, ou créant plus de tension qu'un son plus faible, associé à la douceur ou au repos. Le timbre est ce qui permet de différencier un son d'un autre, celui d'un hautbois de celui d'un saxophone. Ce sont les sons partiels harmoniques émis par différents types d'instruments qui nous permettent de distinguer les différents timbres. Les harmoniques sont des vibrations qui se font entendre lorsque résonne un son, et dont la fréquence est un multiple de la fréquence du son fondamental.

C'est surtout la hauteur qui sera au centre de nos préoccupations, à cause de l'importance qu'elle a eu dans toute la musique occidentale. Ce n'est qu'au XXe siècle que l'intensité et le timbre, en même temps que les bruits, prendront une importance déterminante dans la composition. Nous parlerons surtout des différentes échelles et de différentes conceptions de l'importance relative de la mélodie et de l'harmonie dans le langage musical.

4.2 Les échelles et les modes

Si le son peut être assimilé aux phonèmes de la langue, on peut dire des échelles qu'elles opèrent une première sélection parmi toutes les possibilités. "Les échelles fondamentales, qui forment des intervalles caractéristiques d'un système musical,

sont à la musique, en quelque sorte, ce qu'un inventaire alphabétique des phonèmes serait au langage." (de Candé, 1978: 102)

Une échelle musicale est une division caractéristique de l'octave. (1) L'octave est la répétition d'un son à une fréquence deux fois plus élevée (octave supérieure) ou deux fois plus faible (octave inférieure). Dans cet espace créé entre deux notes identiques, la culture opère des divisions, égales ou non, qui deviendront la base des différentes gammes.

Les modes et les gammes sont construits à partir d'une sélection de certains intervalles de l'échelle, organisés selon un ordre de fréquences croissantes ou décroissantes. Cette organisation suppose une hiérarchisation entre les sons, l'inégalité des intervalles donnant aux modes leur facture caractéristique. Il existe dans le monde une grande diversité de systèmes musicaux. Certains utilisent des intervalles proches de ceux de l'échelle occidentale. D'autres sont totalement différents. L'échelle fondamentale traditionnelle des peuples arabes compte 17 degrés, à partir desquels on peut construire 84 modes différents. Le système musical traditionnel chinois est construit à partir d'une échelle de 12 tons inégaux appelés lyus, assez proches des tons occidentaux. Le mode principalement utilisé est une gamme pentatonale, c'est-à-dire à cinq tons.

La musique de l'Inde divisait l'octave en 22 intervalles

1 Les définitions d'échelle et de mode sont tirées de de Candé, 1978.

inégaux, les shruti, grille à partir de laquelle sont construits une multitude de modes. La gamme fondamentale compte sept notes, dont la hauteur n'est pas fixe mais qui se rapprochent des tons de la gamme diatonique occidentale. Les échelles indonésiennes divisent l'octave en cinq ou sept intervalles à peu près égaux.

4.3 Les échelles et les modes occidentaux

Depuis l'Antiquité grecque, la musique occidentale est basée sur une division de l'octave en 12 demi-tons inégaux, à partir de laquelle les Grecs construisaient huit modes, qui ont été repris au moyen âge. Au XVIIe siècle, ce nombre a été porté à 12 pour être ramené à une seule échelle principale au XVIIIe siècle. Depuis le XVIIIe siècle, l'octave est divisée en 12 demi-tons égaux. Le mode utilisé principalement est la gamme diatonique majeure, construite avec les tons do ré mi fa sol la si, reconnaissable à l'arrangement des tons et des demi-tons indiqués à la figure I.1.

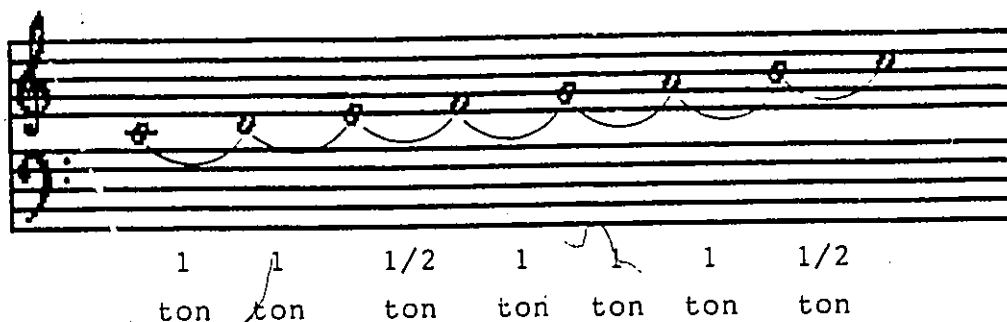


FIGURE I.1

Malgré toute la diversité qu'on observe à travers le monde, le choix des notes qui constituent les échelles n'est pas totalement arbitraire. Il s'appuie souvent sur une connaissance plus ou moins approfondie de la résonance des harmoniques. Aujourd'hui, le rapport entre les harmoniques et le son fondamental peut être déterminé précisément par la mesure et le calcul des fréquences. Il existe une autre méthode, utilisée par Pythagore, qui consistait à déterminer le rapport entre les notes par la résonance de cordes tendues. Pour obtenir l'octave d'un son de référence, il faut faire résonner une corde deux fois plus longue que celle utilisée pour le son fondamental. On obtient ainsi un rapport de 2:1. Le rapport de la quinte (cinquième degré d'un mode) au son fondamental est de 3:2, celui de la quarte de 5:4. La figure I.2 illustre la succession des sons partiels harmoniques.

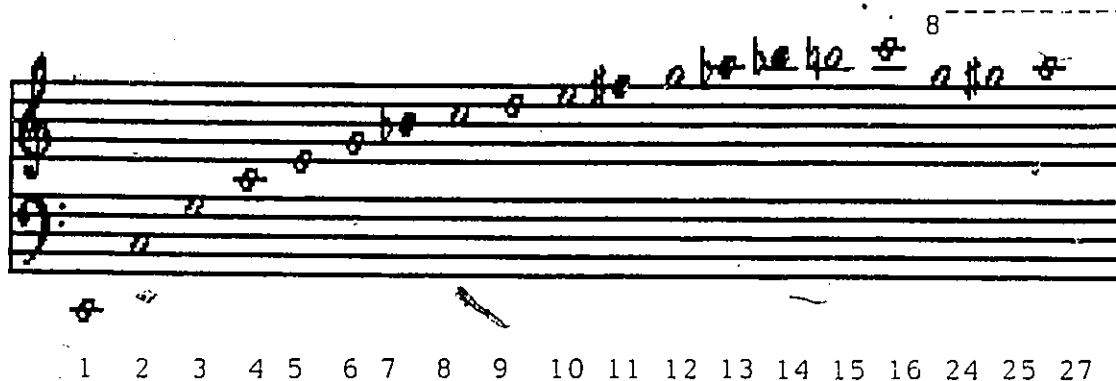


FIGURE I.2

La gamme telle que conçue par Pythagore et utilisée pendant tout le moyen-âge était construite à partir des premiers sons partiels harmoniques, soit l'octave et la quinte, et la quinte renversée, c'est-à-dire la quarte. En ramenant à l'intérieur d'une seule octave tous les intervalles obtenus par la succession des quintes, chacune étant considérée comme le son fondamental de la suivante, on obtient les 12 demi-tons de l'échelle. Les notes de la gamme diatonique prennent alors les valeurs suivantes:

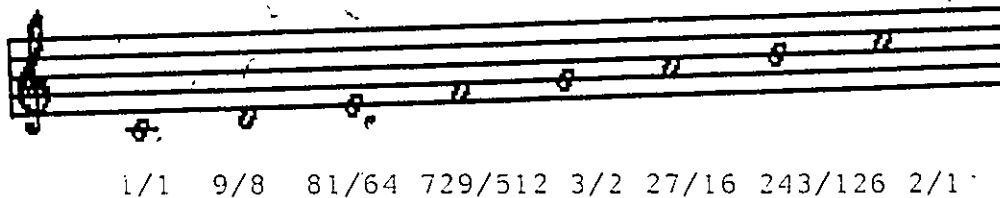


FIGURE I.3

Au XVII^e siècle, la série plus complète des harmoniques sera utilisée pour former une gamme à partir des rapports suivants:



FIGURE I.4

Cette gamme, proposée par le compositeur et théoricien vénitien Gioseffe Zarlino (1517-1590) à partir de la division d'une corde vibrante, anticipait la découverte des harmoniques au XVIIIe siècle. Bien que dite naturelle, cette gamme ne l'est pas vraiment puisque la série des harmoniques ne contient pas de fa. Il est possible d'obtenir une quarte par la comparaison d'harmoniques entre eux, mais le son fa n'est pas émis à partir d'un son fondamental do.

Au XVIIIe siècle, l'adoption du système tonal et l'éclosion de formes instrumentales basées sur les modulations dans des tons éloignés amèneront l'égalisation des intervalles selon le principe du tempérament égal. La modulation est le passage d'une tonalité à une autre, par exemple d'un mode construit à partir du ton de do à un mode identique mais dont le point de départ serait un sol. Ce passage pose certains problèmes pour l'accord des instruments à son fixe, puisque l'écart entre les intervalles n'est pas le même selon les différentes tonalités. Si nous prenons par exemple deux gammes construites respectivement à partir du ton de do et du ton de sol.

do-ré-mi-fa-sol-la-si-do

sol-la-si-do-ré-mi-fa#-sol

La fréquence du fa# qui serait émis à partir du ton de do (harmonique no.11) n'est pas la même que celle du fa# émis à partir du ton de sol (harmonique no.15). Les violonistes ou les chanteurs peuvent tenir compte de la valeur différente accordée aux notes selon leur position dans la gamme, mais les instruments

à son fixe comme le piano ne peuvent pas modifier en cours d'exécution la valeur des notes. Pour cette raison, à partir du XVIIe siècle, on a commencé à fausser légèrement la valeur des différentes notes pour diviser l'octave en douze intervalles rigoureusement égaux.

Le problème de l'accord des instruments était résolu, mais cette solution a été très critiquée, soit pour des raisons d'ordre expressif, puisque le tempérament égal nivelle les différentes tonalités, soit pour des raisons théoriques, puisque le calcul arithmétique qui permet de déterminer la valeur des intervalles n'a aucun fondement physique ou naturel. Il est curieux de constater qu'en même temps que le système tonal se cherchait des fondements scientifiques et naturels pour remplacer ses racines métaphysiques, la musique occidentale adoptait une échelle qui n'avait plus rien à voir avec la résonance naturelle.

CHAPITRE II: LE CLASSICISME

Au XVIIIe siècle, les sociétés d'Europe occidentale ont connu de profondes transformations: déclin graduel des monarchies, montée de la bourgeoisie comme classe dominante et moteur du développement économique, politique et artistique, croissance du commerce et de l'industrie, bref, tout ce qui caractérise les sociétés modernes, industrielles et capitalistes se met en place à ce moment. La lutte de la raison contre les brumes de la métaphysique entre dans une phase décisive avec l'émergence d'une pensée scientifique qui impose son modèle à toutes les branches du savoir.

En musique comme dans d'autres domaines, le XVIIIe siècle sera marqué par la rationalisation de la pensée: le langage, les formes et la théorie deviendront des parties d'un système cohérent et unifié, fondé sur des explications scientifiques mises à jour par la raison humaine.

L'adoption des gammes majeure et mineure et l'abandon des modes anciens, le développement de l'harmonie tonale avec ses accords fonctionnels, le remplacement de la basse continue par le principe de la basse fondamentale, l'accord des instruments à son fixe selon le tempérament égal sont les principaux moyens de la rationalisation du langage musical qui seront explicités dans les pages qui suivent.

La rationalisation de la forme selon les mêmes exigences se manifestera par la disparition des développements basés sur

l'imitation ou la juxtaposition motivique au profit de formes plus linéaires et totalement intégrées. Nous analyserons plus particulièrement la forme sonate comme émergence d'une nouvelle conception de la forme et comme conséquence des transformations du langage.

Ensuite, nous verrons comment les théories élaborées par Jean-Philippe Rameau dans la première moitié du siècle sont venues donner au nouveau système les fondements scientifiques qui lui permettront de s'imposer avec toute la force que l'on sait, comme le seul système possible, comme le seul vraiment "naturel" et "universel".

Dans un deuxième temps, nous verrons comment l'individualisme s'est frayé un chemin jusque dans l'écriture musicale avec l'abandon des multiples voix superposées de la polyphonie de la Renaissance et la généralisation d'une conception hétérophone dans laquelle seule la voix supérieure devient porteuse de la mélodie, les autres voix ne servant plus que de support harmonique.

Finalement, nous aborderons la musique comme pratique sociale qui s'inscrit dans un processus de réification en devenant une chose qui s'achète et qui se vend. De plus, nous verrons comment la musique, en devenant un art autonome détaché de ses anciennes fonctions, participe à la constitution des différents champs de l'expérience humaine en domaines autonomes, avec leurs propres critères de validité déterminés par leurs propres experts. Ce n'est cependant qu'au siècle suivant que

toutes les conséquences de ces transformations se manifesteront. Au XVIIIe siècle, elles ne font que s'amorcer.

1. La rationalisation du langage: le système tonal

1.1 Les échelles

Des douze modes ecclésiastiques en vigueur au XVIIe siècle, le langage classique ne conservera que le mode de ut, appelé mode majeur, ainsi qu'un mode qui en est dérivé, le mode mineur, proche parent du mode de la. Ces deux modes sont à la base du nouveau système qu'on appellera le système tonal. Pour R. de Candé, le passage de la "modalité" à la "tonalité" est lié au fait que la polyphonie, en devenant plus complexe, entraine en contradiction avec d'autres règles de composition.

La gamme majeure, plus que tous les autres modes, se caractérise par la forte polarité qui s'établit entre ses différents degrés. Les modes ecclésiastiques, outre leur diversité, entretenaient toujours une certaine ambiguïté quant à leur polarité. La note conclusive, finale ou tonique, n'est pas la même que la note centrale, teneur ou dominante, autour de laquelle s'articule la mélodie. On distingue également l'ambitus, ou octave caractéristique du mode à l'intérieur duquel se déroule la mélodie. A cette pluralité de modes et de centres modaux, le système tonal oppose un seul arrangement des intervalles, mais surtout une hiérarchie plus stricte entre les

notes. Celles-ci se rapportent toutes à un seul centre tonal et ne se définissent qu'en fonction de celui-ci. Ce pivot de la gamme, c'est la tonique, point de départ et d'arrivée de toute mélodie.

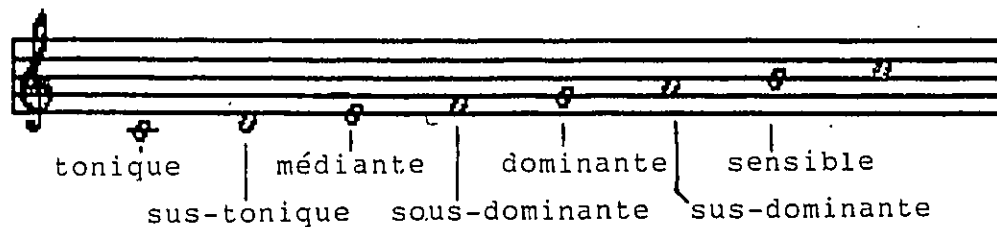


FIGURE II.1

En plus de la tonique qui est le point absolu de référence, les autres notes prennent aussi chacune un poids spécifique. Les premier, troisième et cinquième degrés, soit la tonique, la médiante et la dominante, qui constituent les notes de l'accord parfait, sont considérés comme mélodiquement stables. Les quatrième et septième degrés, appelés respectivement sous-dominante et sensible, sont considérés comme instables et créateurs de mouvement, surtout en raison de l'intervalle de demi-ton qui les sépare des notes voisines. Cet intervalle de demi-ton est créateur d'une certaine tension, d'une attirance pour les tons voisins. Ces notes cherchent à se résoudre sur la médiante et sur la tonique, c'est-à-dire sur des tons stables de l'accord parfait. Ces deux notes instables forment également l'intervalle du triton, devenu maintenant un des moteurs de la gamme tonale, son intervalle le plus caractéristique.

Un seul centre tonal, une hiérarchie plus stricte entre des notes aux fonctions bien définies, une polarité toute entière

ournée vers la tonique --c'est par ces attributs que la gamme majeure représente une rationalisation des modes musicaux, entendue comme une tentative de maîtrise totale du matériau musical par la raison, au sein d'un système unique et intégré.

1.2 L'harmonie

Mais ce qui constitue le fondement du système tonal, beaucoup plus que les rapports entre les notes de la gamme, ce sont les relations harmoniques entre les différents accords construits sur chacun de ses degrés. Un accord est une combinaison de trois ou quatre notes étagées par tierces et considérées comme une unité. L'harmonie, selon le nouveau sens que ce mot a pris au XVIIIe siècle, est l'ensemble des règles et principes qui gouvernent la succession des accords selon un système structuré. (Dalhaus, 1980: 175) L'utilisation du mode de ut au XVIe siècle, par exemple, n'était pas encore tonale puisque le système d'accords qui lui donne son sens n'était pas encore en place.

Pour la première fois, au XVIIIe siècle, les structures de la musique ainsi que la notion de consonance ou de dissonance, ne sont plus gouvernés par des rapports de mélodies distinctes ou de deux sons entre eux, mais soumis aux règles sous-jacentes des progressions d'accords. C'est là que réside la principale différence entre une écriture modale et une écriture tonale; la première est basée sur des intervalles alors que la seconde est

basée sur des accords, considérés comme des entités indivisibles, qui se réfèrent à un seul centre tonal. La dissonance n'est plus limitée au choc des intervalles entre eux mais, devient un principe dynamique qui s'appuie sur les tensions créées entre certains accords considérés comme dissonnants. En théorie comme en pratique, l'harmonie devient la base de toute la musique. Nous reviendrons plus loin sur cette question dans la section sur Jean Philippe Rameau.

On peut construire des accords sur chacun des degrés de la gamme majeure. Ces accords prennent le nom de la note sur laquelle ils sont construits. L'accord construit sur le premier degré est un accord de tonique, celui construit sur le deuxième degré est un accord de sus-tonique, etc.

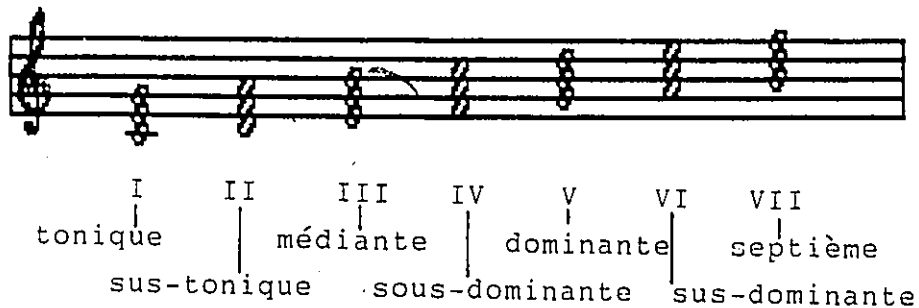


FIGURE II.2

Les accords construits sur les premier, quatrième et cinquième degrés sont dits parfaits, parce que formés de deux tierces majeures superposées. Tous les autres sont formés d'une première tierce mineure. De plus si on ajoute une quatrième tierce, on constate que l'accord construit sur le cinquième

degré, sol-si-ré-fa, est le seul en son genre. Cet accord, dit de septième dominante, contient l'intervalle de triton, dont nous avons vu qu'il est fortement caractéristique de la tonalité par la polarité qu'il crée. Les deux intervalles instables, fa et si, sont attirés par deux notes stables, do et mi, piliers de l'accord de tonique.

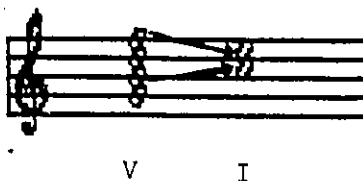


FIGURE II.3

L'accord de dominante est considéré comme dissonant, à cause de la tension qu'il crée et de la résolution qu'il appelle sur la tonique. Cette progression, de la dominante vers la tonique, est à la base de tout mouvement dans la musique tonale. Si on ajoute l'accord de sous-dominante construit sur la quarte (quinte renversée), on obtient les trois accords dynamiques de la musique tonale. L'accord de sous-dominante crée une attirance vers l'accord de dominante, qui à son tour cherche à se résoudre sur l'accord de tonique. C'est en ce sens qu'on peut parler d'harmonie fonctionnelle, dans la mesure où les accords sont utilisés dans des rôles bien définis de création/résolution des tensions. La cohésion d'une pièce ne vient plus de

l'entrelacement des lignes mélodiques, mais de la progression d'accords selon le mouvement de leur basse fondamentale.

Cette conception du mouvement par la basse fondamentale est aussi une idée neuve au XVIIIe siècle. Nous en analyserons le principe dans la section sur Rameau. Pour l'instant, on peut seulement affirmer que la basse fondamentale a fortement contribué à l'éclosion des formes instrumentales classiques. Le système tonal forme donc un ensemble cohérent, fortement polarisé, fondé sur des progressions d'accords qui n'ont de sens que par rapport au centre que constitue l'accord de tonique. Avec le développement de la musique instrumentale, c'est ce système qui rendra la musique instrumentale logique et intelligible et qui lui permettra d'avoir une certaine cohésion. C. Dahlhaus, dans le Grove Dictionary of Music and Musicians, affirme: "It is harmonic relationships which in music without words make coherence at all possible over long stretches." (Dahlhaus, 1980: 54)

Plus tard, vers le milieu du XIXe siècle, Hugo Riemann, musicologue allemand, proposera une théorie compréhensive et très systématique des fonctions tonales et des substitutions possibles entre les accords.

1.3 La forme

Le développement de l'harmonie tonale permettra de trouver de nouvelles solutions au problème de la forme, conçue comme

résultat global de l'agencement des différents éléments de base de la musique. Toute pièce de musique doit créer une unité suffisante pour que l'oreille reconnaisse une certaine continuité du début à la fin, tout en introduisant des éléments de diversité qui soutiennent l'intérêt. Concilier ces exigences d'unité et de diversité est un des problèmes fondamentaux de la forme musicale. Dans la musique instrumentale, qui prend une nouvelle importance à partir du XVIIe siècle, la cohérence ne peut plus être obtenue par le support d'un texte. Le système tonal, dont la puissance repose sur la hiérarchie et la polarité qu'il crée entre différentes fonctions, sera l'instrument privilégié de l'émergence de ces nouvelles formes.

William Newman, dans Understanding Music (Newmann, 1963), distingue trois différents moyens de créer l'unité dans la musique instrumentale: l'imitation, le jeu motivique et le regroupement par phrases, qui donnent naissance à trois types de forme.

Née en même temps que la polyphonie, l'imitation est restée pendant longtemps un des meilleurs moyens de créer des formes cohérentes: le motet, le madrigal ou le canon procèdent par variation ou répétition sur une mélodie de base. Au XVIIe siècle, on assiste à l'ouverture de la stricte imitation et le développement par motifs devient, avec la basse continue, le moyen le plus important d'atteindre l'unité.

La fugue, illustrée magistralement par Jean-Sébastien Bach, représente une transition entre l'ancienne écriture polyphonique

et le nouveau système tonal. Par rapport aux anciens styles d'imitation comme le canon, qui reposaient sur l'identité des parties, la fugue représente une ouverture. Les fonctions tonales qui s'y affirment déjà annoncent les traits caractéristiques des formes classiques: opposition entre parties contrastées, entre phrases distinctes qui constituent des sujets et des contre-sujets, modulations dans des clés éloignées et importance du développement. L'unité de la composition est basée sur les contrastes alors que l'imitation canonique exigeait l'identité entre les parties. Le déroulement devient linéaire plutôt que circulaire, sans pourtant prendre le caractère dramatique des formes classiques. Malgré ces caractères nouveaux, la fugue s'apparente aussi aux anciennes formes comme le madrigal et le motet puisqu'elle reste polyphonique.

Un motif est un court fragment composé de quelques notes caractéristiques qui ne constituent pas une idée complète. Principale source de l'unité dans la composition baroque, ce fragment est répété, identique ou transformé en variant la hauteur ou le rythme. Cette variation dans la ligne mélodique entraîne un flux constant de changements harmoniques rapides. Il s'ensuit un déroulement mélodique constant et sans retour basé sur une seule idée qui se répète ou se développe par inversion, renversement ou augmentation d'un motif qui reste reconnaissable. La texture est polyphonique, dans la mesure où différentes voix s'approprient à tour de rôle le fragment mélodique.

La mélodie s'allonge sans fin par l'ornementation du motif initial. Le niveau de tension créé reste stable tout au long de la pièce, sans cette tension vers le centre qui caractérisera les formes subséquentes. La métrique est irrégulière, le rythme des phrases est parfois indépendant de la barre de mesure et la résolution n'est pas nécessairement symétrique. Selon Newman, "The total impression is that of a continual push and pull of one idea within the scope of one main key, one main flow, and one relatively unbroken arch." (Newman, 1963: 120) Les contrastes ne sont pas dans la structure harmonique mais dans l'opposition entre l'orchestre et la partie solo, ou encore dans l'intensité dynamique.

Les formes classiques reposent sur ce que Newman appelle la progression par regroupement de phrases. Une phrase est "...an idea that is more or less complete melodically, rhythmically and perhaps harmonically, yet one that does not necessarily stand out from its melodic context." (Newman, 1967: 144) La variété ne sera plus atteinte par la transformation d'une courte idée caractéristique mais par la juxtaposition des phrases qui s'opposent ou se complètent. Le style devient hétérophone, puisque la mélodie est mise en évidence par une seule voix supportée par l'harmonie, et ce afin de ne pas brouiller la progression d'idées plus nombreuses. Le rythme harmonique devient plus lent, formé de longs plateaux. Newman parle de modèle hiérarchique, dans la mesure où tous les éléments peuvent

être déduits les uns des autres, la forme plus longue étant une extension des éléments plus petits.

La forme classique, par opposition à l'imitation et au jeu motivique, est une forme unifiée, intégrée et hiérarchique. Ce n'est qu'à partir de ce moment que toutes les conséquences de la tonalité seront tirées. Plutôt que d'être une simple coloration de l'ensemble, la tonalité deviendra le principe de structuration de la pièce, le vrai moteur dynamique. C'est la structure harmonique et les modulations qui prendront le rôle qui revenait au motif et aux ornements.

C'est au XVIIIe siècle seulement qu'on pourra parler de mode narratif et de développement linéaire dans la musique, alors que la polarité et les contrastes prendront valeur "d'événements". La forme unifiée permettra des contrastes plus importants et l'établissement d'une tension dramatique croissante menant vers la résolution. Toute la structure du mouvement tendra vers cette cristallisation du sens qui se produit avec la résolution. "La préparation de ce point de cristallisation aussi bien que la résolution qui lui succède sont linéaires, tant il est vrai que seule la résolution linéaire convient à la musique tonale."

(Rosen, 1978:39)

La forme musicale la plus importante à l'époque classique est ce qu'on a appelé la forme sonate. La forme sonate (à ne pas confondre avec la sonate, forme instrumentale à plusieurs mouvements) désigne la structure interne d'un seul mouvement,

souvent le premier d'une symphonie, d'une sonate ou d'un concerto.

Un mouvement en forme sonate est une structure tonale en deux parties. La première partie comprend une seule section appelée exposition. La deuxième partie comprend deux sections, le développement et la réexposition. L'exposition se fait en deux temps: du matériel est d'abord exposé à la tonique et ensuite dans une autre tonalité, le plus souvent à la dominante. Elle peut comprendre un ou plusieurs thèmes.

Le développement élabore les idées musicales de la première partie, tout en modulant dans une ou plusieurs tonalités. La réexposition est caractérisée par un double retour simultané à la tonique et au thème principal, sans toutefois qu'il s'agisse d'une réplique exacte de la première partie. La matière du deuxième sujet est aussi reprise à la tonique, puisque le principe de la sonate veut que tout matériau exposé dans une tonalité autre que la tonique soit repris à la tonique pour être considéré comme résolu.

Il existe bien sûr à ce modèle de multiples variantes, mais l'élément principal est ce retour simultané à la tonique et au thème principal qui donne au mouvement son caractère dramatique. On retrouve au niveau de la forme les mêmes principes de tension-résolution créateurs de polarité qui sont à la base des fonctions tonales. L'éloignement de la tonique crée une tension et la longueur du développement accroît cette tension. Les mêmes considérations gouvernent la phrase et la structure globale: "Au

XVIIIe siècle, la modulation n'est rien d'autre qu'une dissonance portée à un niveau supérieur, celui de la structure d'ensemble." (Rosen, 1978:29) La tonique étant le point de référence de toute oeuvre tonale, tout passage qui adopte une autre tonalité est considéré comme dissonant et doit absolument être résolu à la tonique, d'où l'importance de la reprise.

L'importance du rapport entre la tonique et la dominante est illustrée par cette remarque de Rosen: "Pour un auditeur du XVIIIe siècle, attendre le passage à la dominante signifiait donc simplement perdre pied s'il n'intervenait pas; c'était une condition nécessaire d'intelligibilité." (Rosen, 1978: 38) Le retour à la tonique était ainsi doublement important.

Tant dans la succession de phrases antécédentes et conséquentes qui se répondent qu'au niveau de sa forme globale, l'oeuvre classique est un ensemble symétrique. Les forces opposées qui créent des tensions doivent obligatoirement se résoudre pour que la forme soit fermée, la réexposition réconciliant toutes les tensions harmoniques de l'oeuvre.

Aux formes cursives et additives des siècles précédents, le classicisme oppose des formes fermées et intégrées, symétriques, linéaires et prévisibles, dont tous les éléments s'articulent les uns avec les autres pour former un système puissamment cohérent. "Dans aucun autre style musical, les parties et le tout ne se reflètent avec autant de clarté." (Rosen, 1978: 103)

Sans tomber dans les critiques romantiques et contemporaines de ces formes classiques, il faut néanmoins constater qu'on peut parler d'une rationalisation de la forme, au sens où toutes les dimensions de l'oeuvre deviennent assimilables à un schème unique d'explication, celles qui découlent du système tonal. Il n'est plus question du libre déroulement d'une mélodie qui procède par juxtaposition de transformations motiviques, mais d'une structure totalement intégrée dont tous les éléments convergent vers le dénouement final. Le déroulement s'apparente à celui d'une action dramatique, dont le sommet se situe au centre, et qui se termine obligatoirement par la réconciliation.

Tant dans la suite des phrases que dans la forme globale, le langage musical de la période classique présente l'image d'un monde maîtrisable et maîtrisé, dont tous les éléments sont accessibles à l'entendement, à la raison humaine. A cette rationalisation qui s'inscrit dans le langage et dans les formes musicales, Jean-Philippe Rameau apportera la caution de la science.

1.4 La théorie: Jean-Philippe Rameau

Jusqu'au XVIIe siècle, la théorie musicale était enseignée en latin dans les universités. Elle faisait partie du quadrivium, discipline comprenant les quatre arts libéraux à caractère mathématique, c'est-à-dire l'arithmétique, l'astronomie, la géométrie et la musique. Avec la transformation des vieux modes,

l'enseignement de la théorie s'était sclérosé en s'éloignant de la musique qui se pratiquait. Ramassis disparate inspiré des vieux auteurs classiques, il est "...purement spéculatif et désespérément confus, il s'exprime dans un latin prétentieux qui décourage les amateurs." (de Candé, 1978: 331)

Dès le XVII^e siècle, des efforts ont été entrepris, entre autres par Gioseffe Zarlino, pour systématiser la théorie et la rendre plus cohérente. Il faudra cependant attendre le mémoire présenté à l'Académie des Sciences par Jean-Philippe Rameau en 1722 pour que la théorie musicale devienne une science moderne avec un système de lois découlant d'un principe naturel qui lui donne toute sa force. Rameau dégage définitivement la musique de la métaphysique et de la religion, qui définissaient par exemple les rythmes ternaires comme parfaits puisque représentant la sainte trinité.

Jusqu'à nos jours, les principes sous-jacents au système de Rameau restent à la base de l'harmonie tonale et de l'enseignement musical. Ce système a bien sûr subi des transformations; on a relativisé ses affirmations et dénoncé le caractère de démonstration de son exposé.

L'importance de Rameau est qu'il réussit à unifier toutes les dimensions de la musique et à les ramener à un principe unique d'explication. La théorie des accords, la basse fondamentale, la gamme majeure et la hiérarchie des fonctions tonales deviennent toutes des conséquences de la résonance des sons partiels harmoniques.

Rameau comble ainsi ce besoin d'unité qui est une des exigences fondamentales de la raison au siècle des lumières. "A priori, la Raison ne reconnaît comme existence et occurrence que ce qui peut être réduit à une unité; son idéal, c'est le système dont tout peut être déduit." (Adorno, Horkheimer, 1974: 25)

C'est exactement là le sens de la démarche de Rameau, qui procède par déduction à partir d'un principe unique, la résonance du corps sonore, selon des règles éprouvées qui sont celles des mathématiques. Il affirme dans sa Démonstration du principe de l'harmonie: "La musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques." (Rameau, 1980: 51)

Il s'oppose ainsi aux Anciens en affirmant que leur théorie de la musique n'est qu'un recueil d'expériences et de faits disparates, "...un recueil d'une certaine quantité de phénomènes sans liaison et sans suite." (Rameau, 1980: 66) Il veut remédier à cet état de choses en s'inspirant de la méthode de Descartes. Il postule que toutes les proportions et les règles qui en découlent sont des vérités qui ont été déposées dans la nature. Il s'agit de les mettre à jour et de s'y conformer.

Comme il y a des lois mécaniques, il y a des lois acoustiques qui gouvernent et rendent intelligibles les phénomènes sonores. Ces règles ne peuvent pas être perçues par l'expérience sensible et empirique du monde mais doivent être déduites par la raison. De la même façon, la nature ne peut être

perçue par les sens. Elle est un ensemble de lois et de phénomènes qui doivent être calculés, "...les lumières de la raison dissipant les doutes où l'expérience peut nous plonger à tout moment." (Rameau, 1980: 50)

Le principe générateur de la musique et le fondement de la théorie, c'est le principe de la résonance du corps sonore: "Le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, son fondamental, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toute les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie, les modes, les genres, et jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique." (Rameau, 1980: 70)

Nous avons déjà traité au chapitre I des sons partiels harmoniques qui se font entendre en même temps que tout son qui résonne. Rameau n'est pas le premier à avoir remarqué la vibration des harmoniques supérieures. Au XVIIe siècle, l'abbé Marin Mersenne, savant et philosophe français, en signalait déjà l'existence mais sans pouvoir en déceler la source exacte ou en fournir une explication satisfaisante. C'est Rameau qui en fit la pierre angulaire d'un véritable système cohérent et unifié.

Rameau, cependant, ne considérait que les premières harmoniques émises, soit l'octave, la quinte et la tierce (les harmoniques 2, 3 et 5). Ces trois sons superposés forment l'accord parfait majeur du système tonal. En réduisant la résonance à ces trois seuls sons, il est facile d'expliquer

"naturellement" le caractère de consonance qu'on attribue à l'accord parfait ainsi que sa prééminence dans notre musique.

De plus, si on ne considère que le premier son émis après l'octave, soit la quinte, et qu'on construise un accord sur la quinte supérieure et sur la quinte inférieure, on obtient toutes les notes de la gamme majeure. En prenant le do comme son fondamental, on obtient les trois accords suivants: do-mi-sol, sol-si-ré et fa-la-do; et les notes de la gamme majeure: do-ré-mi-fa-sol-la-si, seule gamme naturelle selon Rameau. On explique ainsi l'origine de notre gamme, de même que l'importance des accords IV et V dans la progression harmonique.

Les cadences, qui depuis longtemps caractérisent la musique occidentale, soit comme élément conclusif, soit comme façon d'identifier une tonalité, prennent une nouvelle importance en s'intégrant au système. Rameau explique la force du mouvement de cadence parfaite, qui va du degré V au degré I, en avançant que la quinte, engendrée par le corps sonore, retourne à son principe générateur.

C'est également Rameau qui tirera toutes les conséquences de la découverte du principe du renversement des accords et de leur identité. Si on prend par exemple les accords do-mi-sol, mi-sol-do et sol-do-mi, l'ancien principe de la basse continue tenait compte des notes effectivement entendues à la basse, soit do, mi et sol. Ces notes étaient inscrites sur la partition et on se contentait d'indiquer par des chiffres les harmonies complémentaires.

Rameau affirme au contraire qu'on est toujours en présence du même accord, mais que celui-ci prend des formes différentes. Dans notre exemple, la basse, qu'il appellera basse fondamentale, ne sera plus do sol mi mais do do do, puisqu'on est toujours en présence du même accord renversé. Au-delà des apparences, la basse devra être déduite, à partir de ce que l'on sait maintenant sur la génération des accords et sur leur étagement par tierces, majeures ou mineures.

La voie était désormais ouverte à l'identification des accords comme entités distinctes et individuelles et à la théorie des fonctions qu'ils occupent selon l'attraction plus ou moins forte qu'ils éprouvent pour la tonique. La multitude des accords existant dans la musique du XVIIe siècle est réduite à un nombre restreint de possibilités, clairement identifiés selon leur fonction et leur individualité. Ligne imaginaire découverte derrière la ligne apparente tracée par la basse continue, la basse fondamentale rend les progressions harmoniques intelligibles et cohérentes là où elles n'étaient qu'une juxtaposition inexplicée d'accords disparates. " It is a construction designed to explain why a progression can become a compelling intelligible coherence rather than a mere patchwork of separate chords." (Dahlhaus, 1980: 176)

Rameau avait bien raison de s'exclamer dans sa démonstration: "Que de principes émanés d'un seul! Faut-il vous les rappeler, Messieurs? De la seule résonance du corps sonore, vous venez de voir naître l'harmonie, la basse fondamentale, le

mode, ses rapports avec ses adjoints, l'ordre, le genre majeur, et le mineur, presque toute la mélodie." (Rameau, 1980: 87)

Pour compléter cette magistrale leçon, Rameau élabore une justification du tempérament égal, qui rendra toutes les tonalités identiques et permettra la modulation dans des tons éloignés.

En tant que créateur d'une théorie unifiée, dont les principes n'ont rien à voir avec la métaphysique mais sont inscrits dans la nature d'où la raison doit les extraire, Jean-Philippe Rameau peut être considéré comme le principal artisan de la rationalisation de la théorie musicale au XVIIIe siècle. En inscrivant la pratique de son temps dans un ensemble théorique cohérent, il a donné au système tonal naissant la caution de la science et lui a permis de s'imposer comme naturel et universel, créant ainsi "l'illusion de l'existence absolue d'un ordre objectif", qui caractérise pour H. Pousseur le classicisme. (Pousseur, 1967: 89)

On peut aussi affirmer, avec Horkheimer, qu'il s'agit là d'une rationalisation objective, dans la mesure où les lois de la musique n'émanent plus d'un principe divin mais sont désormais inscrites dans la nature. La théorie de Rameau s'inscrit dans ces grands systèmes rationalistes du XVIIIe siècle qui voulaient que la raison se reconnaisse dans la nature des choses. "Les auteurs pensaient que le lumen naturelle, la faculté naturelle de connaître ou la lumière de la raison, suffirait également pour pénétrer les mystères de la création et si profondément qu'elle

nous fournirait les clefs de l'harmonie entre la vie et la nature, à la fois dans le monde extérieur et à l'intérieur de l'être humain." (Horkheimer, 1974: 25)

Rameau aussi pensait que sa théorie avait fourni le discours définitif sur la musique. Ses règles se voulaient aussi éternelles que la nature; il suffisait de s'y conformer pour créer un univers harmonieux à l'image de l'harmonie naturelle. Il tentera même par la suite de faire découler toute connaissance de la résonance du corps sonore. Ce sera un échec. Nous verrons plus loin comment son ambition, même limitée à la musique, pour créer un système éternel et universel sera battue en brèche par la montée de l'individualisme et par l'instrumentalisation croissante de la raison.

Malgré toutes les critiques adressées depuis le début du siècle au système tonal, celui-ci reste à la base de la musique populaire et de la musique savante la plus écoutée. Pour l'essentiel, il demeure en Occident le système de référence et le fondement de tout l'enseignement académique.

C'est surtout par sa cohérence logique, fondée sur des règles claires déduites de lois scientifiques, que le système tonal a réussi à s'imposer comme langage universel. En tant que système rationnel, il sera cependant l'objet de critiques de plus en plus violentes, tant dans la pratique que dans la théorie. Au XIXe siècle, l'ampleur nouvelle de l'individualisme, alliée à l'extension de la réification des rapports sociaux porteront les

premières attaques au système tonal, entraînant sa désagrégation progressive.

2. Individualisme et hétérophonie

Parallèlement à la rationalisation du langage qui s'opère dans la musique classique, on assiste à une autre transformation, reliée à la montée de l'individualisme. A partir de 1600 environ, la polyphonie de la Renaissance a été graduellement remplacée par la mélodie accompagnée de l'harmonie tonale.

Au sens strict, le terme polyphonie désigne toute musique qui fait entendre plusieurs voix simultanées. La musique occidentale est la seule musique à avoir développé la polyphonie de façon aussi considérable. Couramment, le terme polyphonie est utilisé pour décrire la conception horizontale des différentes voix qui a dominé toute la musique savante depuis la fin du moyen âge jusqu'au XVIIe siècle. Aussi appelée contrepoint, cette technique d'écriture consiste à superposer plusieurs voix mélodiquement indépendantes, harmonisées "point contre point", les notes étant figurées par des points.

La polyphonie ainsi conçue s'oppose à la monodie du plain-chant liturgique, qui a longtemps dominé toute la chrétienté, et dans laquelle des voix d'hommes chantaient à l'unisson une même ligne mélodique sans accompagnement. Apparue à l'état embryonnaire dès le IXe siècle, ce n'est qu'à partir de la fin du XIIe siècle que la pratique contrapuntique se généralisera pour

devenir un art à part entière et non plus seulement une ornementation des textes traditionnels. D'abord strictement limitée aux intervalles de quinte et de quarte, la conduite des voix gagnera graduellement en souplesse en permettant les écarts de tierce et de sixte.

Plusieurs auteurs (de Candé, 1978; Montigny, 1964) soulignent le caractère révolutionnaire de cette nouvelle pratique qui modifie huit siècles d'une tradition de stabilité. Cet "acte de création personnelle quasi-révolutionnaire" (Montigny, 1964: 14), qui consistait au début à improviser un contre-chant sur un chant liturgique, annonce les profonds changements qui vont secouer l'Occident et relâcher l'empire de l'Eglise sur les consciences. La musique sacrée reste avant tout le véhicule de la foi, mais le chant qui monte vers Dieu n'est plus l'expression unanime d'une même soumission à une seule volonté. La polyphonie est la réunion de plusieurs lignes mélodiques qui expriment la même foi, mais individuellement et chacune à leur façon. A une époque où la civilisation marchande en est à ses toutes premières manifestations, où l'organisation féodale donne des signes avant-coureurs de son essoufflement, la polyphonie ouvre la porte à l'affirmation dans la musique des premiers sentiments individuels.

Le passage au XVIIe siècle de la polyphonie à la mélodie accompagnée ne signifie donc pas qu'apparaît soudainement la nécessité de trouver un exutoire à l'individualisme, mais plutôt qu'on assiste à la mutation d'un processus engagé depuis

plusieurs siècles et intimement lié à l'extension des rapports marchands et à la rationalisation de la pensée.

Depuis le XVe siècle, dans la chanson, on avait pris l'habitude de confier la voix supérieure au chanteur tandis que les autres voix étaient prises en charge par des instruments. Ce faisant, on singularisait déjà la voix supérieure par rapport aux autres. Plus tard, la pratique de la basse continue a pu contribuer à imposer une vision verticale de l'harmonie, sur laquelle se développera la mélodie.

Ce n'est cependant qu'au XVIIIe siècle, avec la théorie de la basse fondamentale et la conception des accords comme unités fonctionnelles, que l'individualisme moderne pourra se déployer pleinement. Seule la voix supérieure est désormais porteuse de la mélodie. Les autres voix ne sont plus des lignes mélodiques indépendantes mais sont intégrées à des blocs fonctionnels, les accords, qui sont réduits au rôle plus effacé de soutien de la mélodie.

Alors que l'individu du moyen âge restait profondément intégré à un milieu et enserré dans un réseau de rapports hiérarchiques dont dépendait son identité et sa survie, l'individu du XVIIIe siècle aura une tout autre dimension. Il deviendra le pivot de nouveaux rapports sociaux et la polyphonie ne sera plus un moyen adéquat de l'expression individuelle.

"Lorsque la polyphonie sera devenue très complexe, et que les différentes voix n'auront plus de sens que par leur dissolution dans la réalité globale, alors l'individualisme trouvera une

échappée inattendue: la transcription pour un seul instrument ou pour une voix accompagnée." (de Candé, 1978: 417)

Cette affirmation nouvelle de l'individu est contemporaine de l'émergence de la bourgeoisie comme classe dont les intérêts et les aspirations s'opposent à ceux de la noblesse. Contre les rapports hiérarchiques et les privilèges de l'Ancien Régime, la bourgeoisie prônera, surtout à partir du milieu du siècle, le laissez-faire, la liberté du commerce et l'extension des droits politiques.

Les nouvelles formes musicales qui deviennent populaires au XVIIIe siècle, les sonates pour instrument solo, ou encore les concertos pour soliste et orchestre, contribueront également à mettre en valeur les prodiges d'artistes virtuoses, devenus de véritables vedettes.

La montée de l'individualisme se manifeste également dans la notation. Alors qu'auparavant chacune des voix était notée séparément sur des pages différentes, les oeuvres sont maintenant écrites sous forme de partitions, qui présentent sur une même page la notation synchronique de toutes les parties sur des portées superposées, donnant une vue d'ensemble de la pièce.

Alors que jusqu'ici la notation s'adressait à des personnes concrètes engagées dans une pratique collective, la partition présente désormais les différentes voix comme des parties abstraites. Pour de Candé, "...l'édition en partitions répond aux besoins d'une culture plus ambitieuse, où l'on ne se

satisfait plus d'être la partie d'un tout car chacun veut en être le témoin privilégié." (de Candé, 1987: p.245)

Cette modification de la notation est aussi reliée à un autre phénomène qui s'amorce au XVIIIe siècle, à savoir la transformation de la musique en marchandise avec le développement de l'édition et des concerts payants.

3. Réification et pratique musicale

Tout au long du XVIIIe siècle, des changements importants interviendront dans la pratique de la musique. Cette époque marquera une transition entre deux types de pratiques enracinées dans deux mondes très différents, celui des monarchies et de la noblesse comme centres de la vie artistique et celui de la bourgeoisie et de la libre entreprise. Depuis la Renaissance, la musique savante était avant tout un art de la Cour, pratiqué par des amateurs cultivés comme simple divertissement ou encore comme élément des cérémonies religieuses et officielles. Les musiciens étaient attachés au service d'un patron qui appartenait à la noblesse ou à l'Eglise. La musique était toujours destinée à une consommation immédiate et éphémère.

Pour Hauser, cette époque représente "...la phase finale d'une culture de goût dans laquelle le principe de beauté domine sans restriction, le dernier style où "beau" et "artistique" soient synonymes." (Hauser, 1982: 28) Les oeuvres de Rameau, de

Mozart et de Haydn participent à cet idéal d'un monde harmonieux où beauté et vérité répondent aux mêmes critères.

Graduellement, la musique s'intégrera à l'économie marchande et deviendra un art autonome et spécialisé. Malgré des différences importantes entre les pays, la transformation de la vie musicale qui s'est amorcée à cette époque finira par gagner toute l'Europe:

Depuis plusieurs siècles déjà, avec la complexité de la polyphonie, la notion d'oeuvre musicale avait commencé à s'imposer, au sens où on reconnaissait au compositeur la paternité de son travail. Il s'agissait là d'une conception nouvelle par rapport au haut moyen âge, où les compositions étaient perçues comme le fruit d'une tradition et intégrées à un fond patrimonial qui appartenait à toute la communauté. "L'ère nouvelle sera celle des compositions autonomes, fixes, individuelles, transmissibles. Un processus évolutif est en route, selon lequel la musique cessera peu à peu d'être anonyme et vécue: elle va devenir objet, "chose", comme diront Machaut et ses contemporains au XIVe siècle." (de Candé, 1978: 238)

C'est avec le développement de l'imprimerie, aux alentours de 1500, que la musique se présente pour la première fois comme une chose, une marchandise qui pourra exister indépendamment de son compositeur. Au XVIIIe siècle, avec la montée d'une bourgeoisie avide de rivaliser avec la noblesse dans le soutien et la pratique des arts, l'édition connaîtra un essor sans précédent.

D'autre part, c'est à partir de la fin du XVII^e siècle que se donneront les premiers concerts publics et payants, d'abord en Angleterre (1672) puis en France et en Allemagne. Cette nouvelle pratique permettra aux musiciens d'échapper à la tutelle de l'Eglise et de la noblesse, puisqu'ils organisent en général eux-mêmes ces concerts à leur bénéfice. Mozart n'écrit déjà plus exclusivement pour des publics connus, aux goûts clairement identifiés, mais pour le "grand public", qui comprendra un nombre toujours plus large d'auditeurs anonymes et individuels.

Graduellement, la musique se constituera en art autonome, c'est-à-dire qu'elle se détachera de toute fonction spécifique à l'Eglise ou à la Cour. La musique vivante, celle qu'une noblesse oisive pratiquait en amateur, dans laquelle le Roi mettait en scène sa propre grandeur en jouant des rôles dans les drames mythologiques, laisse la place à un art de représentation. La distance s'accroît entre un public passif et les musiciens professionnels. La nouvelle bourgeoisie riche et cultivée, qui veut arracher à la noblesse le droit d'entretenir les artistes, commande des oeuvres et entretient des orchestres privés dans lesquels elle ne joue pas. C'est elle qui compose ce nouveau public, qui ira en s'élargissant avec le temps. La différence se creuse entre auditeurs et professionnels, entre musique privée et musique publique.

Bien qu'il reste très exceptionnel jusqu'au XIX^e siècle, le statut de l'artiste comme entrepreneur indépendant en est à ses premières manifestations. Mozart est un des premiers à avoir

tenté de vivre de sa musique sans dépendre d'un patron. Mais il faudra attendre le XIXe siècle pour que cette situation se généralise et Beethoven est sans doute le premier musicien connu à avoir réussi à tirer de façon indépendante un revenu suffisant de sa musique.

En 1709 en Angleterre et en 1793 en France, les premières lois sur les droits d'auteurs sont adoptées. Là encore, il faudra attendre le début du XIXe siècle pour que se mettent en place des moyens efficaces de perception et de répartition des droits.

La rationalisation du langage et des formes musicales au XVIIIe siècle a donc pour corollaire un processus de spécialisation et d'autonomisation de l'art, qui ira en s'accroissant jusqu'à nos jours.

La transformation de l'utilisation de la sonate est un bon exemple d'une des formes que prendra la spécialisation dans la musique. Pour la première fois, selon Newman (1980: 487), on voit apparaître une distinction entre une musique à usage public, concerto et symphonies principalement, et une musique à usage domestique et privé. Des versions simplifiées de sonates pour piano commencent à être éditées, pour satisfaire aux besoins des couches moyennes de la population qui accèdent à cette musique savante jadis réservée à une élite plus restreinte. C'est une des premières manifestations d'une culture à rabais, c'est-à-dire d'une musique destinée à un vaste public, qui tire son succès de formules et d'idées conventionnelles et qui répond plus à des

impératifs commerciaux qu'à des considérations esthétiques. Le lieu d'une véritable recherche esthétique, jadis inséparable de la musique effectivement consommée, se transportera graduellement ailleurs, premièrement dans les concerts publics et, au XXe siècle, dans des concerts ou des enregistrements qui s'adressent à un nombre restreint de spécialistes.

Jean-Sébastien Bach composait chaque semaine des cantates nouvelles pour les fidèles de l'église de la ville de Leipzig, qui étaient loin d'être des spécialistes. Sa musique était fonctionnelle et alimentaire. Au XIXe siècle, la musique n'aura d'autre but qu'elle-même et s'adressera à un public de connaisseurs. Au XXe siècle, la musique qui se veut un acte de recherche esthétique, de création au sens fort du terme, ne s'adresse plus qu'à des spécialistes. La musique savante populaire est celle du passé. Pour Horkheimer, "On a fait de celle-ci (l'oeuvre d'art) une pièce de musée, et de son exécution une occupation pour heures de loisirs, un événement, l'occasion de prouesses pour vedettes de l'instrument, ou encore de réunions mondaines auxquelles on doit assister si on appartient à un certain groupe. Mais, du rapport vivant à l'oeuvre en question, de la compréhension spontanée et directe de sa fonction en tant qu'expression, de l'expérience de sa totalité en tant qu'image de ce qui fut jadis appelé vérité, rien ne demeure." (Horkheimer, 1974: 48)

Au XVIIIe siècle, toutes ces transformations du rôle social de la musique, dans sa production et dans sa consommation, ne

font que s'amorcer. La musique alimentaire et les rapports sociaux propres à l'Ancien Régime sont encore dominants.

4. Vers le romantisme: Jean-Jacques Rousseau

En 1752, éclate en France ce qu'on a appelé la Querelle des Bouffons, qui donnera lieu à de vives controverses entre les partisans de l'opéra français et ceux de l'opéra italien. Jean-Philippe Rameau d'une part et Jean-Jacques Rousseau d'autre part, seront parmi les plus ardents protagonistes de cette querelle, défendant chacun une certaine conception de la musique.

L'opéra français était un spectacle hautement codifié, aux sujets mythologiques et merveilleux, déclamés dans une langue précieuse accompagnée d'une musique complexe et dans lequel les sentiments étaient exprimés par des gestes conventionnels. Il était plus important de mettre en scène le roi et les courtisans au milieu de machines que d'établir une cohérence dramatique.

L'opéra italien, à l'inverse, propose une action dramatique simple, vraisemblable et cohérente, avec des personnages humains qui expriment dans un langage ordinaire des passions connues des contemporains. Le beau chant est mis en valeur par des accompagnements simples.

Mais au-delà de deux conceptions dramatiques de l'opéra, ce sont deux esthétiques qui s'affrontent. Rameau, dans sa Démonstration du principe de l'harmonie, et Rousseau, dans son Essai sur l'origine des langues ou encore dans la Lettre sur la

musique française, défendent des conceptions opposées de la musique et du plaisir esthétique. Leur différend portera principalement sur l'origine et sur la nature de la musique. Bien que tous deux se réclament de la Nature, il s'agit de deux natures complètement différentes, nature des choses chez Rameau, nature de l'Homme pour Rousseau.

Pour Rameau, c'est la résonance du corps sonore qui est à l'origine du plaisir esthétique. C'est parce que l'harmonie tonale correspond à la nature des choses qu'elle est agréable. Cette nature est immuable et scientifiquement observable. C'est la raison qui doit mettre à jour l'essence cachée des choses, le vrai moteur de la musique étant les règles de l'harmonie qui se dissimulent derrière la ligne mélodique apparente. La nature chez Rameau est un phénomène objectif, immuable et universel.

Jean-Jacques Rousseau accuse Rameau et toute la musique française d'être trop compliqués, intellectuels, factices et conventionnels. Ce qui suscite le plaisir, ce n'est plus la nature des choses, mais l'émotion et le sentiment qui sont le propre de la nature humaine. La raison objective devient plus subjective, logée dans le cœur humain. La musique vraiment naturelle doit être débarrassée de ses artifices pour devenir accessible à tous, c'est-à-dire le simple miroir de l'âme qu'elle était à l'origine.

La question de l'origine de la musique est le point central de l'argument de Rousseau. Dans son Essai sur l'origine des langues, il affirme que la musique, comme les langues et la

poésie, est née des passions humaines. "Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons selon le genre de la passion qui dictait les uns et les autres." (Rousseau, 1979: 220)

La langue est pour Rousseau la première institution sociale. Elle est naturelle car elle est née du désir des hommes d'exprimer leurs sentiments. Elle ne naît pas du besoin, auquel les gestes suffisent, mais des passions qui ne peuvent que s'exprimer par des cris et des plaintes. Tout comme les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques, le chant et la poésie précèdent le langage parlé et la prose.

Le plaisir en musique ne provient pas de l'imitation de la résonance naturelle; les sons ne nous émeuvent que dans la mesure où ils imitent les passions qui sont à l'origine de toute musique. Si l'art n'était qu'une question de proportions et de rapports physiques, il serait une science naturelle. Il est un art parce que basé sur l'imitation des sentiments. "L'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons, ... ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres." (Rousseau, 1979: 223) La mélodie en musique est comme le dessin en peinture. C'est elle qui imite le contour des passions primitives. Les accords ne sont que des couleurs, qui enjolivent le dessin sans être essentiels à la beauté première. "La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les

plaintes, les cris de douleur et de joie, les menaces, les gémissements." (Rousseau, 1979: 229).

Ce qui est nouveau dans cette esthétique du sentiment, c'est qu'elle préfigure déjà le subjectivisme romantique du XIXe siècle. Elle rompt avec une conception de l'art comme reflet d'une nature physique et objective dans laquelle serait inscrit le secret des proportions harmonieuses.

De plus, alors que l'esthétique de Rameau était fondée sur un ordre naturel immuable, celle de Rousseau introduit l'idée d'une évolution de la musique. Cette évolution est négative, dans la mesure où la musique de l'époque est une version dégradée de l'expression primitive. A mesure que la musique était théorisée, qu'on lui fixait des règles et des échelles, elle se rapprochait de la raison et perdait ce pouvoir d'exprimer immédiatement les passions. "L'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire, ôtèrent à la langue ce ton vif et passionné qui l'avait d'abord rendue si chantante." (Rousseau, 1979: 243)

Alors que pour Rameau, les progrès de la raison représentaient un avancement du bien-être de l'humanité, chez Rousseau, les progrès de la raison entraînent un appauvrissement de la pureté originelle. On retrouve déjà dans cet argument la critique romantique de la raison objective, qui cherchera dans l'expression des sentiments des moyens d'échapper à un monde qui n'apparaît plus harmonieux. En même temps qu'une critique de la raison, Rousseau avance une première critique du matérialisme

grandissant, "...dans ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'âme." (Rousseau, 1979: 234) La dégradation de la musique vient également de ce qu'on lui a retiré toute fonction politique. Chez les Grecs, la langue et la musique étaient des instruments puissants puisque c'étaient elles qui devaient convaincre les citoyens sur la place publique. A son époque, elle est devenue inutile puisque l'absolutisme commande et que la force a remplacé la harangue.

Rousseau introduit ainsi l'idée que la musique n'est pas un ordre immuable, mais le résultat de conditions sociales. Il affirme pour conclure son exposé que c'est une remarque de M. Duclos dans la Grammaire générale et raisonnée qui a suscité ses réflexions: "Ce serait la matière d'un examen assez philosophique que d'observer dans le fait, et de montrer, par des exemples, combien le caractère, les mœurs et les intérêts d'un peuple influent sur sa langue." (cité par Rousseau, 1979: 250) Ce qui est vrai pour la langue l'est aussi pour la musique.

On ne remet pas encore en question le fait qu'il existe, ou qu'il a existé, des critères objectifs du beau en musique. Ces critères ne sont cependant plus ceux de la musique qui se joue, mais relégués à un passé lointain et disparu. Alors que Rameau avançait que la musique de son temps était la meilleure car la seule vraiment naturelle, Rousseau avance l'idée que les lumières de la raison et les progrès de la civilisation ont dégradé la musique. Comme Wagner un siècle plus tard, il cherche

dans l'antiquité grecque le modèle perdu d'une véritable communauté entre les êtres humains.

Il faudra plusieurs décennies avant que les idées de Rousseau ne se frayent un chemin dans la musique. Elles annoncent la critique subjectiviste de la raison et l'antagonisme entre l'artiste et le monde qui seront au centre de la musique du XIXe siècle. Le langage tonal ne sera pas abandonné, mais les nécessités de l'expression l'ébranleront de plus en plus.

CHAPITRE III: LE ROMANTISME

Qu'auraient-ils à faire d'un
 artiste ou d'un poète, ceux qui
 croient résoudre le problème de
 la félicité humaine par
 l'extension de quelques privilèges,
 par l'accroissement illimité de
 l'industrie et de l'égoïste
 bien-être? (Liszt, 1912: 114)

Au XIXe siècle, la sérénité et les certitudes tranquilles du siècle des lumières font place à l'inquiétude. Les écrits romantiques sont imprégnés de ces questions anxieuses sur la marginalité croissante des dimensions spirituelle et esthétique dans une société matérialiste, plus préoccupée de rendement et d'efficacité que des mouvements intimes de l'âme. Cette société, c'est celle du capitalisme triomphant, où l'économie de marché absorbe graduellement tous les secteurs de la production, tant des biens matériels que spirituels. D'abord libéral, le capitalisme deviendra celui des cartels et de l'impérialisme vers la fin du siècle, introduisant dans le quotidien des Européens la diversité des races et des cultures. Le XIXe siècle est aussi celui de la révolution industrielle, poussée par le "progrès" qu'on croit illimité des sciences et des techniques, et celui de la victoire définitive de la bourgeoisie et des classes moyennes contre la noblesse. En politique comme dans l'économie, la société des droits et libertés du citoyen remplace celle des privilèges et des hiérarchies fondées sur la naissance. La lutte ne se fera plus tant entre l'aristocratie et la bourgeoisie

qu'entre cette dernière et le nouveau prolétariat des villes, éternel laissé pour compte des révolutions.

Les processus de transformation de la société enclenchés au siècle précédent se déploient dans toutes leurs conséquences: le XIXe siècle est aussi celui de la rationalisation de toutes les dimensions de la vie sociale, de la domination de l'utilitarisme sur toute autre considération globale et qualitative, celui de l'individualisme abstrait et des rapports réifiés. La foi dans la raison comme pouvoir de libération vacille. Le fossé se creuse entre la logique utilitaire d'un monde préoccupé de relations efficaces entre des choses d'une part et d'autre part des individus qui, dans leur quête d'absolu et de l'essence spirituelle de la vie, se sentent rejetés en dehors de la communauté. Les rapports entre l'artiste et la société deviennent antagoniques. La promesse d'un monde meilleur et l'idée d'un progrès de l'humanité restent des idéaux très puissants, mais sont eux aussi pénétrés par l'inquiétude sourde du XIXe siècle. C'est sur cette toile de fond que prendra naissance le romantisme musical.

Dans un premier temps, nous examinerons la transformation des rapports entre la musique et la société du XIXe siècle. Nous verrons comment la musique devient une marchandise, comment se transforme le statut de l'artiste et comment la musique se constitue en art autonome.

Contre la rationalité des lumières et la réduction de la pensée à un réseau de relations simples entièrement accessibles à

l'entendement humain, le langage musical romantique affirmera l'irrationalité de l'imagination artistique et l'incapacité de la raison à saisir l'essence des choses, qui se révèle dans la sensibilité et dans la passion. A l'idéal de symétrie et de clarté des formes classiques, le romantisme opposera le déroulement continu de thèmes originaux, et une harmonie de plus en plus dissonante selon les canons de la tonalité classique.

En ce qui concerne les fondements de la musique et du beau musical, l'ambition des théoriciens du XVIIIe siècle, d'élaborer un système musical entièrement rationnel, fondé dans la nature éternelle des choses, trouvera de nombreux héritiers. Les historiens, esthéticiens et physiciens du XIXe siècle cherchent toujours à expliquer, dans un même système compréhensif, la nature du beau, la nature de la gamme et les phénomènes acoustiques. On cherchera surtout dans la nature physique de l'être humain ce que Rameau cherchait dans les mathématiques. La physiologie de l'ouïe, la conformation du cerveau, les impulsions nerveuses des sentiments ou encore la psychologie spéculative serviront tour à tour à expliquer rationnellement le plaisir esthétique et la supériorité du système tonal. Par ailleurs, d'autres théoriciens affirmeront qu'il n'existe pas de fondements objectifs et naturels du beau musical, annonçant ainsi le relativisme du XXe siècle.

Avant d'aborder ces deux volets de la critique individualiste de la pensée rationnelle, il nous a paru important

d'ouvrir une parenthèse pour préciser ce qu'on entend par romantisme musical.

1. Le romantisme musical

S'il est relativement facile de définir ce qu'on entend par classicisme, l'existence d'un mouvement, d'une période ou d'un style romantiques est beaucoup plus controversée. De façon générale, le terme est utilisé en histoire de la musique pour désigner la musique du XIXe siècle, de Beethoven, figure de transition, à Debussy, premier contemporain. Singulièrement, nombreuses sont les histoires de la musique (Montigny, 1964; de Candé, 1978) qui, en abordant le XIXe siècle, abandonnent les considérations globales sur le style, les structures et les formes communes pour se cantonner exclusivement à une description des oeuvres de compositeurs particuliers. Le terme romantique englobe alors toute la musique du XIXe siècle, sans qu'il soit clair si cela recouvre un style, un langage, ou encore une attitude esthétique.

Contrairement à la musique classique, qu'on peut limiter aux trois classiques viennois (Haydn, Mozart et Beethoven), la musique romantique comprend une très grande diversité de styles et de compositeurs répartis sur plus d'un siècle. Chaque compositeur semble engagé dans une recherche qui lui est propre et dont les caractéristiques paraissent irréductibles à la conception globale d'un style romantique.

Si on considère le langage musical, il semble que rien ne distingue fondamentalement la musique classique de la musique romantique. Le système tonal, avec ses gammes majeure et mineure assises sur une harmonie fonctionnelle, n'est jamais remis en question. Friedrich Blume, par exemple, parle de la période 1750 à 1900 comme d'une entité historique, en s'appuyant sur l'analyse du langage musical, de la grammaire et de la syntaxe. "In its holding fast to this tonality the Classic-Romantic period shows itself, in contrast to its predecessors and its successors, to have been an indisputable historic entity." (Blume, 1970: 41)

Le prédécesseur du système tonal est le système des modes médiévaux, ses successeurs, les systèmes non-fonctionnels contemporains. Dans cette perspective, le romantisme ne peut pas être considéré comme une période historique distincte. Il s'agit plutôt de la lente transformation du système tonal et du style qu'on a appelé classique.

La perspective sociologique adoptée par H. Hauser dans son Histoire sociale de l'art et de la littérature tend également à accréditer la thèse selon laquelle la période 1750 à 1900 peut être considérée comme une entité historique. Hauser ne s'appuie pas sur des raisons musicales, comme Blume, mais sur les rapports entre l'art et la société. Haydn, Mozart et Beethoven sont pour lui des pré-romantiques, parce qu'ils sont des figures de transition entre une musique créée pour les aristocraties européennes et celle des romantiques qui s'adresse à un public bourgeois. "Le romantisme est le point culminant de l'évolution

qui débuta au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle: la musique devient la propriété exclusive de la classe moyenne." (Hauser, 1982: 190) Musicalement et sociologiquement, le romantisme et le classicisme restent deux faces d'une même conception de la musique et du monde.

Le romantisme, cependant, surtout dans la seconde moitié du siècle, représente incontestablement un "changement de ton" (Dahlhaus) par rapport au style classique. Pour Hauser comme pour la majorité des musicologues, on assiste au "...remplacement de formes objectives et normatives par des formes plus subjectives et moins contraintes." (Hauser, 1982: 190) Ce changement de ton est apparent dans le langage des compositeurs, mais aussi dans les principes esthétiques.

Trois idées maîtresses surtout sont à l'oeuvre dans l'esthétique romantique: la recherche d'originalité, l'expression de sentiments et la croyance au progrès.

Le XIXe siècle est tout entier dominé par l'idée que la musique est plus qu'un jeu de formes ou l'expression de rapports mathématiques; elle est avant tout l'expression de sentiments, ceux de l'artiste individuel, qui en tant qu'être exceptionnel rejoint l'universel et le sublime. En 1846, Beaudelaire affirmait: "Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir." (Beaudelaire, 1971: 146) Plus tôt, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) soutenait que la musique est le plus romantique des arts, et que "...la musique de Beethoven suscite le frisson, la crainte,

l'épouvante, la douleur, et éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme." (Hoffmann, 1985: 40)

Parce qu'elle est l'expression de sentiments, la musique occupera une place particulière par rapport aux autres arts. Incapable comme les arts plastiques de représenter l'aspect extérieur des choses, la musique représentera l'intérieur, l'essence cachée des choses. Elle est "...un moyen d'exprimer les mouvements les plus intimes de l'âme humaine." (Riemann, 1906: 28) La musique, plus que tous les autres arts, permet d'atteindre, au-delà des apparences, l'idéal de l'humanité et la dimension spirituelle évacuée dans le monde matérialiste. C'est au nom de l'expression de sentiments que seront justifiées les libertés de plus en plus grandes prises face au système tonal.

Cette recherche de transcendance par la musique est également liée à l'idée que l'humanité est en marche vers le progrès, depuis ses obscures origines jusqu'à la révolution imminente. "La raison ne permet pas de supposer que, dans les temps primitifs antérieurs à l'histoire, et lorsque l'humanité était encore faible et bégayante, elle ait conçu l'idée d'un arrangement systématique des sons ...; mais après des siècles d'enfance, le principe de perfectibilité, plus ou moins actif, à raison des races, se développa." (Fétis, 1869: 3) Ce progrès ne pouvant être que linéaire, il doit mener à l'avènement d'une "société universelle", dont les artistes seraient les prêtres. "Nous croyons à Dieu et à l'humanité, dont l'art est l'organe, le verbe sublime. Nous croyons à son progrès indéfini et à un

immense avenir social pour les musiciens." (Liszt, 1912: 37) Le rôle social des artistes, et surtout des musiciens est de réconcilier toutes les classes de la société pour préparer l'avènement de ce monde pacifié: "...la création d'une musique nouvelle est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre chose nous appellerons humanitaire résumera dans de colossales proportions la théâtre et l'Eglise." (Liszt, 1912: 66) Une musique nouvelle était effectivement imminente, mais très différente de celle qu'espéraient Liszt et ses contemporains.

On retrouve chez Richard Wagner cette immense soif de progrès et de réconciliation de tout ce que l'époque individualise et rend autonome. Wagner tente de jeter les bases de "l'oeuvre d'art de l'avenir", en prenant pour modèle l'idéal perdu de l'antiquité grecque. En voulant unir tous les arts que la société a séparés, Wagner cherche à redonner à l'art son sens et sa vraie valeur. "Man as artist can be fully satisfied only in the union of all the art varieties in the collective art work; in every individualisation of his artistic capabilities he is unfree." (cité par Strunk, 1950: 900) Le modèle de la société libre, collective et universelle de l'avenir peut cependant déjà être trouvé dans la musique d'aujourd'hui. "L'Art et ses institutions, dont l'organisation désirable ne pouvait être indiquée ici que très superficiellement, peuvent ainsi devenir les précurseurs et les modèles de toutes les institutions communales futures." (Wagner, 1898: 900)

Cette recherche chez Listz et chez Wagner d'un nouveau rôle social et spirituel de l'art est contemporaine du détachement de celui-ci de ses anciennes fonctions et de la constitution des différentes sphères de la vie en domaines autonomes.

Dans ce monde matérialiste où la portée de l'oeuvre d'art est en voie d'être neutralisée, l'artiste, comme individu exceptionnel, doit d'une part réunir les dimensions fragmentées de la vie "moderne", et d'autre part transmettre au commun des mortels les sentiments nobles et supérieurs qui lui sont inaccessibles.

Dans ce monde en progrès, l'artiste ne peut plus se contenter de formules. Il doit innover, être original et toujours surprendre par des effets inattendus. "L'imitation servile de la nature n'est plus considérée aujourd'hui comme étant du domaine de l'art. Nous exigeons de l'artiste qu'il crée. ... Nous lui demandons plus qu'une reproduction mécanique de l'objet, nous cherchons dans son oeuvre une conception individuelle, une idéalisation." (Riemann, 1906: 8) L'idée de progrès, l'expression des sentiments, et surtout l'explosion de l'individualité seront tout au long du XIXe siècle les agents de la désagrégation de la rationalité des lumières. Elles seront le noyau de la critique d'une raison devenue contraignante, parce que vidée de ses promesses de bonheur et réduite à sa seule dimension instrumentale. La transformation de la musique en marchandise et son caractère de plus en plus autonome face aux

enjeux de l'époque seront le terrain fertile sur lequel prendront racine ces critiques de la rationalité.

2. Marchandises, autonomie et spécialisation

Au XIXe siècle, le concert public et payant se généralise pour devenir un des éléments les plus importants de la vie musicale. A une époque où des couches de plus en plus larges de la population veulent avoir accès à une certaine culture musicale jadis réservée à une poignée de privilégiés, mais où les moyens de diffusion de masse (radio, phonographe) n'existent pas encore, le concert demeure le seul lieu où le compositeur puisse présenter ses oeuvres nouvelles et l'auditeur avoir accès à un certain type de musique. Avec l'édition des partitions, le concert reste le seul moyen de toucher un public devenu plus distant et plus anonyme. Les grandes villes subventionnent des orchestres philharmoniques et les villes plus modestes organisent des tournées qui leur donnent accès à la musique des grands centres. Des sociétés philharmoniques sont fondées dans tous les pays: 1808 à Vienne, 1813 à Londres, 1826 à Berlin.

Ces concerts touchent un nouveau public, la classe moyenne, qui veut s'illustrer par son goût pour la "grande musique", synonyme de culture, de distinction et d'une certaine élévation de l'esprit. Tout au long du XIXe siècle, cependant, le concert perdra peu à peu son caractère expérimental, pour devenir de plus en plus semblable à un musée, où des interprètes virtuoses

présentent les œuvres du passé, plus accessibles et compréhensibles que les œuvres contemporaines. Cette distinction entre deux fonctions du concert ira en s'accroissant jusqu'au XXe siècle. On assistera également à une spécialisation des fonctions entre le compositeur, le chef d'orchestre et l'interprète. Blume (1970: 84 s.) remarque que jusqu'au XIXe siècle, le compositeur interprète en général lui-même ses œuvres et que l'interprète est aussi le compositeur de son répertoire.

Tandis que les œuvres deviennent plus difficiles et que de nouvelles couches sociales veulent comprendre la musique, le rôle de la critique musicale professionnelle s'accroît de façon considérable. Entre un public anonyme et des compositeurs qui innovent sans cesse, la critique devra de plus en plus non seulement commenter les caractères techniques de la musique, mais encore en expliquer le sens. Les journaux spécialisés font leur apparition et la critique devient une partie importante de la vie musicale, suscitant des polémiques virulentes entre partisans et adversaires des musiques nouvelles.

Parallèlement à la musique destinée au concert, la musique à usage domestique se développe davantage. Le piano s'installe dans la vie quotidienne des salons bourgeois, devenant un élément essentiel d'une bonne éducation et le divertissement familial par excellence. Pour satisfaire ce nouveau marché, l'édition de partitions connaîtra une croissance régulière tout au long du XIXe siècle. Elle sera le reflet de la nouvelle spécialisation des genres musicaux.

Selon le répertoire cumulatif de Whistling et Hofmeister, qui recense les oeuvres publiées en Allemagne et en Autriche à partir de 1815, une moyenne de 2200 pièces par année ont été publiées entre 1829 et 1833. Entre 1904 et 1908, ce nombre a triplé pour atteindre une moyenne de 6500 pièces par année. De 1815 à 1843, 55 000 pièces ont été publiées; de ce nombre, 1,5 pour cent sont des pièces pour orchestre (symphonies, ouvertures, marches, fantaisies), 1,5 pour cent des pièces pour voix et orchestre (opéras et extraits, musique autre que religieuse), 25 pour cent sont des pièces pour piano solo, 7 pour cent sont des pièces de musique de chambre pour trois instruments et plus, 4 pour cent des sonates, et 61 pour cent sont classées dans d'autres catégories. Ce dernier chiffre comprend 20 à 25 catégories qui regroupent diverses combinaisons d'instruments, la musique d'Eglise, la musique vocale et les arrangements. (cité par Newmann, 1969: 85) Cette répartition, si elle ne rend pas compte de la popularité de l'opéra et des grandes formes symphoniques, illustre cependant la popularité des pièces pour piano solo.

Newman souligne le faible nombre de sonates publiées, ce qu'il explique par le fait que les sonates étaient considérées comme des pièces plus difficiles à jouer et à comprendre. Il cite un article de 1889 sur Algernon Ashton: "It is said that none but the most enthusiastic musicians in the present day devote their talent to the production of sonatas and the higher forms of musical art... The answer is that they are not produced

because they are not profitable." (cité par Newman, 1969: 62)

De telles considérations sur les difficultés commerciales de la musique sont nouvelles à cette époque; elles marquent le début de l'inscription de la musique dans des rapports marchands.

A côté de ces musiques plus accessibles, à usage didactique et privé que sont les courtes pièces pour piano et les sonatines faciles, la musique de concert deviendra plus difficile et plus complexe. Les difficultés harmoniques et mélodiques imposées par la recherche d'originalité et les difficultés techniques introduites par les virtuoses pour éblouir les foules décourageront les amateurs. En 1853, W.H. von Riehl regrettait cette spécialisation des genres: "Since Beethoven the quartets and trios have become concert music, only (professional) virtuosos can still play the (music written for) the piano, and the comfortable, genial, instrumental domestic music (by the Viennese classic masters) exists not at all any more." (cité par Newman, 1969: 51)

Le statut du musicien connaît également des transformations. Le mécénat reste important mais, de plus en plus, c'est l'oeuvre qui est subventionnée et non plus le musicien. En 1851, est créée en France la SACEM, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui se charge de la perception des droits d'auteurs sur les publications. Un an après sa fondation, elle compte 350 adhérents qui se partagent plus de 14 000 francs.

Les situations dans lesquelles le musicien reste attaché exclusivement à un patron qui assure sa subsistance se font plus

rares. La sécurité du fonctionariat laisse la place à l'insécurité du marché. Entre les leçons particulières, la direction d'orchestre, la critique musicale, les droits d'auteurs, les concerts payants organisés à son profit ou encore les commandes spéciales, le compositeur deviendra un entrepreneur indépendant, qui vend ses produits à la pièce. Si certains comme Liszt réussissent très bien, ce n'est pas le cas de tous les musiciens. "Voyez de plus, sur tous les murs de Paris, ces affiches de concerts ou de représentations au bénéfice d'artistes malheureux, qui témoignent de l'absence de toute prévoyance sociale à leur égard: ... voyez nos misères et nos sujétions; voyez la ligue du mercantilisme qui nous envahit, et l'anarchie morale qui nous isole et nous tue; voyez et écoutez, ... ces grandes pages de douleur, de dérision, de désordre et de malédiction, pages sublimes et volcaniques, que tous les génies puissants ont, avec un admirable cynisme, jetées à la face de leur siècle comme pour le souffleter." (Liszt, 1912: 7)

Liszt dénonce tous les maux de son époque: la soumission des compositions aux goûts du jour et aux intérêts mercantiles, l'incompréhension du public et l'insécurité du musicien. Il dénonce la contradiction entre les progrès incontestés de l'art et des sciences et la perte de leur pouvoir d'influer sur la destinée des sociétés humaines, ce qu'aujourd'hui on appelle l'autonomie de l'oeuvre d'art. "La civilisation des temps modernes, en dégageant le faisceau des connaissances humaines de leur enveloppement oriental --en isolant,-- en individualisant

pour ainsi dire les sciences et les arts, a sans contredit grandement concouru à leurs progrès et hâté leur perfection."

(Liszt, 1912: 6) La contrepartie de ce progrès, c'est la "subalternité" de l'artiste, la rupture entre l'art et la vie sociale, l'oubli des relations originelles et la destruction de "la grande vie harmonique de l'immense Tout".

Les appels désespérés de Liszt illustrent bien les contradictions dans lesquelles se débattent les artistes romantiques. Leur statut incertain, la spécialisation et l'autonomie des différentes sphères de la vie sociale, l'objectivation de l'oeuvre d'art, qui devient moins une partie de la vie qu'une chose qui s'analyse, s'explique, s'achète et se vend, la production de marchandises musicales pour un marché en expansion, appartiennent autant au XIXe siècle que les progrès des arts et des sciences, des techniques et des richesses. Les effets dévastateurs des critères esthétiques, qui mettent de l'avant l'originalité de l'artiste contre les conventions d'un monde hostile, et l'expression des sentiments profonds contre le matérialisme et le mercantilisme, sont tempérés par la croyance en l'imminence d'un monde meilleur et aux progrès illimités du genre humain. Ce n'est qu'au XXe siècle que l'écroulement des espoirs immédiats secouera les fondements mêmes de la raison. La révolte individuelle contre les maux du siècle n'est pas une remise en cause aussi totale que le sera la révolte du XXe

siècle. Le système tonal sera progressivement envahi par des dissonances, mais en restant la base du langage.

3. Le langage musical

La recherche d'originalité, l'expression des mouvements intimes de l'âme humaine, et l'idée d'un progrès illimité des arts et des sciences ont contribué à modifier les structures et les formes de la musique tout au long du XIXe siècle. Selon C. Dahlhaus, la musique "...was propelled by the conviction that every striking dissonance and every unusual chromatic nuance was another step forward in musical progress, towards freedom, provided that the discovery could somehow be successfully integrated into a musical structure." (Dahlhaus, 1980b: 181)

Le chromatisme croissant et l'intégration de dissonances expressives qui caractérisent l'écriture romantique, s'ils répondent aux nouveaux critères esthétiques, finiront cependant par affaiblir le système tonal. Par chromatisme, on entend ici l'utilisation systématique de tous les demi-tons de l'échelle musicale, ou du moins de certaines altérations qui n'appartiennent pas à la tonalité choisie. Ces notes étrangères à l'harmonie étaient fréquentes dans la musique classique, mais elles étaient en général préparées et résolues immédiatement sur une note consonante, appartenant à la tonalité. Ces dissonances chromatiques, notes de passage, appoggiatures et autres,

possédaient un pouvoir expressif, par le contraste qu'elles créaient avec les règles de l'harmonie tonale. Au XIXe siècle, il deviendra de moins en moins nécessaire de préparer et de résoudre les dissonances, qui acquièrent ainsi une certaine autonomie difficilement compatible avec un système aussi fortement polarisé et hiérarchisé que le système tonal.

Pour H. Barraud, ce qui caractérise le XIXe siècle, c'est que le chromatisme, qui était jadis réservé à certains effets soigneusement contrôlés, devient "organique". Le chromatisme n'est plus seulement mélodique ou un accessoire expressif, il envahit l'harmonie tonale jusqu'à modifier les relations hiérarchiques et fonctionnelles sur lesquelles elle est assise. Aux notes fondamentales d'un accord, la fondamentale, la tierce et la quinte, il est possible d'ajouter, par étagement de tierces, d'autres notes appartenant ou non à la même tonalité, par exemple une septième, une neuvième, ou une treizième (selon leur position par rapport à la note fondamentale). Ces notes, tout en restant dans la logique du système tonal, donnent une harmonie plus riche, plus expressive, mais aussi moins dynamique. Elles brouillent le caractère fonctionnel des accords, qui sont de plus en plus considérés pour leur propre caractère expressif, indépendamment des relations tonales. Le système tonal, dont toute l'économie repose sur la sélection rigoureuse de certaines notes pour certaines fonctions, en sera considérablement affaibli.

D'autre part, une certaine ambiguïté tonale s'installe avec l'utilisation de plus en plus répandue de certains accords à la polarité floue. L'accord de septième diminué, par exemple, sera utilisé comme pivot pour certaines modulations parce qu'il peut être identifié à plusieurs tonalités. Dans une époque plus préoccupée des profondeurs mystérieuses de l'âme que de clarté formelle, ces accords deviennent "...a means of achieving the intentionally ambiguous and non-committal, hence the mystical." (Newman, 1969: 120) On parvient ainsi à une certaine "dépersonnalisation des tonalités" (Barraud, 1968: 45), c'est-à-dire que celles-ci perdent leur caractère individuel et leur rôle dans l'élaboration structurelle. Les modulations, dont l'opposition et la réconciliation déterminaient les différents moments de l'oeuvre classique, deviennent une suite d'effets momentanés qui ne respectent plus un ordre logique et nécessaire. C'est dans l'oeuvre de Wagner, sur laquelle nous reviendrons, que les relations tonales et les formes qui en découlent seront amenées à un point de rupture, annonçant la recherche de nouveaux systèmes qui caractérise la musique du XXe siècle. Le jeu continu des modulations, le chromatisme expressif et une écriture harmonique qui retarde sans cesse la résolution des tensions tonales seront le point culminant des transformations mélodiques et harmoniques du romantisme au XIXe siècle.

Ces changements dans l'harmonie amèneront également des transformations dans l'élaboration des formes. Nous avons vu que la forme sonate classique établissait d'abord solidement une

tonalité, et tirait sa cohérence du contraste offert par la modulation, en général à la dominante, et du retour à la tonalité de départ qui réconciliait de façon symétrique les tensions créées par la modulation. Au XIXe siècle, la création de formes symétriques, hiérarchiques et intégrées sera de moins en moins compatible avec les nouveaux principes esthétiques qui mettent de l'avant l'expression des sentiments, la recherche d'originalité et les prouesses techniques.

Les formes classiques pouvaient difficilement se passer de formules de remplissage, utilisées moins pour leur propre caractère expressif que comme moyen de réaliser la symétrie d'ensemble. Jusqu'à un certain point, les idées étaient subordonnées à la régularité de la métrique et aux exigences de la construction formelle. Au XIXe siècle, ces formules deviendront de moins en moins acceptables, et les idées devront être originales et significatives de part en part. "Particles that lacked any special melodic character or content but met a functional need insofar as they rounded off a musical idea to bring a phrase or a period to a formal conclusion, could no longer be tolerated." (Dahlhaus, 1980a: 53)

La mélodie prend alors une importance déterminante et structurante dans la composition. Auparavant et jusqu'à l'âge baroque, les mélodies pouvaient être plus conventionnelles. A partir d'une mélodie préexistante empruntée à la tradition, les compositeurs brodaient de savantes transformations polyphoniques. La création ne résidait pas dans l'originalité de la mélodie de

départ, mais dans le travail de transformation de celle-ci. Au XVIIIe siècle, la mélodie devient le véhicule du lyrisme individuel, mais sans avoir de rôle important dans l'élaboration de la forme d'ensemble. Ce sont principalement des considérations harmoniques qui déterminaient la structure globale. Dans la musique romantique, l'originalité de la mélodie et son développement continu deviendront les moteurs de la composition. L'invention de motifs frappants et originaux déterminera toute la structure d'ensemble. Alors que chez les classiques, les thèmes étaient subordonnés aux exigences fonctionnelles de la symétrie, chez les romantiques, c'est le motif qui mettra la forme en mouvement. Les formes se construisent comme un discours, dans lequel une idée découle logiquement d'une autre, plutôt que comme une forme architecturale. Le motif de départ ne peut plus être suivi d'une phrase conséquente; il doit être l'objet d'un développement continu qui entraîne la composition dans des tonalités plus éloignées.

Plusieurs auteurs (Blume, 1970; Warrack, 1980; Newman, 1969; Webster, 1980) soulignent le rôle dominant du principe esthétique de l'originalité dans la transformation de la forme au XIXe siècle. C. Dahlhaus, plus que tous les autres, en fait le centre de son argumentation. Selon lui, l'abandon des formules et la recherche d'originalité favoriseront la tendance à utiliser comme point de départ des motifs courts, qui sont ensuite développés avec de nouvelles idées qui s'enchaînent les unes dans les

autres. La difficulté de construire des formes cohérentes, sans avoir recours aux techniques classiques, deviendra ainsi un des principaux problèmes musicaux du XIXe siècle.

Une des solutions aux problèmes de la forme sera l'adoption de pièces plus brèves, dans lesquelles le besoin de créer une continuité sera moins pressant. Les *lieder* en Allemagne ou les courtes pièces pour piano, extrêmement populaires au XIXe siècle, conviendront parfaitement aux préoccupations romantiques.

En ce qui concerne les formes plus longues, de nombreux musicologues distinguent deux tendances: d'une part une tendance conservatrice ou néo-classique, qui cherchera à conserver et à renouveler les formes classiques, et d'autre part une tendance romantique ou progressiste, qui cherchera à forger de nouveaux moyens de créer des formes cohérentes. Les premiers seront les défenseurs de la musique "pure", dont la logique s'appuie sur des facteurs exclusivement musicaux; les seconds seront les défenseurs de la "musique à programme", qui aura recours à des éléments extra-musicaux pour établir une continuité. Dans la terminologie d'Adorno, on pourrait parler ici de deux réponses, différentes aux mêmes exigences du matériau musical, qui impose au compositeur de chercher à renouveler des formes devenues inadéquates.

La conservation des formes classiques ne signifie cependant pas que celles-ci restent identiques. Tant dans la musique pure que dans la musique à programme, les motifs et l'enrichissement harmonique prennent une importance considérable. Johannes Brahms

(1833-1897), considéré comme le plus classique des romantiques, a tenté de concilier le développement motivique avec le respect des formes classiques. Chez lui, les thèmes auront un rôle beaucoup plus actif que chez les classiques. La mélodie devient plus continue, entraînant l'exploration de régions tonales plus éloignées. Les motifs, courtes cellules de 3 à 5 notes, remplaceront souvent les oppositions de plateaux tonaux comme moyen de créer une unité à travers toute une pièce. Les innovations harmoniques assouplissent la forme-sonate. Les caractéristiques individuelles et la dimension expressive des accords s'affirment en même temps que se dilue leur caractère fonctionnel.

Très importante dans la musique classique et néo-classique, la forme sonate le sera beaucoup moins chez les romantiques, qui chercheront des moyens d'échapper à sa logique rigide et à sa structure symétrique et prévisible. A Brahms, aux formalistes, aux tenants de la musique pure, s'opposeront les partisans de la "musique de l'avenir" de Wagner ou de la musique à programme de Liszt. La musique à programme est une musique qui intègre des facteurs extra-musicaux comme éléments essentiels à sa compréhension. "Programme music is music that seeks to be understood in terms of its programme; it derives its movement and its logic from the subject it attempts to describe." (Scruton, 1980: 284) Par rapport aux contraintes d'une logique purement musicale, le programme permettra de justifier les formes les plus libres et les moins cohérentes musicalement. Introduit par Franz

Liszt au milieu du siècle, ce terme désignait une musique accompagnée d'une introduction, narrative ou non, qui établissait l'ambiance ou l'idée poétique dominante permettant de déchiffrer la pièce. La Symphonie fantastique de Berlioz, par exemple, raconte un épisode de la vie d'un artiste et Berlioz considérait le texte d'introduction comme une partie intégrante de la structure musicale.

L'idée d'un programme, qui prédomine sur la logique interne de la musique, est caractéristique de la réaction romantique aux exigences d'une raison qui se fragmente et qui devient instrumentale. La raison est désormais identifiée au matérialisme, au positivisme et au mercantilisme ambiants, incompatibles avec l'essence des choses, le grand Tout, la véritable communauté et les vraies valeurs qui devraient exister entre les êtres humains. La fuite dans l'imaginaire et dans l'irrationnel, qui est à la base de la liberté des formes romantiques, est aussi le refus d'un monde dans lequel la raison est devenue utilitaire. Dans les poèmes symphoniques de Franz Liszt, il n'y a plus ni exposition ni récapitulation, mais un éternel développement thématique; ce déroulement libre d'idées a pour conséquence de brouiller les distinctions claires entre phrases antécédentes et conséquentes, de même que toute l'économie de la forme classique; comme chez tous les romantiques tardifs, les modulations sont tellement nombreuses et éloignées qu'elles perdent pratiquement leur fonction de structurer et d'articuler les différentes sections.

Dans la musique à programme, comme dans la musique instrumentale pure, le motif deviendra un important moyen d'unité. L'idée fixe chez Berlioz, les transformations thématiques chez Liszt, le leitmotiv chez Wagner comme le motif de base chez Brahms seront des moyens de structurer le matériau musical. Même si la musique reste toujours dans une tonalité définie, celle-ci n'est plus aussi évidente et n'impose plus sa logique à toute la composition. Chez Berlioz, comme plus tard chez Wagner, le motif est aussi utilisé pour identifier une situation ou un personnage qui reviennent à différents moments dans toute la pièce. Avec cette technique nouvelle d'individualisation musicale d'un personnage ou d'une situation, l'individu ou l'acteur interviennent directement dans l'action musicale. Dans Harold en Italie de Berlioz, l'alto intervient directement pour rappeler le protagoniste; il cherche à rendre explicite une opposition entre le héros et les circonstances extérieures de l'action.

Richard Wagner, par ses écrits comme par sa musique, sera au centre des controverses et dominera la musique de la fin du siècle, époque où "...s'accomplit l'irréparable." (Barraud, 1968: 55) A force d'additions harmoniques, d'extension ou d'élimination des relations tonales, celles-ci deviendront de plus en plus méconnaissables. Au XXe siècle, elles ne seront plus du tout nécessaires. Arnold Schoenberg, en parlant de la musique de la seconde moitié du siècle, parlera de tonalité flottante, d'est-à-dire qui oscille entre deux ou plusieurs tonalités, ou

encore de tonalité suspendue, quand le centre tonal n'est pas exprimé mais sous-entendu, qu'il y a alternance entre plusieurs tonalités mal définies ou que le sens tonal est rendu flou par l'utilisation d'accords ambigus comme celui de septième diminuée.

Bien que les drames de Wagner s'inscrivent toujours à l'intérieur du système tonal, le jeu perpétuel de modulations qui caractérise l'écriture wagnérienne n'a plus rien à voir avec les formes classiques. "While the tonal relationships can always be worked out, they hardly exercise any authority." (Dahlhaus, 1980a: 54) Que les différentes tonalités soient ou non rattachées à un centre tonal sous-entendu, il se dégage une certaine ambiguïté des relations, un déroulement perpétuel d'idées qui cherchent sans la trouver leur résolution.

La "mélodie infinie" de Wagner vient aussi de ce besoin d'éviter les formules, de rejeter tout ce qui dans la musique relève des conventions. Chaque note doit être significative, et la mélodie ne peut pas être rendue symétrique par du matériel dont le seul rôle est de compléter une idée. Les cadences, considérées comme des formules non-significatives, doivent être évitées ou cachées. La hiérarchie entre les sections et la distinction entre l'exposition et le développement perdent leur importance puisque toutes les parties sont aussi importantes les unes que les autres. Aux formes logiques, hiérarchiques et intégrées, au déroulement linéaire et narratif, se substituent des formes aux contours plus flous, à la logique moins prévisible, marquées par l'ambiguïté tonale et structurelle.

Entre l'univers des relations tonales et l'affirmation de la créativité individuelle, la conciliation se fera de plus en plus difficile.

Dans ce tissu serré de modulations, le leitmotiv (motif conducteur chargé d'évoquer un personnage, un objet ou une idée) sera un élément important de l'action dramatique et de la continuité musicale, rappelant des situations ou des personnages. Wagner utilise le motif non seulement comme un élément isolé, mais comme articulation des sections et des mouvements. Le leitmotiv a ainsi un rôle formel et structurel, celui d'assurer une continuité dans la discontinuité des motifs juxtaposés. Pour T. Adorno, l'utilisation des motifs chez Wagner est la manifestation dans la musique des problèmes de l'individu dans la société du capitalisme des cartels. "Ainsi, thèmes et motifs s'associent chez Wagner pour former une sorte de pseudo-histoire. Dans la musique de Wagner, on aperçoit déjà cette tendance que suivra l'évolution de la conscience bourgeoise à son stade tardif; elle contraint l'individu à s'affirmer avec d'autant plus d'énergie qu'il est devenu, en fait, plus fantomatique et plus impuissant." (Adorno, 1966: 63)

Cette idée de l'individu, de l'artiste exceptionnel, qui s'oppose au monde dans lequel il vit est omniprésente au XIXe siècle. Contre les rapports marchands et la réification, contre l'autonomie de l'art et la marginalisation des artistes, ces derniers chercheront à recréer la communauté perdue et à redonner

2

un sens à la musique, ce sens que la raison est de moins en moins capable de produire. Contre la réduction de la raison à une simple adéquation de buts et de moyens, contre une logique utilitaire, les artistes romantiques introduiront dans la musique l'irrationalité de dissonances et d'altérations chromatiques qui s'opposent à l'univers prévisible et hiérarchique de système tonal. Tout ce qui faisait la clarté et la simplicité du style classique, tant dans l'harmonie que dans l'élaboration des formes, est désormais rejeté comme vide et conventionnel.

L'analyse de Lucien Goldmann (Goldmann, 1964; 1971) de l'apparition dans le roman de la fin du XIXe siècle de héros problématiques, trouve son pendant musical dans l'invasion du système tonal par les dissonances. Contrairement aux époques précédentes, l'individu au XIXe siècle devient problématique, en ce sens qu'il s'oppose au monde dans une recherche sans espoir de valeurs disparues de la société, ou du moins rendues implicites et inessentiels. Comme dans le roman, où le héros ne rompt jamais complètement avec le monde qui l'entoure, la musique romantique sera le théâtre d'une opposition croissante entre les règles de la tonalité et les tensions chromatiques, sans jamais aboutir à la rupture.

Quand cette rupture se produira, au XXe siècle, on assistera à une nouvelle mutation de la musique. Plutôt que de refuser la rupture entre l'art et la société, comme les artistes romantiques, les artistes du XXe siècle se réclameront de l'autonomie de l'art comme d'une condition nécessaire à la survie

de toute expression véritable. Dans la théorie musicale, on oscillera entre la recherche de lois objectives et un relativisme croissant, annonciateur du XXe siècle.

4. La théorie musicale

Les lois de la musique sont-elles inscrites dans la nature, ou sont-elles entièrement le fruit de l'invention humaine? Tout au long du XIXe siècle, les défenseurs de l'une ou l'autre position s'affronteront à coup de pamphlets virulents et d'essais définitifs. S'appuyant tantôt sur les recherches de la science acoustique, tantôt sur la physiologie de l'ouïe ou encore sur les témoignages des ethnologues, la théorie du beau musical utilisera toutes les découvertes des différentes sciences pour fonder dans la nature physique ou dans la nature humaine le beau musical et la supériorité du système tonal.

Sans recouvrir l'ensemble des idées qui s'affrontent à cette époque, les théories de Hugo Riemann (1849-1919) et de François Joseph Fétis (1784-1871) sont représentatives de ces théories qui cherchent toujours les fondements objectifs du beau musical. Plus proches de la rationalisation objective des lumières que du relativisme du XXe siècle, leurs théories, basées sur une esthétique du sentiment, sont à la fois tributaires de la pensée ramiste et de l'esthétique romantique.

Le système transparent, logique et cohérent de Jean-Philippe Rameau ne suffit plus. Il n'a d'ailleurs jamais suffi à

expliquer entièrement toutes les dimensions de la théorie et de la pratique musicales, par exemple la génération de la gamme mineure ou la notion de dissonance. Il a toujours été contesté de diverses manières, et ce malgré sa grande popularité. Certains, comme H. Helmholtz avec la théorie des battements entre les harmoniques supérieures, chercheront toujours dans la nature physique du son les causes du beau musical et de l'arrangement des sons de la gamme. D'autres, à la suite de Rousseau, prétendront trouver dans une nature humaine tout aussi éternelle et universelle la source du beau et des échelles musicales.

Hugo Riemann, musicologue allemand parmi les plus influents de son époque, tentera de concilier les deux approches. Il tentera tout d'abord de construire un système encore plus compréhensif que celui de Rameau. Il postulera l'existence d'harmoniques inférieures, qui seraient la source de la gamme mineure tout comme les harmoniques supérieures sont à l'origine de la gamme majeure. Dans ce système, c'est toujours la nature physique du son qui génère non seulement la gamme majeure, mais aussi la gamme mineure. Riemann se pose ainsi en héritier de la pensée de Rameau, dans sa tentative d'éliminer de la théorie les zones d'ombre, d'élaborer un ensemble simple de relations, entièrement accessibles à la raison, et aussi dans sa recherche des fondements objectifs du beau musical. "Il est absolument certain que l'adoption de ces deux échelles naturelles donne à la théorie de l'enchaînement des accords, à la pratique de

l'harmonie, des qualités frappantes d'unité et de logique serrée." (Riemann, 1906: 126).

Ensuite, il élaborera une théorie des fonctions tonales qui réduit tous les accords à un nombre restreint de rôles dynamiques. Cette théorie postule qu'il existe trois accords de base, l'accord de tonique, construit sur le premier degré, l'accord de sous-dominante, construit sur le quatrième degré, et l'accord de dominante, construit sur le cinquième degré. Ces trois accords sont identifiés aux trois fonctions essentielles que nous avons décrit plus haut, à savoir les fonctions de tonique, de sous-dominante et de dominante. Mais désormais, ce sont tous les accords qui peuvent en définitive être réduits à l'une de celles-ci. L'harmonie dissonante du romantisme tardif se trouve ainsi ramenée à une théorie de relations plus simples, qui justifie tous les écarts en intégrant les "notes étrangères à l'harmonie" à une fonction de base.

Ces notes deviennent dissonantes et perçues comme telles par l'oreille quand elles ne peuvent pas être intégrées à une unité fonctionnelle. Riemann propose là une nouvelle conception de la dissonance. Il introduit une dimension qu'il nomme "psychologique", en ce sens que le beau n'est plus simplement logé au cœur des choses, mais qu'il doit également être reconnu comme tel par l'oreille. Tout être humain posséderait un sentiment inné de la fusion de certains sons perçus comme des unités absolues. "Sont consonants les sons qui appartiennent à

une seule et même harmonie et qui sont compris dans le sens de cette harmonie (1)." (Riemann, 1906: 119)

Ainsi, Riemann affirme que la gamme occidentale est une gamme universelle, et que derrière la diversité des échelles des différents peuples se cache une conception harmonique semblable, mais moins développée. Cette échelle est "...la gamme que tous les peuples, en tous temps, ont également trouvée, ou, mieux encore, que la nature a donnée directement à l'homme." (Riemann, 1906: 107) Loin d'être une particularité historique limitée dans le temps et dans l'espace, elle est le fruit d'une loi immanente de l'activité humaine. L'évolution de la musique est ainsi une longue lutte entre la vérité et l'erreur, qui doit entraîner inéluctablement le triomphe des vérités naturelles et universelles. "Nous sommes toujours convaincus de l'existence d'une loi immanente de formation mélodique, loi par rapport à laquelle les diverses formules de gammes antiques, médiévales, et modernes (à partir de Zarlino) ne peuvent être considérées que comme autant d'étapes progressives de la connaissance (1)." (Riemann, 1906: 145)

Par son universalisme et son rationalisme, la pensée de Riemann rejoint celle de Rameau, malgré les cent cinquante ans qui les séparent. Riemann reste cependant tout à fait romantique dans sa foi en un progrès continu et dans son esthétique du sentiment. Car si la résonance explique la formation des gammes, elle n'est en aucun cas responsable du beau et du plaisir qu'il

1 Souligné par l'auteur

suscite. Ce sont encore les sentiments qui sont à la base de toute musique, mais des sentiments considérés comme des phénomènes physiologiques. Riemann affirme que les vibrations sonores sont de même nature que les vibrations nerveuses que sont les sentiments. "L'effet des vibrations sonores, ou mieux, le choix de ce procédé pour extérioriser la vie de l'être intime doit avoir son origine dans le fait que le sentiment lui-même est un phénomène vibratoire (2)." (Riemann, 1906: 31) Ainsi, un rythme rapide peut exciter les fonctions vitales tout comme un sentiment peut le faire. Riemann réussit donc à garder intacte l'esthétique du sentiment, en lui donnant toutefois une base scientifique et objective.

François Joseph Fétis, musicologue belge, abandonne tout à fait l'idée d'une gamme naturelle et universelle, "...une gamme donnée par la nature comme base de toute musique." Il s'élève contre cette idée qui a traversé les siècles, "...à savoir, l'existence d'une harmonie universelle établie par la création, et de sons à la fois formidables et doux produits par le mouvement des sphères lancées dans l'espace, d'où devaient résulter des accords ineffables." (Fétis, 1869: 6) Les versions pythagoricienne et ramiste des fondements objectifs de la musique sont dénoncées comme autant de faussetés. La gamme musicale n'est en aucun cas donnée par la nature. Dans une ambitieuse Histoire générale de la musique, il cherchera à démontrer "...comment l'humanité a protesté, par la diversité de principes

2 Souligné par l'auteur

et de formes multiples de l'art, contre ce fatalisme musical, qui n'eût permis que l'unité absolue." (Fétis, 1869: 7)

C'est dans la nature humaine, multiple et perfectible, qu'il faut chercher les fondements de la musique. Dans un ouvrage de vulgarisation qui date de 1834, La musique mise à la portée de tout le monde, il affirme qu'aucune gamme n'est entièrement conforme aux principes naturels, ou du moins que la science est bien imparfaite et n'a jamais réussi à établir de façon certaine un lien nécessaire entre les intonations d'une gamme et la résonance des corps sonores.

Si la science et la nature sont impuissantes à établir la supériorité d'une gamme, cela ne signifie cependant pas que celles-ci soient toutes équivalentes. Il n'est pas prouvé que la musique des Occidentaux soit parfaite selon les lois de la nature. Elle blesse les oreilles des peuples orientaux, tout comme les échelles de ces peuples blessent les habitudes occidentales. A défaut d'explications scientifiques, il se rabat sur des considérations qu'il nomme "métaphysiques", à savoir que la gamme des Occidentaux est la meilleure en raison des convenances, des habitudes et de l'éducation, qui la rendent parfaitement adaptée à leur manière de voir et de sentir. "Il s'agit de voir si les affinités des sons de notre gamme sont suffisamment établies par les rapports de convenance qu'elles ont avec notre manière de sentir." (Fétis, 1834: 27) Ce qui est nouveau dans cette position de Fétis, c'est qu'il n'y a plus d'absolu, que ni la nature humaine ni la nature des choses ne

sont suffisantes pour établir la supériorité d'une gamme sur les autres. Il n'y a que le relativisme du sujet pensant, et la plus ou moins grande adaptation des échelles musicales aux convenances des divers peuples. Notre gammè n'est pas la meilleure en elle-même, elle est la meilleure pour des oreilles qui y sont habituées. La raison objective devient subjective, "...elle fait voir la vérité comme une habitude". (Horkheimer, 1974: 39)

Plus tard, en 1869, dans L'Histoire générale de la musique, Fétis rejettera cette position relativiste pour adopter une position fortement teintée de racisme. "Depuis le chant le plus primitif jusqu'aux oeuvres les plus grandioses et les plus complexes, on n'y aperçoit autre chose que le produit des facultés humaines, inégalement réparties aux peuples comme aux individus." (Fétis, 1869: i) La musique des Européens et de leurs colonies est la "meilleure, affirme-t-il, en raison de la supériorité de leur conformation cérébrale. Leur musique peut seule être considérée comme un art, par sa reconnaissance de la mélodie et de l'harmonie, et par l'utilisation complexe qu'elle en fait. "Partout et dans tous les temps il y a eu des chants populaires et religieux: chez les Européens modernes seuls il y a un art de la musique." (Fétis, 1869: 5) Les capacités sont inégalement distribuées aux peuples, et il existe une "...loi de la capacité musicale fondée sur la conformation du cerveau", (27) qui donne aux Européens leur supériorité morale et intellectuelle ainsi que le monopole de la "loi du progrès".

La supériorité du système tonal n'est plus fondée dans la nature physique comme chez Rameau, ni dans la nature humaine primitive comme chez Rousseau, ni dans la nature psychologique inaltérable de l'être humain comme chez Riemann. Après avoir cédé à la tentation relativiste, Fétis reviendra à la nature physiologique de l'être humain. Il est intéressant de constater que ce revirement de Fétis est contemporain de l'accélération des conquêtes coloniales dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Tout comme la théorie de Riemann, les idées de Fétis ne constituent pas vraiment une rupture avec le projet des lumières tel qu'illustré par Rameau. L'ambition des théoriciens du XIXe siècle est toujours de créer un grand système compréhensif, qui englobe dans les mêmes rapports de causalité l'acoustique, la physiologie et l'esthétique. C'est Edouard Hanslick qui, dans un essai fracassant publié en 1854, proposera une vision nouvelle de la musique et propulsera la théorie vers le XXe siècle.

5. Edouard Hanslick: vers le XXe siècle

L'essai d'Edouard Hanslick, Du beau dans la musique, publié en 1854 en réponse aux écrits de Richard Wagner, est d'une surprenante actualité. Se démarquant des opinions de ses contemporains, le pamphlet de Hanslick appartient plus au XXe siècle qu'au XIXe siècle. Son esthétique soulève des questions qui sont loin d'être épuisées aujourd'hui et ses positions se retrouvent telles quelles sous la plume de plus d'un auteur

contemporain. Ironiquement, en 1854 Hanslick faisait figure de conservateur, en appuyant la musique pure issue du classicisme contre la musique de l'avenir de Liszt, de Berlioz ou de Wagner. Pourtant son essai marque un point tournant dans la pensée musicale: l'importance qu'il donne à la forme contre le sentiment et l'autonomie qu'il réclame pour le musical sont aujourd'hui des idées courantes; en 1854, elles étaient révolutionnaires.

La thèse principale de Hanslick est que les sentiments ne sont ni le but ni le contenu ni le sujet de la musique. Hanslick rompt par là avec toutes opinions antérieures qui voulaient faire de la musique l'expression d'une réalité extra-musicale, du mouvement des sphères célestes pour Pythagore, de l'esprit divin au moyen-âge, des rapports mathématiques naturels pour Rameau et des sentiments pour toute la pensée romantique.

L'expression de sentiments n'a rien à voir pour Hanslick avec le beau musical. La nature du beau musical est spécifique à la musique, elle est "...une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa substance du dehors, et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques." (Hanslick, 1986: 93) Le matériel du musicien, ce sont les sons et leurs combinaisons harmoniques, mélodiques et rythmiques. Ce que la musique exprime, ce sont bien des idées, mais des idées strictement musicales, n'ayant d'autre but qu'elles-mêmes. Le contenu de la musique, ce n'est rien d'autre que des "formes sonores en mouvement". Hanslick ne nie pas que la musique ait un contenu spirituel, mais il affirme que ce contenu est purement

musical, et que les mots sont impuissants à le traduire. "Tout art a pour but de rendre perceptible une idée née dans l'imagination de l'artiste; en musique, cet élément idéal est d'ordre sonore, et non une notion qui se traduirait ensuite par des sons." (Hanslick, 1986: 98)

Si la musique suscite des sentiments chez l'auditeur, cela ne vient pas de ce qu'ils sont contenus dans l'oeuvre même. Hanslick distingue entre le travail du compositeur, l'oeuvre objective qui en résulte et l'impression qu'en retire l'auditeur par le biais de l'interprète. Le sentiment appartient plus à la reproduction de l'oeuvre par l'interprète qu'à sa création, et c'est l'oeuvre elle-même et non les sentiments du compositeur qui suscitent des sentiments à l'audition. "L'effet passionnel d'un motif ne réside pas dans le sentiment qui affecte le compositeur, mais dans les intervalles augmentés de la mélodie; ni dans le frémissement de son âme mais dans le trémolo des timbales; ni dans le désir qui le consume mais dans le chromatisme de l'harmonie." (Hanslick, 1986: 100) Ces trois moments de la musique doivent selon lui être analysés séparément et répondent à des critères différents. "Entre l'oeuvre et ce qu'on en tire, il peut y avoir une certaine affinité, mais non une relation nécessaire; et les lois scientifiques n'existent que pour ce qui possède ce caractère de nécessité." (Hanslick, 1986: 98)

Hanslick opère ainsi une séparation entre ce qui relève du domaine de la science et ce qui lui échappe pour relever de l'esthétique. Contre ses contemporains, il affirme que

l'histoire sociale, la biographie du compositeur, les mathématiques, l'acoustique ou la physiologie sont incapables d'expliquer le beau musical. "Le terrain de l'esthétique ne commence que là où finit celui des rapports élémentaires. ... Ce qui fait une oeuvre musicale, ce qui élève cette oeuvre au-dessus des expériences de physique, c'est quelque chose de libre et de spiritualisé, qui ne saurait par conséquent s'évaluer en chiffres." (Hanslick, 1986: 111) L'acoustique, la physique et la physiologie expliquent bien le processus de la perception des sons par l'oreille, mais elles ne peuvent pas déduire de là le beau musical. L'esthétique commence là où s'arrêtent les connaissances positives.

Si l'essence du beau musical ne se trouve pas dans les sentiments, elle ne se trouve pas non plus dans la nature. Tirant les conséquences des recherches de ses contemporains sur les sons, Hanslick affirme ce que les musiciens du XXe siècle prendront comme postulat de base, à savoir qu'il n'existe pas de musique dans la nature. Le musicien travaille à partir du son, qui est une variation périodique, tandis que la nature ne lui fournit que des bruits, qui sont des variations irrégulières. Le musicien ne trouve donc dans la nature ni son matériau, ni son sujet, puisqu'il lui est également impossible d'imiter dans son art une quelconque manifestation naturelle.

Même la série des harmoniques n'est pas entièrement naturelle, puisque le son générateur doit être périodique pour produire une série identifiable. "La nature ne nous fournit pas

le matériel artistique d'un matériel musical achevé, préexistant, elle nous donne seulement la matière brute des corps que nous devons mettre au service de la musique. Ce n'est pas la voix des animaux qui nous est utile, mais leurs boyaux; et l'animal auquel la musique doit le plus n'est pas le rossignol, mais le mouton." (Hanslick, 1986: 152)

Dans cette perspective, Hanslick affirme que le système tonal est "artificiel", non pas qu'il soit entièrement conventionnel et arbitraire puisqu'il a un sens et une logique qui s'appuient sur des phénomènes acoustiques. Mais il n'est en aucun cas nécessaire d'après les lois de la nature. Il est "une chose inventée par rapport à ce qui est créé." (Hanslick, 1986: 149) Le système tonal n'est donc pas la manifestation la plus achevée de la connaissance, mais un état particulier de développement d'une langue musicale en perpétuel changement. "La musique est, de tous les arts, celui qui fait la plus grande consommation de formes... Tous ses efforts (au compositeur) tendent à découvrir une langue musicale nouvelle." (Hanslick, 1986: 104) Il en conclut que le système musical s'enrichira et se modifiera certainement au cours des siècles à venir. Il entrevoit la possibilité de sa "modification radicale", par exemple dans "l'émancipation des quarts de ton". Ce qui est nouveau, c'est que cette évolution de la musique n'est plus envisagée nécessairement en termes de progrès ou de régression, mais comme le remplacement de formes périmées par d'autres plus adéquates.

C'est sur de tels principes que prendra racine toute l'esthétique du XXe siècle, qui postule que si certains aspects de la musique sont redevables à la nature et analysables par l'entendement humain, il ne s'ensuit pas que les rapports trouvés soient nécessaires, ni que ces rapports puissent prétendre déterminer les fondements absolus du plaisir esthétique. L'abandon du système tonal et l'exploration de nouvelles formes sonores considérées comme une fin en elles-mêmes relèvent directement de cette nouvelle esthétique, elle-même intimement liée à la transformation du rôle social de la musique et à sa place dans une certaine vision du monde.

L'esthétique de Hanslick, en réclamant l'autonomie de l'oeuvre musicale face à toute espèce de fonction ou de détermination extra-musicale, résout le dilemme des auteurs romantiques qui voulaient redonner un sens à la musique, en affirmant que la musique ne doit pas se chercher un sens ailleurs mais rester ce qu'elle est, un pur jeu de formes en mouvement. Face à la séparation des différentes sphères de la réalité en entités autonomes, les romantiques cherchaient, parfois désespérément, à recréer une unité organique perdue. Hanslick, annonçant le XXe siècle, réclame au contraire l'abandon d'un rôle éthique qu'on attribue à la musique. Tandis que l'autonomie du musical est en voie d'être réalisée dans la réalité sociale, Hanslick cherche à en faire un nouveau principe esthétique.

Devant une musique qui cesse d'être l'occasion de rapports sociaux -- l'accompagnatrice des fêtes, des cérémonies ou des

cultes divers, pour devenir une chose qu'on écoute, dans un lieu réservé à cet effet, pour elle-même et dans aucun autre but, qui devient une marchandise qui s'achète et qui se vend, face à cette nouvelle réalité, Hanslick ne réclame pas, comme Wagner, un retour au passé antique disparu, mais demande que la musique devienne l'occasion d'une "contemplation pure". Au XIXe siècle, déjà, le public ne participe plus à la réalisation de la musique dans les salles de concert et l'écart s'accroît entre le public et les créateurs.

Hanslick établit une distinction entre l'écoute "pathologique" de la musique et l'écoute "esthétique". Dans le premier cas, il s'agit d'une écoute purement passive de la musique, dans laquelle les auditeurs subissent les effets élémentaires de la musique, ses effets sentimentaux. "Leur comportement envers la musique n'est pas contemplatif, mais pathologique, c'est un état continuellement crépusculaire, sentimental, exalté, instabilité et inquiétude dans un néant sonore." (Hanslick, 1986: 133) Cette façon de consommer la musique, semblable à l'ivresse procurée par l'éther et le chloroforme, est une forme inférieure de l'appréciation du beau, indigne des facultés suprêmes de l'être humain. "Eprouver des émotions non motivées, frivoles, sans but, sous l'action d'une puissance qui n'est d'aucune manière en rapport avec notre volonté et notre pensée, est indigne de l'esprit humain." (Hanslick, 1986: 136)

A cette écoute pathologique, Hanslick oppose la seule attitude véritablement artistique, la "contemplation pure". La musique doit être écoutée pour elle-même, c'est-à-dire pour la beauté de ses formes. L'auditeur doit suivre l'esprit créateur dans sa recherche de formes musicales nouvelles. Contre le modèle que les romantiques cherchent dans l'antiquité grecque, Hanslick réclame la séparation de l'éthique et de l'esthétique. Dès que la musique devient fonctionnelle, qu'elle soit musique de danse, de cérémonie, ou baume de l'âme, elle n'est déjà plus de la musique. "Dès que la musique n'est plus qu'un moyen de nous amener à un certain état d'âme, elle prend rang parmi les accessoires, les décors, et cesse d'agir comme art pur." (Hanslick, 1986: 142)

Cette séparation de l'éthique et de l'esthétique, alliée à une conception formaliste du beau musical, représente une rupture avec les idées romantiques. Elle annonce les transformations qui bouleverseront le monde musical du XXe siècle.

CHAPITRE IV: LE XXe SIÈCLE

"Le sentiment de la beauté?
Qu'est-ce au juste?"
(Schoenberg, 1983: 27)

Le XXe siècle, en musique comme dans d'autres domaines, sera celui des ruptures: rupture esthétique d'une part quand les musiciens tenteront d'expurger de leurs oeuvres toute réminiscence du système tonal, rupture sociale d'autre part quand la musique savante se voudra "d'avant-garde" et laissera derrière elle un public désorienté qui ne la suit plus. Tant dans son langage que dans sa pratique, le monde musical du XXe siècle offre l'image d'un univers éclaté, fragmenté en une multitude de secteurs spécialisés qui n'ont que peu de rapports les uns avec les autres.

Contre la tradition et l'idée de limites objectives imposées à la musique par une nature éternelle, les compositeurs du XXe siècle, particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, tenteront d'élaborer ex-nihilo de nouveaux systèmes théoriques et pratiques dans lesquels inscrire leur pensée. Cette esthétique de la table rase remettra en cause l'existence d'un langage intersubjectif et jusqu'à la notion même d'oeuvre musicale. Alors que depuis des siècles, la musique procédait par variations à partir de règles préexistantes, les musiciens du XXe siècle devront réinventer le langage dans chacune de leurs compositions. La musique du XXe siècle est ainsi caractérisée par la coexistence plus ou moins pacifique de systèmes extrêmement

diversifiés et tout à fait inconciliables. Dans une première partie, nous allons examiner quelques unes des principales avenues de recherche qui se sont ouvertes avec l'abandon du système tonal.

En continuité avec la perspective adoptée dans les chapitres précédents, nous chercherons à démontrer que la musique du XXe siècle demeure traversée de part en part par les exigences de la raison. Mais entre la raison objective des lumières et celle du XXe siècle, un glissement s'est produit: la pensée rationnelle n'est plus perçue comme un moyen de mettre à jour les lois de la nature, désormais considérées comme des conventions plus ou moins arbitraires, mais plutôt comme un simple moyen de rendre intelligibles des phénomènes qui en eux-mêmes n'ont pas de sens. A travers la description de systèmes musicaux très diversifiés, c'est ce processus commun de formalisation et d'instrumentalisation de la raison que nous chercherons à dégager.

Le système tonal, qui jusque là était considéré comme l'expression des lois naturelles, n'apparaît plus du tout comme nécessaire. En rejetant ce système, les compositeurs rejettent aussi l'idée qu'il puisse exister, dans la nature ou dans la culture, des limites objectives à la musique. En l'absence de tout critère objectif, les compositeurs des années 1920 à 1960 seront obnubilés par la nécessité de créer de lourdes machines logiques et unifiantes pour justifier leur démarche. Comme Rameau ou Riemann, les compositeurs du XXe siècle chercheront toujours à élaborer un système compréhensif et globalisant, mais

tout système apparaîtra désormais comme temporaire, et contingent, valable pour un temps limité et dans la mesure où il aura réussi à établir une certaine cohérence formelle. L'ordre nécessaire à la composition n'existe plus en dehors de l'être humain, mais il est créé de toutes pièces par le sujet individuel.

Cette élaboration de systèmes subjectifs et ponctuels représente également un changement du rôle de l'individu dans la création artistique et marque une redéfinition de ses rapports au monde. Contrairement à l'individu romantique, qui contestait sa société tout en cherchant à s'y intégrer, l'individu du XXe siècle ne reconnaît plus la nécessité des valeurs communes. Le conflit entre l'artiste et le monde, qui se manifestait dans la musique par une tension croissante entre les règles du système tonal et les dissonances expressives, s'est dissous avec l'éclatement du langage. A mesure que progressait la réification de la vie sociale, l'individu disparaissait de la musique pour être remplacé par des "objets sonores", dont la manipulation devient le centre des préoccupations esthétiques. L'individu ne s'oppose plus au monde parce que la rupture est consommée: comme le souhaitait Hanslick, la musique est autonome, elle crée ses propres lois et se suffit à elle-même.

Cette autonomie de l'oeuvre a pris au XXe siècle la valeur d'un véritable programme. Alors que l'isolement social de la musique et des musiciens était dénoncé par les artistes romantiques, la musique du XXe siècle affirmera au contraire que l'art véritable ne peut qu'être autonome. Dans une société

dominée par l'utilitarisme et la recherche du plus grand profit, l'isolement devient une garantie de l'authenticité et de la valeur du projet artistique. Dans le langage, l'autonomie du musical signifie que les compositeurs chercheront à créer des systèmes qui se voudront complètement détachés de toute définition à priori. Alors que la musique antique se voulait à l'image du mouvement des sphères dans l'espace, que celle du moyen âge était un don de Dieu et un hymne à sa gloire, et que celle de l'époque classique cherchait sa raison d'être dans les lois de la nature, la musique du XXe siècle est devenue ce simple jeu de formes que réclamait Hanslick au siècle dernier. Au XXe siècle, l'éthique et l'esthétique deviendront deux dimensions distinctes de la réalité.

Cette aspiration à l'autonomie qui caractérise la musique du XXe siècle est intimement liée à son détachement de ses anciennes fonctions sociales, rituelles, religieuses, cérémonielles ou autres. Ce même isolement de la musique de la vie sociale, qui était dénoncé avec tant de force par les artistes romantiques, est devenu au XXe siècle le leitmotiv de toute la vie musicale. A la séparation entre musique savante et musique populaire, s'est greffée une nouvelle distinction entre musique savante "classique" et musique savante "contemporaine". Alors que la première jouit d'une audience de plus en plus large, la seconde, appelée aussi musique moderne, d'avant-garde ou nouvelle musique, ne touche plus qu'un public restreint, formé en majeure partie de professionnels de la création et de la production. Assimilée à

la musique populaire dont elle a adopté les tactiques de diffusion commerciale, la musique classique sera rejetée par les musiciens d'avant-garde. Dans une dernière partie, nous tenterons d'identifier les contradictions dans laquelle se débat la musique actuelle en vertu de cet isolement.

C'est sans vouloir prendre parti pour ou contre la musique nouvelle ni porter un jugement sur sa valeur esthétique que nous allons tenter de comprendre comment elle s'inscrit dans le monde contemporain. Nous avons identifié trois moments qui marquent des transformations importantes dans la vie musicale du XXe siècle: d'abord l'entre-deux guerres, qui se caractérise par la coexistence de nombreuses tentatives de rénovation du système tonal, y compris celle d'Arnold Schoenberg qui, le premier, réclamera la rupture avec les traditions; ensuite, de 1940 jusqu'aux années 1960 et 1970, une nouvelle génération de compositeurs s'engouffrera dans la brèche ouverte par Schoenberg, amenant la musique à s'aventurer dans des territoires inexplorés. Finalement, en guise de conclusion, nous verrons comment la musique de ces dernières années cherche à échapper son isolement: il semble qu'on assiste aujourd'hui à un retour des préoccupations sur la communication et que l'autonomie du musical ne soit plus une garantie d'authenticité.

1. L'entre-deux guerres: éclectisme, atonalité et sérialisme

L'entre-deux guerres sera une période de rénovation du langage musical pendant laquelle cohabiteront les styles les plus diversifiés. Après le chromatisme et les modulations infinies du romantisme tardif, des tentatives radicales de renouvellement du système tonal verront le jour. Sauf pour la musique de Schoenberg et de ses élèves, qui n'est que peu connue en dehors de certains cercles viennois, il n'est pas encore question d'une rupture totale avec la tradition.

Claude Debussy, dont le Prélude à l'après-midi d'un faune est très souvent considéré comme la première musique d'avant-garde (Griffith, 1978; de Candé, 1978; Barraud, 1968), utilisera de nombreuses échelles non tonales, par exemple certains modes orientaux, antiques ou médiévaux. Le premier, il utilisera une gamme par tons, qui élimine les demi-tons et divise l'octave en six tons entiers. Igor Stravinski, malgré qu'il reste profondément et fondamentalement attaché au système tonal, introduit dans ses premières oeuvres des innovations rythmiques, harmoniques et orchestrales dont la puissance soulèvera l'indignation de ses contemporains. Darius Milhaud, comme Prokofiev, ont exploré la polytonalité, c'est-à-dire l'utilisation simultanée de plusieurs tonalités. Bela Bartok a introduit dans la musique savante des éléments du folklore hongrois qui étaient restés complètement étrangers à la musique tonale. Contre les excès du romantisme, un courant néo-classique

réclame un retour à la simplicité et à la clarté des formes classiques. Erik Satie, Arthur Honegger, Francis Poulenc, par exemple, recherchent la clarté tout en cultivant une ironie sans conséquence. Hindemith ou Busoni en Allemagne recherchent aussi une rénovation par un retour aux sources classiques.

Toutes ces recherches, si elles ont en commun d'avoir profondément élargi les bornes fixées par la conception tonale de la musique, s'inscrivaient néanmoins dans une certaine continuité avec la tradition. C'est Arnold Schoenberg et ses deux élèves, Alban Berg et Anton Webern, qui les premiers chercheront explicitement à rompre avec le passé pour faire de la musique un art autonome répondant à des critères purement formels de rationalité. La technique sérielle développée par Schoenberg sera le point de départ de la rupture radicale qui inspirera les musiciens de l'après-guerre: dans le sérialisme, se dégagent clairement les principes esthétiques qui domineront la musique de 1920 à nos jours, à savoir d'une part l'autonomie programmatique du musical, qui se manifeste dans la volonté de rupture avec la nature et la tradition et d'autre part l'élaboration de langages totalement nouveaux.

Bien que les premières oeuvres atonales de Schoenberg, les pièces pour piano op. 11, datent de 1908, ce n'est qu'en 1923 que le sérialisme prendra sa forme définitive. Ce ne sont pas des questions théoriques qui ont d'abord motivé ces excursions atonales. Dans un Traité d'harmonie tout à fait traditionnel publié en 1908, Schoenberg déconseille l'emploi des techniques

nouvelles à ses élèves. A cette époque, il affirme que ses propres recherches répondent surtout à des nécessités expressives: "Chaque accord que je pose correspond à une violente nécessité, nécessité de mon besoin d'expression, mais aussi peut-être nécessité d'une inexorable mais inconsciente logique dans la construction harmonique." (Schoenberg, 1983: 512) Les oeuvres atonales pré-sérielles comme les Trois pièces pour piano, les Cinq pièces pour orchestre, Erwartung ou le Pierrot lunaire sont caractérisées par le libre déroulement d'agréments sonores, déterminés principalement par les nécessités de l'expression.

L'élaboration de la technique sérielle par Schoenberg répond au besoin de réintroduire un ordre dans la composition. La suspension des fonctions tonales, tout en ouvrant de nouvelles perspectives à la composition, menaçait par son anarchie la rationalité même de l'oeuvre musicale. Comme le souligne F. Bayer, "...plus rien n'étant "nécessaire", tout ne risquait-il pas de devenir indifférent?" (Bayer, 1981: 30) En plus de fournir une cohérence théorique, le sérialisme répondait au problème plus concret de l'élaboration de formes longues dans un univers non-tonal. Son attrait principal, c'est qu'il offrait un système théorique et pratique permettant de créer des formes unifiées sans faire appel aux techniques tonales, et même en garantissant qu'aucune réminiscence du système tonal ne puisse s'y glisser. "Ce n'est pas que l'art nouveau ait découvert une nouvelle loi naturelle, c'est simplement qu'il est la

manifestation d'une réaction. Il n'a pas sa motivation théorique propre, mais il entend s'opposer à un état de choses existant et, par conséquent, il en adopte les lois comme point de départ de sa contestation." (Schoenberg, 1977: 155)

Le sérialisme s'attaquera donc aux deux principes de base de la musique tonale, à savoir la polarité et la hiérarchie. Le sérialisme mis au point par Schoenberg, appelé plus tard dodécaphonique, prendra comme point de départ, non pas les sept sons de la gamme diatonique, mais les douze demi-tons de l'échelle tempérée, en donnant à chacun une importance équivalente. Chaque oeuvre est construite à partir d'une série utilisant chacun des douze demi-tons, et dans laquelle aucun son ne pourra être répété avant que les douze demi-tons n'aient été entendus. Cette règle assure qu'aucune note, du seul fait qu'elle soit répétée plus souvent que les autres, ne puisse devenir un pôle d'attraction rappelant la tonique. Pour assurer la variété dans cet univers de sons non-polarisé et non-hiérarchique, la série de départ pourra être variée selon les techniques traditionnelles de l'écriture contrapuntique. Ces techniques comprennent le renversement, dans laquelle les intervalles sont inversés, la forme rétrograde, dans laquelle la série est jouée en commençant par la fin, et la forme rétrograde du renversement. Chacune de ces variantes peut également être transposée sur les douze degrés de l'échelle chromatique, ce qui donne un total de 48 versions possibles. Ce qui prévient également la monotonie, c'est l'abolition de la distinction entre

la mélodie et l'harmonie. En effet, les douze sons de la série " peuvent être utilisés indifféremment de façon mélodique, c'est-à-dire successivement, ou de façon harmonique dans des agrégats sonores. Si on ajoute les variations rythmiques, dynamiques et orchestrales, le matériau dont dispose le compositeur sériel devient très riche.

La série permet de pallier aux problèmes rencontrés dans les oeuvres atonales: elle assure une certaine unité à la composition tout en permettant l'articulation de formes plus longues. "Si l'on renonce aux moyens traditionnels d'articulation, on renonce temporairement à l'écriture de formes développées, puisque ces formes ne sauraient exister sans articulations. C'est pour cela que les seules oeuvres de longue haleine que j'ai écrites depuis cette époque sont des oeuvres qui s'appuient sur un texte, dont les mots sont l'indispensable élément de cohésion." (Schoenberg, 1977: 202) Le recours à un texte comme solution aux problèmes de la forme et l'expressionnisme comme justification théorique des innovations harmoniques sont encore très proches des solutions romantiques. Avec l'introduction de la série, c'est une nouvelle façon de faire la musique qui émerge. Le système tonal est désormais conçu comme une simple convention: "Il n'y a aucune raison d'ordre physique ou esthétique qui puisse contraindre un musicien à user de la tonalité lorsqu'il veut donner corps à ses idées." (Schoenberg, 1977: 202) Il n'y a plus de lois, naturelles ou culturelles, qui puissent prétendre limiter l'invention musicale. "Les essais qui tendent à attribuer l'art

à la nature échoueront bien longtemps encore. Quant aux efforts destinés à découvrir des lois dans l'art, ils ne pourront tout au plus donner d'autres résultats que ceux que fournirait une bonne comparaison: dégager une influence sur la manière dont le sujet contemplant se règle sur les particularités du sujet contemplé." (Schoenberg, 1983: 27) Avec le sérialisme, c'est aussi le relativisme esthétique qui s'installe.- L'activité du compositeur ne peut plus se justifier par des lois naturelles objectives, ni par des considérations psychologiques sur la beauté ou la laideur des résultats.

Ce que le sérialisme conserve du système tonal, c'est sa capacité d'unifier des éléments disparates, son caractère logique et cohérent: "La tonalité n'est pas une fin en soi. C'est seulement un procédé technique qui facilite, sans toutefois le garantir, l'unité dans l'intelligibilité des successions de sons." (Schoenberg, 1977: 202) La principale raison du succès du système tonal, c'est d'avoir rendu les choses facilement compréhensibles. Il était conçu non comme un moyen mais comme une fin, comme la manifestation de la nature cachée des choses et, partant, comme une forme supérieure de connaissance du monde. Les nouveaux systèmes, au contraire, deviendront un simple moyen, temporaire et contingent, d'atteindre une certaine intelligibilité. La série est, en ce sens, un moyen parmi d'autres de produire "...tous les effets d'un style clair, d'une présentation ramassée, intelligible et féconde des idées musicales." (Schoenberg, 1977: 155)

De la même façon, rien ne permet plus de distinguer la consonance de la dissonance, sinon des degrés différents d'intelligibilité. Schoenberg affirme qu'il n'existe pas de différence de nature entre consonance et dissonance, mais une différence de degré. Les intervalles de quinte, de quarte, de tierce ou de sixte, considérés comme consonants, sont plus facilement discernés par l'oreille parce qu'ils sont plus rapprochés du son fondamental dans la série des harmoniques. C'est cette "émancipation de la dissonance" qui sera à la base de l'abandon des relations tonales. Il n'y a plus d'opposition entre des accords stables et des accords instables, ni de tension créée par cette opposition, ni de modulation, ni de résolution possible sur un centre tonal. "L'expression "émancipation de la dissonance" vise à traduire cette extension de l'intelligibilité, qui donne à la dissonance la même intelligibilité que la consonance. Un style de composition appuyé sur ces prémisses traite donc les dissonances et les consonances sur un pied d'égalité, se refusant de les rapporter à un centre tonal." (Schoenberg, 1977: 164)

C'est donc dans la musique de Schoenberg, composée dans les années 1920, qu'on peut pour la première fois parler d'une formalisation de la raison. Les valeurs communes et absolues disparaissent de la musique pour laisser la place à des systèmes particuliers, temporaires, dont la seule raison d'être est d'assurer une unité et une cohérence minimales.

En même temps que s'effrite l'intersubjectivité, l'opposition romantique entre l'individu et le monde se dissout. Tant que subsistaient des valeurs communes, l'expression de l'individu dans l'art restait problématique, parce qu'elle manifestait une tension entre la recherche d'une dimension spirituelle et un monde qui tendait à évacuer de son fonctionnement cette dimension. Au XIX^e siècle, l'artiste marginalisé s'opposait à un monde stable et défini. Au XX^e siècle, le relativisme remplace les valeurs communes et l'artiste élabore lui-même son propre système de composition. Dans la musique sérielle, on ne retrouve ni la distinction entre la mélodie et l'harmonie, ni la tension entre les dissonances et les consonances qui, au XVIII^e et au XIX^e siècles, ont été des moyens privilégiés de l'expression individuelle. Dans un siècle où la pratique de la musique devient de plus en plus réifiée, il n'est pas étonnant de constater que l'individu comme figure problématique et héroïque de résistance à l'utilitarisme a disparu. L'individu n'occupe pas dans la musique et dans l'esthétique du XX^e siècle la place prépondérante qu'il occupait dans la musique romantique. Ce qui sera projeté au premier plan de la composition, c'est un univers banalisé dans lequel toutes les dimensions du son sont également accessibles. Le sérialisme intégral, comme la musique concrète et électronique, sera avant tout préoccupé de l'agencement des éléments de ce nouvel univers, éléments conçus comme autant "d'objets sonores", inertes et sans signification préalable.

Schoenberg disait à ses élèves: "Servez-vous de la série et composez comme vous en aviez l'habitude auparavant." (Schoenberg, 1977: 161) Après la guerre, qui entraînera la mise en veilleuse de cet art "judéo-décadent" (Goléa, 1981), les jeunes compositeurs redécouvriront le sérialisme mais pour eux, il ne sera plus question de composer comme avant.

2. 1940 à 1960: l'éclectisme du brisé

"La musique", comme vous dites,
n'est qu'un mot."
(Cage, 1976: 31)

C'est Théodor Adorno (Adorno, 1962: 17) qui, peu après la guerre, qualifiait le nouveau style des compositions "d'éclectisme du brisé": d'une part, parce que la guerre avait effectivement brisé l'espoir en l'avènement imminent d'un monde meilleur, et d'autre part parce que la nouvelle musique se réclamait d'une rupture radicale avec le passé. Jusque là, il avait été possible de croire que l'évolution de la musique était linéaire et progressive. William Newman, auteur d'une histoire de la sonate depuis l'âge baroque, explique dans le dernier tome de celle-ci, The Sonata Since Beethoven, pourquoi il a abandonné son idée de départ de faire une histoire de la sonate au XXe siècle. Il affirme que depuis les années 1950, une telle démarche a perdu son sens dans la mesure où la sonate, forme de base de la musique savante classique et romantique, n'existe plus

en tant que telle, sauf au sens baroque qui comprenait toute forme de musique instrumentale. Tout ce qui lui donnait sa forme caractéristique est épuisé. Pour Newman, c'est la notion même de musique qui est mise entre parenthèses: "The intriguing yet nervously unstable, newest "music" has simply left the field of music and gone into some other field, whether it be the mathematics of chance and permutations, the acoustics and exploration of raw sound, or the science of electronics."
(Newman, 1969: 4)

✓ A l'inverse, les défenseurs de la nouvelle musique affirment que l'isolement dont elle souffre est un effet temporaire, celui que connaît tout produit nouveau qui heurte les habitudes d'écoute établies. Avec Schoenberg, les défenseurs du modernisme radical défendent l'idée que "...les jugements des contemporains, loin d'être sans appel, sont le plus souvent cassés par l'histoire." (Schoenberg, 1977: 163) Nous reviendrons dans la dernière partie sur cette question, qui illustre les difficultés rencontrées par les recherches de cette époque.

Dans les années 1940, la redécouverte par les jeunes compositeurs du sérialisme de l'école viennoise sera le point de départ d'un bouleversement complet des bases de la musique, d'une "prodigieuse accélération" (Barraud, 1968) des recherches musicales. On sent le souffle d'un monde nouveau, à qui une "avant-garde" éclairée cherche à donner une musique à sa mesure: celle-ci est composée d'une "...pléiade de jeunes musiciens arrivant à l'âge d'hommes, assurés d'avoir assisté, sans y

prendre part, à une grande mutation de l'histoire et qui se sentent chargés de donner au monde qui vient d'en émerger une représentation absolument nouvelle." (Barraud, 1968: 169) En 1966, Pierre Boulez affirmait: "Nous sommes à l'affût d'un monde sonore inouï, riche en possibilités, et encore pratiquement inexploré." (Boulez, 1966: 229)

Sous l'influence des classes de composition d'Olivier Messiaen, au conservatoire de Paris, et des cours d'été de l'école de Darmstadt, en Allemagne, une nouvelle façon de composer verra le jour, avec comme ambition la rupture radicale, totale avec le passé: elle exige l'abandon du système tonal et d'un langage pré-établi au profit d'un "espace sonore" non-polarisé et non-hiérarchisé, dans lequel toutes les composantes du son sont distribuées selon un mode propre à chaque oeuvre. Le sérialisme intégral, l'utilisation du hasard ainsi que les recherches concrètes et électroniques sont parmi les courants les plus importants de cette époque.

2.1 Le sérialisme intégral

Le sérialisme dodécaphonique de Schoenberg, s'il rompait avec le système tonal, ne touchait cependant pas aux autres composantes du son, c'est-à-dire à la durée, à l'intensité et aux timbres, qui restaient traitées de façon conventionnelle. Le sérialisme des années 1940 est dit intégral parce qu'il tentera de généraliser le principe sériel à toutes les composantes de la

matière sonore. La série deviendra le principe unique de structuration de l'ensemble de la composition. Il s'agira de créer une série de hauteurs utilisant les 12 demi-tons de l'échelle chromatique, une série de timbres qui fixe la succession des différents instruments, une série de rythmes et une série d'intensités qui va de triple piano à triple forte, pour ensuite appliquer ces séries les unes sur les autres. C'est Pierre Boulez qui poussera le plus loin le principe du sérialisme intégral, avec des oeuvres comme Structures pour deux pianos et Polyphonie X pour 18 instruments solistes. Dans sa version la plus radicale et la plus stricte, l'expérience sérielle sera de courte durée. Pierre Boulez a interdit la reproduction de Polyphonie X, considérée comme un échec. L'application d'un même principe à toutes les composantes du son a mis en lumière le fait qu'il est impossible de traiter les intensités comme on traite les hauteurs. Dès 1954, Boulez critiquait sa propre méthode:

"On se rue avec frénésie sur l'organisation; on se sent à l'orée de mondes inexploités --la terre promise ou Babel seraient des comparaisons à peine déplacées. Webern n'avait organisé que la hauteur; on organise le rythme, le timbre, la dynamique; tout est pâture à cette monstrueuse organisation polyvalente dont il faudra rapidement déchanter si l'on ne se condamne pas à la surdité. On s'apercevra bientôt que composition et organisation ne peuvent être confondues sous peine d'inanité maniaque."

(Boulez, 1966: 29)

Dans sa version moins rigide, la série a cependant connu une immense popularité. Des oeuvres comme Le marteau sans maître de Pierre Boulez représentent un assouplissement de la technique pour laisser une plus grande place au lyrisme et à l'expression du compositeur.

Malgré cet assouplissement, l'épithète totalitaire est souvent accolée au sérialisme de cette époque, et ce pour deux raisons. D'une part, le sérialisme intégral était animé par le projet d'un contrôle total de la matière sonore à partir d'un principe unique d'organisation. Comme d'autres tentatives du genre, le sérialisme intégral s'est heurté à ses limites, alors que "...les éléments oubliés dans la distribution des grilles par le compositeur et sa baguette magique, à la naissance de l'oeuvre, se regimbent de façon véhémente contre l'ordre étranger, hostile, qui leur est imposé." (Boulez, 1963: 23)

D'autre part, le projet explicite du sérialisme, intégral et assoupli, était de recréer une organisation systématisée et cohérente, un langage unique et universel qui serait capable de remplacer le système tonal. Pour René Leibowitz, musicien qui a grandement contribué à faire connaître Schoenberg et ses élèves après la guerre, la technique sérielle est "...la seule discipline valable à la suite des systèmes musicaux antérieurs." (Leibowitz, 1949: 14) De même, Pierre Boulez affirme: "Nous prétendons ne pas faire preuve d'un démonisme hilare, mais bien manifester le bon sens le plus banal en déclarant qu'après la découverte des Viennois, tout compositeur est inutile en dehors

des recherches sérielles." (Boulez, 1966: 271) Le sérialisme, qui voulait libérer le compositeur de la servitude des relations tonales, a cédé à ce moment à la tentation d'imposer une nouvelle direction unique aux recherches. La série ne prétendra jamais être un système fondé de toute éternité dans la nature comme le système tonal. Elle sera cependant présentée comme une nécessité historique, c'est-à-dire comme la suite logique de l'évolution du langage musical. En vertu de cette filiation, elle deviendra, au même titre que le système tonal, une simple convention, mais une convention nécessaire parce que la plus à même d'assurer la cohérence et l'intelligibilité. Un des problèmes que rencontre cependant la série dans sa tentative de conférer à la matière sonore une intelligibilité, c'est que l'ordre qu'elle crée n'est en général pas perceptible à l'oreille, même la plus exercée. La cohérence reste théorique, révélée dans les écrits explicatifs du compositeur ou dans le décodage des partitions.

Ainsi, depuis l'abandon du système tonal, la musique évolue dans un univers relatif, dans lequel les relations structurelles ne sont plus définies une fois pour toutes selon des critères absolus, mais reconstruites constamment. Dans cet univers relatif, la systématisation et l'unification des recherches et des compositions prendront une importance déterminante. En l'absence de tout critère objectif, l'intégration à un ensemble deviendra le seul, ou du moins le principal critère pour juger de la pertinence des projets artistiques. "Les spéculations, pour garder leur validité, doivent s'intégrer dans un ensemble

systematisé; alors, par leur contribution à cet édifice théorique, elles trouvent leur véritable raison d'être, et tendront d'elles-mêmes à la généralité, but essentiel de la spéculation. Ce système cohérent, il est impérieux, maintenant, de le promouvoir; il donnera une impulsion au développement futur de la pensée musicale, et la mettra en garde contre des déviations inutiles, voire contraignantes. La faiblesse de certains cheminement de pensée observés jusqu'à présent est très précisément ceci: on n'est pas allé au bout de la spéculation partielle, d'où certaines contradictions persistantes et rédhibitoires. On doit les surmonter pour valider totalement, sans faille, la réflexion musicale contemporaine (1)." (Boulez, 1963: 27)

Encore une fois, on peut parler dans le projet sériel d'une formalisation et d'une instrumentalisation de la raison. Incapable de donner un sens objectif à l'organisation des sons, elle devient un simple instrument, un moyen efficace parmi d'autres de créer des formes unifiées. La rationalisation à l'oeuvre dans le sérialisme, contrairement à celle des lumières ou même du romantisme, ne cherche pas à mettre à jour les fondements objectifs de la beauté et de la connaissance. La cohérence qu'elle cherche à donner à la matière sonore reste formelle. Comme dans d'autres dimensions de la vie sociale, la raison est réduite à la recherche d'une adéquation de buts et de moyens sans signification intrinsèque.

1 Souligné par l'auteur

De plus, dans sa version la plus radicale, le sérialisme exclut toute référence à un sujet agissant. En ce sens, on peut dire que son projet est traversé par le processus de réification de la vie sociale. La composition devient une série d'opérations effectuées selon une logique abstraite sur des objets sonores considérés comme autant de points dans un espace banalisé et vidé de toute polarité. La série, appliquée de façon identique à toutes les dimensions du son, opère un nivellement des caractères propres à chacune d'entre elles pour ne conserver que le découpage d'un continuum sonore en éléments "abstraitement égaux et formellement interchangeables" (Lukács, 1969: 129). Comme dans la vie sociale, on assiste dans la musique à la perte de pouvoir du sujet individuel dans un monde dominé par des processus qui le dépassent.

2.2 Le hasard: aléatoire, stochastique et anarchie

Le sérialisme n'a pas été la seule solution apportée aux problèmes de la forme dans la musique non tonale. L'introduction du hasard et la création d'oeuvres ouvertes ou mobiles ont apporté une réponse originale à cette question, tout en remettant en cause les formes traditionnelles, fermées sur elles-mêmes, au parcours bien défini, entre un début et une fin clairement identifiés. Les formes mobiles permettent d'une part d'éluder le problème de la forme, et d'autre part d'échapper au déterminisme trop strict de la série. Elles concilient les exigences d'une

organisation rigoureuse de l'espace sonore et une certaine liberté dans l'agencement global.

A la fin des années 1950, Pierre Boulez en France et Karlheinz Stockhausen en Allemagne proposeront des structures mobiles, qui laissent à l'interprète une certaine marge de manœuvre dans le parcours à suivre. Dans Klavierstück IX de Stockhausen, l'interprète choisit au hasard une des 19 sections que lui propose le compositeur et la joue de façon aussi neutre que possible. La section suivante doit alors être jouée avec les indications de tempo, d'intensité et la qualité d'attaque de la section qu'il vient de quitter, et ainsi de suite jusqu'à ce que toutes les séquences aient été jouées. Le résultat final est en grande partie le fruit du hasard, et la partition ne sera pratiquement jamais jouée de la même façon. Pierre Boulez, dans la Troisième sonate pour piano, propose à l'interprète un parcours plus étroitement balisé. Il refuse de laisser au hasard l'agencement interne des séquences. L'interprète doit faire un choix parmi divers itinéraires possibles entre des sections fixes et prédéterminées. Dans ce cas comme dans le sérialisme, une des difficultés vient de ce que l'auditeur, à moins d'entendre l'oeuvre deux fois, ne perçoit pas ce qu'elle doit au hasard.

La musique "stochastique" de Iannis Xénakis est une autre tentative, très différente, d'introduire le hasard dans la composition. A l'aide de l'ordinateur et à partir des mathématiques, de la théorie des jeux, de la loi des grands nombres et des probabilités statistiques, Xénakis cherche à créer

"...un univers de masses sonores, de vastes ensembles d'événements sonores, de nuages, de galaxies régis par des caractéristiques nouvelles, telles que la densité, le degré d'ordre, la vitesse de changement, etc., qui nécessitent des définitions et des mises en oeuvre à l'aide du calcul des probabilités. Ainsi naissait la musique stochastique."

(Xénakis, 1971: 41)

Le hasard tel que conçu par Xénakis est sensiblement différent des formes mobiles de Boulez et de Stockhausen. Basé sur le calcul des probabilités, à partir d'une distribution statistique des paramètres du son conçus comme autant de particules sonores, le hasard de Xénakis soumet en fait le matériau à un autre déterminisme au deuxième degré. La démarche de Xénakis suppose que tous les événements sonores, le chant des cigales, les gouttes de pluie sur une toile ou la musique en tant que telle sont régis par les mêmes règles logiques, celles des mathématiques, qui constituent le substrat commun à toute musique, passée présente et à venir. La musique stochastique, en introduisant un principe d'incertitude, se constitue en métalangage qui englobe toutes les autres musiques, modale, tonale ou sérielle comme autant de cas particuliers parmi une infinité de possibilités. Xénakis veut produire la formalisation et l'axiomatisation qui permettront d'englober la musique de Beethoven et de Schoenberg, celles d'Afrique et d'Asie dans une même unité conceptuelle. Ces musiques seraient "...des cas réalisés, particuliers, d'une gigantesque virtualité, rendue

possible par le déblayage et la reconstruction axiomatiques annoncés." (Xénakis, 1971: 81)

L'ambition de Xénakis est ainsi d'englober dans une logique[?] supérieure toutes les musiques de la planète, d'unifier ce qui jusque là était considéré comme inconciliable. Des musiques du passé et de tous les continents, il souhaite dégager la construction logique (abstraite, exprimée dans une langue mathématique universelle. Ce substrat "...permettra de fonder pour la première fois une axiomatique et de dégager une formalisation unifiant ainsi l'antique passé, le présent et l'avenir, et cela à l'échelle planétaire, c'est-à-dire comprenant les univers sonores encore étanches d'Asie, d'Afrique, etc." (Xénakis, 1971: 40)

Comme chez Rameau deux siècles plus tôt, on voit chez Xénakis le même rêve qui refait surface, celui d'une langue universelle, qui englobe dans un schème unique d'explication toutes les dimensions de la musique. Xénakis se veut l'explorateur de galaxies sonores inconnues, et participe au rêve d'une société technicienne qui, à l'aide de ses machines, produira une compréhension totale des phénomènes sonores. "Le compositeur devient, à l'aide des cerveaux électroniques, une sorte de pilote appuyant sur des boutons, introduisant des coordonnées et surveillant les cadrans d'un vaisseau cosmique naviguant dans l'espace des sons à travers des constellations et des galaxies sonores que seulement par le rêve lointain il pouvait entrevoir jadis." (Xénakis, 1971: 32) Xénakis a été

diversement critiqué, entre autres par Pierre Boulez, qui parle du "fétichisme des nombres" (Boulez, 1975: 81), et par John Cage (Cage, 1976: 200), dont la conception du hasard s'oppose aux ambitions scientifiques de Xénakis, même si en pratique sa démarche aboutit à des résultats similaires.

Chez Xénakis, comme chez Cage, l'indéterminé rencontre le surdéterminé, et la distinction entre une musique totalement contrôlée et une autre totalement laissée au hasard est abolie. Chez Cage, on ne retrouve cependant pas cette résurgence d'une raison dominatrice qui anime les recherches de Xénakis. Le hasard, que Xénakis veut entièrement contrôler par les lois des probabilités, devient pour Cage le moyen de faire émerger dans la musique le nouveau, l'inattendu et l'irrationnel.

John Cage est un des musiciens les plus controversés de ces dernières années. En 1971, Stockhausen proposait au public une oeuvre intitulée Sternklang: la nuit, des musiciens sont dispersés dans un parc avec leurs instruments et "lisent" leur partition dans les étoiles. Dans cette même ambition de détruire les frontières entre l'art et la vie, John Cage poussera très loin la remise en cause de l'oeuvre d'art et de la musique. Dans 4'33'', présenté dans les années 1970, les musiciens sont sur la scène, le chef d'orchestre lève sa baguette, le public attend, et rien --rien que le silence tendu du public aux aguêts, ne se produit pendant le temps que dure la pièce. Dans 0'0'', présenté en public dans les années 1960, Cage préparait des légumes, les mettait dans un robot culinaire et buvait sur scène le jus

obtenu. Les sons de ces activités, amplifiés par des haut-parleurs constituaient l'oeuvre musicale.

Les recherches de Cage ne sont pas toutes aussi spectaculaires, mais elles sont très diversifiées. Dans les années 1930, c'est un des premiers à avoir composé une musique faite entièrement de sons synthétiques. Il est l'inventeur du "piano préparé", c'est-à-dire d'un piano dont les cordes ont été entravées par de petits morceaux de bois ou de métal pour en modifier le son. Il a présenté au public la version intégrale de Vexations, d'Eric Satie, dans laquelle le même fragment musical est répété sans variation 840 fois, pour un total de 18 heures 40 minutes. Imaginary Landscape no. 4, est une pièce pour 12 postes de radio qui font entendre simultanément 12 émissions différentes. Cage a également composé des oeuvres basées sur le hasard, dans lesquelles chaque composante de chacun des sons est tirée au sort selon le jeu chinois des oracles, le I Ching.

Fortement teintées de philosophie Zen, les recherches de Cage remettent en cause l'ensemble des catégories sur lesquelles repose la pratique de la musique, et surtout la volonté de tout organiser qui anime la majorité de ses contemporains. Entre le son musical et le bruit, et surtout entre le son et le silence, il n'y a plus pour Cage de fossé infranchissable. Le son, le silence et le bruit n'appartiennent pas à des dimensions distinctes de la réalité: dans 4'33'', Cage montre que le silence n'existe pas, qu'il est peuplé de bruits et que ces bruits sont des sons au même titre que ces sons que l'on dit

musiciaux. Dans une composition, le silence est simplement l'ensemble des bruits non voulus, ceux qui s'y trouvent par hasard.

C'est également le hasard qui permet de briser la dualité répétition/variation essentielle à la musique traditionnelle de l'Occident. "Il peut y avoir, il doit y avoir, plusieurs événements qui se déroulent à la fois, ou bien successivement sans aucun rapport. Si l'on admet ce point de vue, alors on n'est plus ni dans la répétition ni dans la variation." (Cage, 1976: 37) A l'image de sa conception du monde, la musique de Cage se veut un ensemble de micro-organisations, des organisations localisées et limitées, dont l'agencement global est irréductible à tout principe unique et supérieur. C'est le rôle du hasard d'empêcher la réduction de la musique à une forme hiérarchique et intégrée d'organisation. La musique, tout comme la société, doit se libérer du règne de la nécessité, de la rentabilité, de l'économie qui imposent des limites à la multiplication des fantaisies librement imaginées. Cage cherche à créer une "anarchie praticable", dans laquelle les nécessités de l'organisation, qu'il appelle les utilités, n'imposent pas à toutes les dimensions de la vie et de la composition une logique unitaire de cohérence et de rentabilité. "Il faut supprimer l'économie (c'est-à-dire l'argent) et la politique (c'est-à-dire le pouvoir). Ne pas nous laisser régir --mais la repenser, pour qu'elle nous libère au lieu de nous limiter. Pour cela, il faut

commencer par limiter le dogme le plus anachronique: celui de l'action rentable." (Cage, 1976: 206)

Cette conception du hasard, comme créateur d'une musique non-organisée et indéterminée, est très éloignée de celle de Pierre Boulez ou de Stockhausen, qui reproduisent, selon Cage, la conception classique d'une opposition dramatique entre des parties contrastées. Entre l'organisé et le non-organisé, entre le déterminé et l'indéterminé, se crée une relation dialectique qui reproduit le couple tension/détente de la musique classique. Cage veut au contraire mettre de l'avant les sons eux-mêmes, sans que ceux-ci s'intègrent à un schéma pré-établi. "C'est un fait que la juxtaposition kaléidoscopique de fragments fixes ne présente qu'une valeur d'ornement --et qu'on ne se dégage pas, par une simple succession de groupes toujours reconnaissables, de l'ordre qu'a voulu le compositeur. ... Tout changerait, si au lieu de jouer l'un après l'autre les onze groupes, mettons, décidés par le compositeur, on les exécutait à la fois. ... Et ce serait mieux si on en jouait cent onze ensemble. Là, on n'aurait plus à craindre la moindre rechute dans une organisation prédécidée!" (Cage, 1976: 198)

Au-delà du canular, les expériences musicales de John Cage représentent une critique virulente de la création musicale actuelle. Elles poussent joyeusement à l'absurde certains principes esthétiques de l'avant-garde sérielle et post-sérielle, entre autres le relativisme total couplé au projet d'un contrôle toujours plus serré de la matière sonore. La musique de Cage,

comme la musique sérielle, aléatoire ou stochastique, se veut une critique de l'organisation rationnelle de la matière sonore telle que conçue dans la musique tonale. Si le système tonal n'est qu'une convention adoptée pour donner à la matière sonore une certaine intelligibilité, d'autres systèmes peuvent aussi produire d'autres formes d'intelligibilité tout aussi acceptables. A partir de cette critique, les compositeurs de l'école sérielle et post-sérielle ont voulu surimposer une nouvelle convention, tout aussi arbitraire mais totalement justifiée par un appareil théorique.

Face au même problème, Cage va beaucoup plus loin en voulant détruire jusqu'à l'idée d'une rationalité de l'oeuvre musicale. Cage pousse très loin les possibilités offertes par l'autonomie du musical: si toute règle n'est jamais que conventionnelle, pourquoi le compositeur s'imposerait-il lui-même un système contraignant? Si plus rien n'est nécessaire et si aucun critère objectif ne peut régir la création musicale, alors rien n'empêche de considérer les bruits d'un public qui attend et ceux de légumes que l'on broie ou encore des agencements totalement aléatoires de sons, comme de la musique, pour peu que ces manifestations s'inscrivent dans un projet qui le justifie. Cage pousse à l'absurde les tendances de la musique de son époque. En prenant le contrepied des recherches de ses contemporains, il dénonce le caractère faussement rationnel des recherches musicales, ou du moins il met en évidence le caractère formel et arbitraire des nouveaux systèmes. Quand l'indétermination totale

rejoint la détermination totale, quand Cage affirme que les recherches de Xenakis ne sont pas différentes des siennes, le concept même de raison vacille.

Les défenseurs inconditionnels du sérialisme ne s'y sont pas trompés, qui voient dans les expériences de Cage la négation de toute musique. "La musique est chose trop grave, trop sérieuse pour être exposée ainsi à des attaques d'autant plus dangereuses qu'elles ont une justification." (Goléa, 1981: 155) Au-delà des différences, le projet de Cage se rapproche de celui de ses détracteurs par ses prémisses, celles qui font de la musique un art autonome et de la raison, un jeu formel sans signification. Cage va cependant jusqu'au bout du non-sens. Ses oeuvres musicales ne cherchent plus à s'inscrire dans une forme quelconque de rationalité, même formelle: dans sa musique, il n'y a plus de frontière entre le silence et le bruit, ou entre le rationnel et l'irrationnel.

2.3 Le son: musique concrète et électronique

Le projet de contrôle total du matériau sonore qui a été celui du sérialisme se heurtait aux limites des instruments traditionnels. Après la guerre, les recherches sur le son brut connaîtront un essor continu avec le développement d'instruments perfectionnés qui permettront la manipulation des sons existants et la création de sons synthétiques. L'arrivée de ces instruments ouvrira de nouvelles perspectives aux recherches sur

les timbres et les sonorités. Jusqu'à une date récente, ces dimensions étaient secondaires dans la musique occidentale. Dans la musique baroque et, dans une moindre mesure, dans la musique classique, les pièces n'étaient pas écrites pour un instrument en particulier, et celles qui l'étaient pouvaient sans difficultés être transposées pour un autre instrument. La sonorité n'était pas un élément structurant des compositions. Hector Berlioz est un des premiers compositeurs à avoir exploité pour elles-mêmes les différentes sonorités de l'orchestre. Schoenberg, dans la troisième de ses Variations pour orchestre, avait créé des mélodies de timbres, dans lesquelles la forme surgit non par des contrastes thématiques ou des variations mélodiques et harmoniques, mais du jeu de différents timbres sur un accord unique. Edgar Varèse, John Cage et Olivier Messiaen, chacun à leur manière, ont été des pionniers dans l'incorporation de bruits ou de sons électroniques à la musique. Le sérialisme intégral accordait déjà au timbre une importance égale aux autres dimensions du son. Dans les années 1940 et 1950, le perfectionnement des appareils permettant la manipulation des sons a ouvert la voie à un monde musical jusqu'alors inouï, dans lequel se sont engouffrées deux écoles concurrentes, celle de la musique concrète et celle de la musique électronique.

Pierre Schaeffer et Pierre Henry ont été les principaux animateurs des recherches de musique concrète entreprises au cours des années 1940 dans les studios parisiens de Radio France. La musique concrète utilisait exclusivement des bruits recueillis

dans l'environnement, appelés des "objets sonores", enregistrés sur bande magnétique pour ensuite être disséqués et combinés de différentes façons. Le premier bruit utilisé par Schaeffer a été celui d'une boîte de conserve vide roulant sur un plan incliné. Les Etudes de bruits (Etude aux chemins de fer pour piano ou violette, aux tourniquets, Etude pathétique) et la Symphonie pour un homme seul de Schaeffer sont parmi les premières oeuvres de musique concrète.

La musique électronique, née à la même époque dans les studios de la radio de Cologne, s'oppose à la démarche empiriste de la musique concrète. Sa matière de base, ce sont des sons synthétiques produits par des oscillateurs de fréquence ou des générateurs d'impulsions.

La démarche empirique de la musique concrète se proposait de partir d'un son complexe, le bruit, pour procéder à des "vivisections électro-sonores", c'est-à-dire en isoler les composantes et les analyser pour ensuite proposer une classification. Il s'agissait de recueillir les sons pour établir un immense catalogue, le plus complet possible, qui rende intelligibles les bruits qui résistent à l'analyse de l'oreille. "C'est la grande quête. Chacun rapporte ses sons, les classe, les distribue dans les secteurs où ils seront consommés. ... Car nous sommes des gens très sérieux. Nous sommes capables de discuter très longtemps autour d'un son. Nous ne voulons pas qu'il nous échappe, nous voulons le reconnaître dans ses moindres détails, nous voulons lui arracher son secret, nous le comparons

à d'autres sons qui semblent répondre aux mêmes lois. Les caractères communs sont analysés selon leur causalité matérielle (forme de l'objet, mode d'attaque), selon leur causalité acoustique (dispositif de prise de son, mouvements spatiaux), aussi selon les anti-causalités: nous nous trouvons devant un son et nous ne voulons pas connaître sa provenance." (Ferrari, cité par Barraud, 1968: 204)

Tout comme la musique concrète, la musique électronique des années 1950 cherchera à contrôler tous les paramètres du son. La musique électronique prétendait pouvoir produire par synthèse n'importe quel son, en combinant par manipulation électronique ses différentes composantes analytiques. Tout son étant essentiellement réductible à trois paramètres physiques; la fréquence, mesurée en hertz, l'intensité, mesurée en décibels et le temps, mesuré en secondes, la combinaison de ceux-ci devait théoriquement rendre possible la création synthétique de tous les sons connus, supplantant à long terme le recours aux instruments acoustiques. La musique électronique permet de dépasser les limites auxquelles se heurtait la musique sérielle jouée par des instruments traditionnels: elle permet un contrôle absolu sur le temps, sur le timbre, sur les hauteurs et sur l'intensité. Une précision au centième de seconde près, la division des intervalles en quarts, sixièmes ou centièmes de tons, l'attribution de n'importe quelle intensité à n'importe quelle sonorité deviennent possibles.

Les recherches sur le son pur, sans harmoniques, appelé sinusoïdal, ont occupé une grande part des recherches électroniques. Il s'agissait d'éliminer de la composition tout élément conçu à priori. Karlheinz Stockhausen explique: "J'ai tenu à me limiter aux sons sinusoïdaux d'un générateur de fréquences; car tout spectre déjà préparé représente un complexe de sons sinusoïdaux qui ne se trouve pas déterminé par la structure de l'oeuvre à composer." (Stockhausen, 1969: 91) Pour Henri Pousseur, un des plus importants animateurs des recherches électroniques en France, il s'agit d'obtenir une "autogenèse absolue de l'oeuvre", qui s'appuie sur ce que le sérialisme a été incapable d'atteindre, à savoir "l'entière dépendance des événements sonores vis-à-vis d'un complexe législateur unique et polyvalent." (Pousseur, 1969: 87) Il ajoute: "Quant à l'univers sonore d'une ductilité idéale --ambition de la musique actuelle --, le seul moyen d'y accéder consiste sans doute à réduire la "matière" à son état le plus simple, le plus commun, le plus amorphe et malléable: le son sinusoïdal de laboratoire, tel qu'en peut produire un générateur de fréquences. Tout bruit, tout son, tout événement sonore, pouvant être analysé comme somme d'un certain nombre de partiels, ... tout ce qui est audible, donc, sera capable d'être construit à partir du "son pur". (Pousseur, 1969: 90) Un son unique, ralenti au-dessous de 16 hertz (16 cycles de vibrations à la seconde), n'est plus perçu comme un son mais comme un battement rythmique régulier, simple ou complexe selon la qualité des sons partiels harmoniques qui le

composent. De même, une symphonie de Beethoven, accélérée 10 000 fois ne ferait plus entendre qu'un son unique.

Malgré les antagonismes qui opposent les deux écoles au cours des années 1950, il existe une certaine similitude dans la démarche. De part et d'autre, l'ambition est d'arriver à arracher au son ses secrets pour pénétrer au coeur de la musique. Les nouveaux instruments permettaient de faire des recherches qui n'avaient plus rien à voir avec les idées, les instruments, les systèmes de notation, les catégories ou les notions traditionnelles. En balayant les conventions, l'analyse des paramètres du son aurait dû permettre une connaissance et un contrôle sans précédent de la matière sonore. Dès la fin des années 1950, cependant, les deux approches laisseront apparaître leurs limites. "Les deux musiques antagonistes de 1950-1955, la concrète et l'électronique, avaient fait match nul, toutes deux trop ambitieuses, l'une de songer à conquérir le sonore d'un seul coup, l'autre de vouloir produire tout le musical par synthèse." (Schaeffer, 1966: 24) Dans un cas comme dans l'autre, le nombre illimité de sonorités possibles s'est réduit à une série d'effets qui sont vite devenus monotone. "Ce catalogue d'effets, théoriquement illimité, semble se réduire dans la pratique à un nombre relativement restreint de sonorités métalliques, de percussions sèches, de stridences douloureuses qui ont entre elles un grand air de famille et dont l'origine mécanique s'affirme avec une espèce d'autorité froide où le mystère poétique ne joue pas un grand rôle." (Barraud, 1968: 207) La

distinction entre les deux tendra à s'estomper pour se fondre en une seule catégorie, la musique électro-acoustique. Dans Gesang der Jünlinge (Le chant des adolescents), par exemple, Stockhausen mélange des voix d'adolescents avec des sons électroniques.

Tout comme le sérialisme, les musiques concrète et électronique peuvent être comprises comme un projet de soumission totale de la matière sonore et de la subjectivité des compositeurs aux échafaudages d'une pensée abstraite. Elles répondent à ce même effort, qui a été celui de la musique et de la pensée tonales, de rendre l'univers des sons entièrement accessible aux opérations de la raison. Mais si le projet reste apparenté, l'univers des sons au XXe siècle n'est plus celui de la musique classique ou de la musique romantique, qui étaient fondées sur un système de lois qui se voulaient le reflet fidèle des lois fondamentales de la nature. Au XXe siècle, on assiste à la disparition de ce sens objectif que les musiques du passé affirmaient avoir trouvé.

Alors que la musique classique donnait à voir un monde harmonieux et ordonné à l'image de la raison, et que la musique romantique mettait en scène un individualisme exacerbé qui ne se reconnaissait plus dans la raison, les musiques du XXe siècle se présentent comme une série d'opérations abstraites appliquées à un univers de choses inertes, les "objets sonores", qui parce qu'ils n'ont plus de sens en eux-mêmes sont manipulables à volonté. Le sérialisme intégral, de même que les premières

recherches concrètes et électroniques, cherchait explicitement à expurger des oeuvres toute référence à un sujet individuel ou collectif agissant. Ainsi, dans la musique de cette époque, l'instrumentalisation de la raison est inséparable du processus d'objectivation et de réification de la matière sonore. C'est en tant qu'objets inertes que les sons sont incorporés à la composition et soumis aux seules exigences constructivistes d'une pensée abstraites. La réification croissante de toutes les dimensions de la vie sociale, qui depuis le XIXe siècle a transformé la musique, jadis pratique vivante et collective, en marchandise soumise aux impératifs du profit et de la rentabilité, se manifeste ainsi dans les structures du langage musical.

Pierre Schaeffer, dans une tentative de se distancier de ce projet, l'analyse en ces termes: "A des conceptions de la musique sensible et intuitive qui semblent ne pas sortir du ressassement s'oppose ici un parti pris d'austérité, voire de sécheresse: entreprenons plutôt des constructions musicales, arbitraires peut-être, mais clairement conçues, obéissant à des règles précises et précisément formulées, qui nous assureront de leur cohérence sur le plan le plus objectif. Plus les règles seront strictes et les calculs minutieux, mieux l'auteur sera préservé de ses propres caprices, de ses préférences inconscientes qui risqueraient de masquer son asservissement à des habitudes réflexes." (Schaeffer, 1966: 20) Schaeffer critique les deux postulats de la musique de l'après-guerre, à

savoir qu'une musique rigoureusement construite ne peut pas ne pas être intelligible, et que des sons produits selon les paramètres définis par les acousticiens selon la physiologie de l'oreille, doivent, tôt ou tard, devenir intelligibles. "Si ces oeuvres, intellectuellement et acoustiquement irréprochables, ne s'adressent en réalité qu'à une oreille théorique qui ne sera jamais la nôtre, le pari, alors, ne devient-il pas absurde?" (Schaeffer, 1966: 22) La critique de Schaeffer rejoint celle de Cage et de certaines tendances de la musique la plus actuelle: contre le constructivisme abstrait de la période précédente, on assiste à un retour à des préoccupations sur le lyrisme et les problèmes de communication.

La musique des années 1940 et 1950, tant sérielle qu'électronique ou même concrète, si elle reste une critique de la raison objective telle qu'elle s'était incarnée dans le système tonal, n'est pas une critique de la raison en tant que tentative de ramener l'ensemble de la réalité à des schèmes uniques d'explication entièrement accessibles à l'entendement, en vue de la domination de la nature et de la possession du monde. Elle est bien plutôt une exacerbation vertigineuse du caractère instrumental et purement formel d'une raison obnubilée par ses propres constructions. En ce sens, on peut être d'accord avec Théodor Adorno, quand il affirme que la musique, dans ce processus, suit le déroulement dialectique de l'histoire. La liberté que la musique croyait avoir trouvée se transforme en non-liberté, victime des règles qu'elle s'est elle-même données.

Le caractère subversif de la nouvelle musique ne réside pas dans sa capacité de proposer du monde une vision positive ou encore une alternative heureuse, mais bien plutôt dans son refus de masquer les contradictions et les problèmes du monde contemporain sous l'apparence d'une fausse réconciliation. Pour Adorno, les tendances néo-classiques, la musique populaire et toute la musique qui s'appuie sur le système tonal, dans sa proposition d'un univers harmonieux et sans conflits, est une musique fausse. Le caractère subversif de la nouvelle musique vient de ce que son autonomie lui permet de refléter exactement les apories du monde. "Les chocs de l'incompréhensible, que la technique artistique distribue à l'époque de son absurdité, se renversent: ils éclairent le monde privé de sens. C'est à cela que se sacrifie la nouvelle musique. Elle a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur; toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau." (Adorno, 1962: 142) L'art ne peut échapper à ce à quoi il s'oppose: "Cet art, justement dans l'effort de défendre son intégrité, produit à partir de lui-même des caractères de cette même nature à laquelle il s'oppose." (Adorno, 1962: 7) L'instrumentalisation de la raison, la réalisation de l'Aufklärung totale, la perte de sens, la réification de toutes les dimensions de la vie sociale qui sont les caractéristiques essentielles des sociétés occidentales modernes, sont les mêmes caractéristiques qui sous-tendent les recherches musicales actuelles.

Mais Adorno avait bien vu par ailleurs les dangers qui guettaient la production musicale actuelle. L'autonomie de l'art, qui lui a permis de se cuirasser dans un refus global et radical, lui a en même temps retiré le pouvoir de se faire entendre. "Par l'isolement, antithèse de la société, elle sauvegarde sans doute sa vérité sociale, mais l'isolement à son tour la fait se dessécher." (Adorno, 1962: 31) En guise de conclusion, nous allons tenter de cerner brièvement quelques-uns des problèmes qui se posent à la musique actuelle. Au centre des préoccupations, se trouve la question de l'autonomie de l'art: jadis garant de l'authenticité du projet artistique, l'isolement social de la nouvelle musique semble aujourd'hui plus problématique que jamais. Dans les pages suivantes, nous allons tenter de soutenir l'hypothèse que la musique nouvelle s'est prise au piège qu'entrevoyait Adorno dans les années 1940 quand il écrivait la Philosophie de la nouvelle musique. La non-communication, qui constituait jusqu'ici le "message" même de cette musique, s'est muée en un isolement si radical que sa voix devient de plus en plus ténue et inaudible parmi les bruits du XXe siècle. Le refus n'est plus aussi subversif: il est banalisé.

3. Le paradoxe de l'autonomie

Le 31 mars 1913 à Vienne, un concert organisé par Schoenberg pour présenter ses œuvres et celles de ses élèves, Alban Berg et Anton Webern, s'était terminé par une émeute, l'hostilité suscitée par la musique ayant dégénéré en bagarre générale. Courantes dans la première moitié du siècle, de telles scènes sont devenues rares aujourd'hui: l'opposition entre une musique commerciale dégradée et une musique isolée mais authentique semble vouloir s'estomper.

De 1920 à 1960, la musique nouvelle s'est voulue autonome, recherche avant-gardiste de formes pures encore inaccessibles à un vaste public aux habitudes d'écoute dégradées par les manipulations industrielles. Cette dichotomie entre musique nouvelle et musique de grande écoute correspond à une phase d'industrialisation de la production musicale et de commercialisation de ses circuits, de distribution, qui entraînera une extension sans précédent de la réification de la pratique musicale. Le développement des enregistrements sonores, de même que l'apparition des moyens de diffusion de masse tels que la radio joueront un rôle important dans ce processus.

La musique, qui jusqu'alors était une pratique sociale vivante exigeant toujours la présence d'acteurs pour sa réalisation, devient avant tout une activité commerciale. Aujourd'hui, selon de Candé (de Candé, 1978: 404), 90 pour cent de la musique consommée en Occident l'est sous forme enregistrée.

Dans la première moitié du siècle, cette forme était un pis-aller, un aide-mémoire qui ne pouvait en aucun cas remplacer l'écoute directe de la musique vivante. Aujourd'hui, cette situation est renversée. L'enregistrement est devenu la réalité musicale première, l'audition directe étant généralement moins parfaite que les enregistrements. Les techniques actuellement utilisées pour la musique enregistrée permettent en effet de corriger toutes les imperfections qui se glissent dans l'exécution et de contrôler le produit fini avec une précision toujours plus impressionnante. Dans la musique populaire, le concert est le plus souvent devenu une activité d'appoint pour la vente des disques et le succès se mesure au nombre de copies vendues. Ce qu'il faut connaître, ce ne sont plus les réactions de l'auditeur à la musique, mais "...comment il achète et comment on lui fait acheter." (de Candé, 1978: 404)

En s'intégrant aux circuits commerciaux, une grande partie de la musique populaire s'est effectivement banalisée et dégradée. La recherche du plus grand profit favorise une musique conservatrice qui répète ad nauseam des formules éprouvées. L'exemple le plus extrême de cette dégradation est bien sûr la musique diffusée dans les édifices publics et les centres commerciaux. Destinée à se fondre dans l'environnement, cette musique recherche l'uniformité: uniformité des rythmes qui deviennent stéréotypés, uniformité des timbres de sonorités compressées afin d'amortir le choc des aigus et des graves, uniformité des nuances et uniformité d'une écriture qui se

contente de répéter des formules harmoniques et mélodiques. Ce type de musique, de même qu'une bonne partie de la musique de grande consommation, ne peut plus être assimilée à la définition traditionnelle de musique populaire et d'un véritable folklore. "Elle est conçue pour le peuple, en fonction de critères commerciaux, par une pseudo-élite bourgeoise qui colonise et prostitue tout ce qui passe à sa portée (jazz, folklore, "grande musique") pour en faire un produit standard." (de Candé, 1978: 401) Pour reprendre la pensée prémonitoire de Hanslick, c'est une musique qui, par sa fonction, "...prend rang parmi les accessoires, les décors, et cesse d'agir comme art pur." (Hanslick, 1986: 142) La musique savante classique et romantique, en s'intégrant aux circuits commerciaux des palmarès et des vedettes, a elle aussi pris rang parmi les produits banalisés sans grande signification sociale.

Face à cette dégradation de la musique de grande consommation, la musique savante contemporaine a fait longtemps figure d'ultime poche de résistance à la réification. Dans un monde dominé par l'utilitarisme et le profit, elle a longtemps revendiqué son inutilité radicale comme une garantie de son authenticité. La musique atonale de Schoenberg, en libérant la dissonance, cherchait à dénoncer le caractère faussement harmonieux de la musique et de la société bourgeoises. Elle posait ainsi un double refus: refus d'un langage conventionnel et périmé, le système tonal, et refus de s'intégrer au marché dégradé de la musique. Son projet esthétique de rupture radicale

allait de pair avec son isolement social, ce dernier étant le prix de la vérité. L'autonomie de la musique, que Hanslick réclamait contre ses contemporains, est devenue au XXe siècle le cheval de bataille de l'avant-garde.

Mais la nouvelle musique n'était pas à l'abri des contradictions; le projet de la musique des années 1940 et 1950, celui d'une rationalité intégrale du matériau musical fondée sur la domination totale de la nature, n'échappait pas à une vision bourgeoise du monde, c'est-à-dire au rêve de possession d'un monde rendu entièrement rationnel et transparent. De Rameau à Boulez et malgré les ruptures, une certaine continuité s'est inscrite en filigrane. Par son intransigeance, qui renvoyait au monde ses propres contradictions, la musique nouvelle des années 1920 a effectivement bouleversé ses contemporains. L'enjeu était de taille: deux conceptions antagonistes de la musique luttaient sur le même terrain pour s'imposer, jusqu'à provoquer des affrontements physiques dans les salles de concert. Dans les années 1950 et 1960, les bagarres se sont faites plus rares, la spécialisation de la musique en domaines étanches ayant rendu possible la cohabitation. Pierre Menger, dans Le paradoxe du musicien, offre une analyse détaillée de la situation de la musique savante d'avant-garde depuis les années 1950 jusqu'à nos jours. Une analyse des abonnés des principales institutions de diffusion de la musique nouvelle en France met en lumière l'isolement de celle-ci. Son public se restreint à une poignée de professionnels, compositeurs, producteurs ou autres

spécialistes de différents domaines artistiques. En l'absence d'un public, et devant la difficulté des critères permettant de juger de la valeur d'une oeuvre, la musique a fini par fonctionner en cercle fermé, l'approbation des pairs étant devenue la seule forme de reconnaissance possible.

En dépit, ou peut-être à cause de son isolement du public, la musique contemporaine en est arrivée à dépendre de plus en plus, à partir des années 1960, du soutien massif des instances publiques pour sa survie. La seule analyse dont nous disposons actuellement est celle de Menger pour la France, mais on peut supposer que la situation est similaire dans d'autres pays. L'absence de soutien populaire à la création de musique savante n'est pas propre à la France et cette musique demeure, malgré tout, l'héritière d'une tradition prestigieuse, symbole du génie de la civilisation occidentale. Ce soutien prend la forme de commandes aux compositeurs et de subventions aux festivals, aux orchestres spécialisés et à d'autres événements spéciaux. En France particulièrement, la recherche musicale est centralisée au sein d'organismes étatiques entièrement subventionnés, tels que l'Institut de recherche et de coordination Acoustique/Musique (IRCAM) affilié au Centre Beaubourg ou encore le Groupe de recherches musicales (GRM) de Radio-France.

Depuis quelques années, la division manichéenne du monde musical, entre une musique populaire dégradée et une création isolée mais authentique, a été encore affaiblie par l'accession au rang de musique sérieuse de certains types de musique

populaire, principalement le jazz mais aussi certains secteurs de la chanson et certaines traditions musicales non-occidentales. Devant cette nouvelle situation, on peut avancer l'hypothèse que la musique d'avant-garde, qui communiquait par la non-communication et par l'indignation qu'elle soulevait dans le monde musical, a perdu en grande partie son caractère subversif. Dans sa quête narcissique d'un système abstrait, elle s'est condamnée à ne parler qu'à elle-même, perdant en même temps qu'elle perdait son public sa capacité de bouleverser les habitudes établies. La reconnaissance institutionnelle et la spécialisation de son public l'ont reléguée dans un créneau inoffensif du monde musical. On comprend mieux dans cette perspective les efforts de John Cage ou encore des musiques minimalistes, contre l'establishment de l'avant-garde officielle et contre les impératifs de l'industrie, pour faire sauter les barrières qui fragmentent le monde musical actuel.

L'autonomie programmatique alliée à une conception purement formelle et conventionnelle de la rationalité de l'oeuvre musicale, en tant que principes moteurs de la création, sont aujourd'hui considérablement affaiblis. Revendiqués par Edouard Hanslick et inaugurés par Schoenberg, ces fils conducteurs de l'esthétique contemporaine se heurtent actuellement à des contradictions qu'il est impossible d'éluder. L'isolement de la musique nouvelle a longtemps été considéré comme fonction de sa nouveauté, comme une simple question d'éducation de l'oreille,

C

question d'habitudes d'écoute que le passage du temps se chargerait de modifier.

A l'opposé, des artistes comme Pierre Schaeffer, créateur de la musique concrète, affirment aujourd'hui que toutes les recherches des années 1940 à nos jours ont été une vaste erreur, que le pari des créateurs, d'ouvrir à la conscience humaine des domaines jusqu'ici inouïs, est perdu. "On ne s'étonnera donc pas de voir l'oreille désireuse, dans ce fouillis, de ne plus être sur un perpétuel qui-vive, et de se reposer un peu, dans du plus simple, pour le déchiffrement d'un tout autre événement qui serait musical du fait que, tout en restant vivant, il serait moins "événementiel", plus "logique", autrement "signifiant (2)."

(Schaeffer, 1986: 39) Selon Schaeffer, les recherches concrètes sur les bruits comme les recherches abstraites sur les paramètres du son ont tourné le dos à la musique: "le concret, parce que l'obligeant à interpréter constamment en termes d'événements, l'abstrait, parce que habile à reconnaître et à apprécier des tensions, attractions, péripéties, dénouements, en langage de quintes, quartes, tierces, etc., elle s'assomme à déchiffrer des hiéroglyphes (qu'elle n'entend que trop bien pour en apprécier le non-sens, l'absence de parenté, d'attraction, de tensions, bref, de sens). Tels sont les deux bouts de la musique, qui marquent tout autant ses pouvoirs que ses limites." (Schaeffer, 1986: 40)

Ces questions que pose Schaeffer ne sont pas nouvelles. Lévi-Strauss, dans Le cru et le cuit, les posait déjà dans des

termes similaires. Ce qui est nouveau, c'est peut-être qu'on rencontre plus souvent, et là où on s'y attendait le moins, des interrogations de ce genre. Dans un recueil de textes publié en 1986 par Radio-France sous le titre Sommes-nous modernes?, des professionnels de la musique laissent libre cours à leurs doutes. Alors, faut-il jeter à la poubelle, sous l'accusation de constructivisme abstrait, toutes les ruptures et les recherches de la modernité radicale? La "nature" reprendrait-elle des droits qu'on s'était acharné à refouler du musical? La musique est-elle un domaine fini, au sens où elle serait bornée d'une part par des principes acoustiques et d'autre part par les capacités d'analyse de l'oreille?

Ce n'est pas à nous, dans un travail théorique, de répondre à ces questions. Comme par le passé, des solutions musicales seront formulées à ces problèmes musicaux, dans l'acte même de la composition. On peut cependant affirmer que ces interrogations sont symptomatiques de changements dans la façon dont la musique s'insère dans le monde et de l'émergence de nouvelles préoccupations esthétiques. L'ampleur et la nature de ces changements reste à évaluer: assistera-t-on à un simple changement de ton, comme entre la musique classique et la musique romantique? Ou est-on en train d'assister à une véritable révolution sociale, à l'émergence d'un monde nouveau et "post-moderne"? Si l'adoption du système tonal en musique a marqué la constitution d'une nouvelle configuration sociale que nous avons identifiée principalement comme une forme particulière de la

rationalité, peut-on conclure que la crise actuelle du langage tonal est symptomatique d'une nouvelle mutation? Rien n'est moins sûr, d'autant plus que le système tonal reste encore le langage de l'immense majorité des musiques écoutées aujourd'hui, non seulement en Occident, mais de plus en plus à l'échelle de la planète. Il faut également garder en mémoire que la musique du XXe siècle, malgré sa relative autonomie, reste intimement liée aux processus de transformation qui sont à l'oeuvre dans toutes les dimensions du social. Il ne s'agit pas ici de défendre un parti-pris esthétique mais de chercher à comprendre comment la musique s'inscrit dans ces processus, que ce soit comme miroir critique ou comme manifestation positive.

Serge Garant, un des animateurs les plus importants de la musique contemporaine au Québec, déclarait récemment au cours d'une entrevue diffusée sur les ondes de Radio-Canada: "On me demande souvent ce que sera la musique des années à venir. Mais si je le savais, je la ferais!" Cette boutade, citée de mémoire, nous enseigne une chose: en ce qui concerne l'avenir de la musique, comme langage et comme pratique sociale, il n'y a rien à dire. Au terme de cette recherche, une seule voie reste possible: pour aller de l'avant, il faut se taire et écouter. En supposant que la musique nous parle, l'entendons-nous?

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W.
1962 Philosophie de la nouvelle musique,
Paris, Tel, Gallimard.
- Adorno, Theodor W.
1966 Essai sur Wagner,
Paris, Gallimard.
- Adorno, T.W. et Horkheimer, Max.
1974 La dialectique de la Raison,
Paris, Gallimard.
- Adorno, Theodor W.
Spring 1978 "On the Social Situation of Music",
Telos, no 35, p. 129-164.
- Adorno, Theodor W.
1982 Quasi una fantasia, Paris,
Bibliothèque des idées,
Gallimard.
- Attali, Jacques
1977 Bruits, Paris, Presses
universitaires de France.
- Barraud, Henry
1968 Pour comprendre les musiques
d'aujourd'hui, Paris, Seuil.
- Baudelaire, Charles
1971 Écrits sur l'art, t. I et II,
Paris, Editions Gallimard et
Librairie Générale Française.
- Baudrillard, Jean
1968 Le système des objets,
Paris, Gallimard, Tel.
- Bayer, Francis
1981 De Schoenberg à Cage,
Paris, Editions Klincksieck.
- Berg, Alban
1985 Écrits, Paris,
Christian Bourgeois Editeur.

- Bloch, Ernst
1985 Essays on the Philosophy of Music,
Cambridge, Cambridge University Press.
- Blume, Friedrich
1970 Classic and Romantic Music,
New York, W.W. Norton Company Inc.
- Boulez, Pierre
1963 Penser la musique aujourd'hui,
Paris, Gonthier.
- Boulez, Pierre
1966 Relevés d'apprenti, Paris,
Editions du Seuil.
- Boulez, Pierre
1975 Par volonté et par hasard,
Paris, Editions du Seuil.
- Boulez, Pierre
1984 Points de repère, Paris,
Christian Bourgeois Editeur,
Seuil.
- Burger, Peter
Winter, 1981 "The Significance of the
Avant-Garde for Contemporary
Aesthetics: A Reply to
Jürgen Habermas", New German
Critique, no 22, p. 19-22.
- Cage, John
1976 Pour les oiseaux, Paris,
Belfond.
- Castellana, M., et P. Fabri
1984 "Le contrepoint de l'identité",
Sociétés, Paris, Masson,
p. 9-11.
- Castoriadis, Cornelius
1972 Domaine de l'homme, les carrefours
du labyrinthe II, Paris, Seuil.
- Cerulo, Karen A.
1985 Social Solidarity and its Effects
on Musical Communication: An
Empirical Analysis of National
Anthems. Dissertation presented
to the faculty of Princeton
University in candidacy for the degree
of Doctor of Philosophy.
(non-publiée).

- Clarke, Garry E.
1985 "Music", The Post-Modern Moment.
Greenwood, Stanley Trachtenberg.
- Dahlhaus, Carl
1980 a Between Romanticism and
Modernism, Berkeley, Los Angeles,
London, University of California
Press.
- Dahlhaus, Carl
1980 b "Harmony", Grove Dictionary of
Music and Musicians, t. VIII, London,
MacMillan Publishers Limited,
p. 175-188.
- Dahlhaus, Carl
1980 c "Tonality", Grove Dictionary of
Music and Musicians, t. XIX, London,
MacMillan Publishers Limited,
p. 51-55.
- Dahlhaus, Carl
1983 Foundations of Music History,
Cambridge, Cambridge
University Press.
- Danhauser, A.
1929 Théorie de la musique, Paris,
Editions Henry Lemoine.
- De Candé, Roland
1978 Histoire universelle de la
musique, t. I et II,
Paris, Seuil.
- Dufresne, Michel
1979 "La raison aujourd'hui".
La rationalité aujourd'hui.
Rationality Today, Ottawa,
Ed. de l'Université d'Ottawa,
coll. Philosophica, p. 15-25.
- Dumont, Louis
1983 Essais sur l'individualisme,
Paris, Editions du Seuil,
coll. Esprit.

- Dupré, Louis
1979
"Rationality in Marx's
Concept of History".
Rationality Today, Ottawa,
Ed. de l'Université d'Ottawa
coll. Philosophica, p. 140-162.
- Durand, Gilbert
1984
"Un sociologue à l'Opéra".
Sociétés, vol. 1, no 1,
Paris, Masson.
- Einstein, Alfred
1959
La musique romantique,
Paris, Gallimard, Tel.
- Féron, Alain et al.
Mars 1987
Sommes-nous modernes?,
Editions Acte Sud et
Radio-France, Cahiers,
Perspectives no 1.
- Fétis, Francois-Joseph
1834
La musique mise à la portée
de tout le monde, Paris,
Librairie musicale
d'E. Duverger.
- Fétis, F.-J.
1869
Histoire générale de la
musique, t. I, Paris,
Firmin Didot frères, fils
et cie.
- Focillon, Henri
1970
Vie des formes, Paris,
Presses Universitaires
de France.
- Giddens, Anthony
Winter 1981
"Modernism and Post-
Modernism", New German
Critique, no 22, p. 15-18.
- Goldman, Lucien
1959
"La réification",
Recherches dialectiques,
Paris, Gallimard.
- Goldman, Lucien
1964
Pour une sociologie du
roman, Paris, Gallimard.

- Goldman, Lucien
1971
La création culturelle
dans la société moderne,
Paris, Denoël/Gonthier.
- Goléa, Antoine
1981
Vingt ans de musique
contemporaine, Paris--
Genève, Slatkins, coll.
Ressources.
- Griffith, Paul
1978
Histoire concise de la
musique moderne, Paris,
Fayard.
- Habermas, Jürgen
1973
"La technique et la science
comme idéologie",
La technique et la science
comme "idéologie", Paris,
Gallimard, Les Essais CLXXXIII.
- Habermas, Jürgen
1978
"Sur la logique des problèmes
de légitimation", Raison
et légitimité, Paris, Payot.
- Habermas, Jürgen
Winter 1981
"Modernity vs Postmodernity",
New German Critique, no 22,
p. 3-14.
- Halbwachs, Maurice
1984
"Mémoire collective chez
les musiciens", Sociétés,
vol. 1, no 1, Paris, Masson,
p. 4-6.
- Hanslick, Edouard
1986
Du beau dans la musique.
France, Christian Bourgeois,
Editeur.
- Hauser, Arnold
1982
Histoire sociale de l'art
et de la littérature,
Paris, Le Sycomore,
Arguments critiques.

- Heartz, Daniel
1980
"Classical", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. IV, London, MacMillan Publishers Limited, p. 449-454.
- Hoffman, E.T.A.
1985
Ecrits sur la musique, Lausanne, Editions de L'Age d'Homme.
- Hoffman, Mark
1980
"Riemann, Hugo". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, MacMillan Publishers Limited, p. 3-6.
- Hofstadter, Douglas R.
1980
Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid, New York, Vintage Books.
- Horkheimer, Max
1974
Éclipse de la raison, Paris, Payot.
- Hutchings, Arthur
1980
"Concerto". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. IV, London, MacMillan Publishers Limited, p. 627-640.
- Jimenez, Marc
1983
Vers une esthétique négative, Adorno et la modernité, Paris, Le Sycomore.
- Jimenez, Marc
1973
Adorno: art, idéologie et théorie de l'art, Paris, 1018.
- Kintzler, Catherine
1983
Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique, Paris, Ed. Le Sycomore.

- Lalo, Charles
1939
Éléments d'une esthétique musicale scientifique, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- Leibowitz, René
1949
Introduction à la musique de douze sons, Paris, L'Arche.
- Lévi-Strauss, Claude
1964
Mythologiques, Le cru et le cuit, Paris, Plon.
- Lipovetsky, Gilles
1983
L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard.
- Listz, Franz
1912
Pages romantiques, Paris Librairie Félix Alcan.
- Longyear, Rey M.
1969
Nineteenth Century Romanticism in Music, New Jersey, Prentice-Hall.
- Lukàcs, Georg
1969
Histoire et conscience de classe, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Marcuse, H.
1968
L'homme unidimensionnel, Paris, Editions de Minuit.
- Menger, Pierre-Michel
1983
Le paradoxe du musicien, France, Flammarion.
- Michalek, Allen
1980
Modern Harmonic Progression, Toronto, Humber College Press.
- Mickelsen, William C.
1977
Hugo Riemann's Theory of Harmony, University of Nebraska Press.

Montigny, René
1964

Histoire de la musique,
Paris, Petite bibliothèque
Payot.

Newman, William S.
1963

The Sonata in the Classic
Era, Chapel Hill, The
University of North Carolina
Press.

Newman, William S
1967

Understanding Music,
New York, Harper Colophon
Books.

Newman, William S.
1969

The Sonata Since Beethoven,
Chapel Hill, University of
North Carolina Press.

Newman, William S.
1980

"Sonata", Grove Dictionary
of Music and Musicians,
t. XVII, London, MacMillan
Publishers Limited,
p. 479-496.

Portnay, Juliano
1980

The Philosopher and Music,
New York, Da Capo Press.

Pousseur, Henri
1976

Musique, sémantique,
société, Paris, Casterman,
coll. Mutations Orientations.

Pousseur, Henri
1970

Fragments théoriques I
sur la musique expérimentale,
Bruxelles, Editions de
l'Institut de sociologie,
Université libre de Bruxelles.

Pousseur, Henri
1969

"Domaines à venir".
La musique et ses problèmes
contemporains 1953-1963,
Amsterdam, Cahiers de la
Compagnie Madeleine Renaud-
Jean-Louis Barrault, Swets
& Zeitlinger N.V., p. 86-90.

- Rameau, Jean-Philippe
1980
Musique raisonnée, Paris, Stock
Plus/Musique, textes choisis,
présentés et commentés par
Catherine Kintzler et
Jean-Claude Malgoire.
- Riedel, Johannes
1970
Music in the Romantic Period,
Iowa, W.M.C. Brown Company
Publishers.
- Riemann, Hugo
1906
Les éléments de l'esthétique
musicale, Paris, Felix Alcan.
- Rosen, Charles
1975
Arnold Schoenberg, New York,
The Viking Press.
- Rosen, Charles
1977
Le style classique, Paris,
Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques
1979
Écrits sur la musique.
Stock/Musique, Paris,
Préface de Catherine Kintzler.
- Schaeffer, Pierre
1966
Traité des objets musicaux,
Paris, Editions du Seuil.
- Schaeffer, Pierre
Mars 1987
"Les deux bouts de la musique",
Sommes-nous modernes?,
Paris, Editions Acte Sud et
Radio-France, Cahiers Perspectives
no. 1, p. 28-41.
- Schoenberg, Arnold
1977
Le Style et l'Idée, Paris,
Editions Buchet/Chastel.
- Schoenberg, Arnold
1983
Traité d'harmonie, Paris
Editions Jean-Claude Lattès.

Schutz, Alfred
1984

"Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux"
Sociétés, vol. 1, no 1,
p. 22-27.

Scruton, Roger
1980

"Programme Music".
The New Grove Dictionary of Music and Musicians,
t. XV, London, MacMillan Publishers Limited,
p. 283-287.

Simard, Jean-Jacques
1984

"Des moulins à vent de Don Quichotte aux moulins à sens de l'industrie culturelle. La rationalisation contre la signification", Questions de culture, no 7, p. 181-206.

Stockhausen, Karlheinz
1969

"Une expérience électronique"
La musique et ses problèmes contemporains 1953-1963,
Amsterdam, Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Swetz et Zeitlinger N.V., p. 91-105.

Strunk, Oliver
1950

Source Readings in Music History, New York, W.W. Norton Company.

Suin, Darko
Octobre 1985

"Le discours de la fiction comme nouveauté et comme marchandise", Sociologie et sociétés, vol. XVII, no 2,
p. 83-89.

Taminaux, Pierre
1984

"Jazz, tradition tragique et régime nocturne",
Sociétés, vol. 1, no 1,
Paris, Masson.

Temperley, Nicolas
1980

"Symphony", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. XVIII, London, MacMillan Publishers Limited, p. 453-462.

Wagner, Richard
1898

L'Art et la Révolution.
Bruxelles, Bibliothèque des "Temps Nouveaux".

Warrack, John
1980

"Romantic," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. XVI, London, MacMillan Publishers Limited, p. 141-144.

Weber, Max
1959

Le savant et le politique,
Paris, Plon, 1018.

Weber, Max
1968

Essais sur la théorie de la science, Paris, Librairie Plon.

Webster, James
1980

"Sonata form", Grove Dictionary of Music and Musicians, t. XVII, London MacMillan Publishers Limited, p. 497-508.

Xenakis, Yannis
1971

Musique, Architecture,
Paris, Casterman.

Young, Percy M.
1980

"Concert" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, t. IV, London, MacMillan Publishers Limited, p. 616-625.