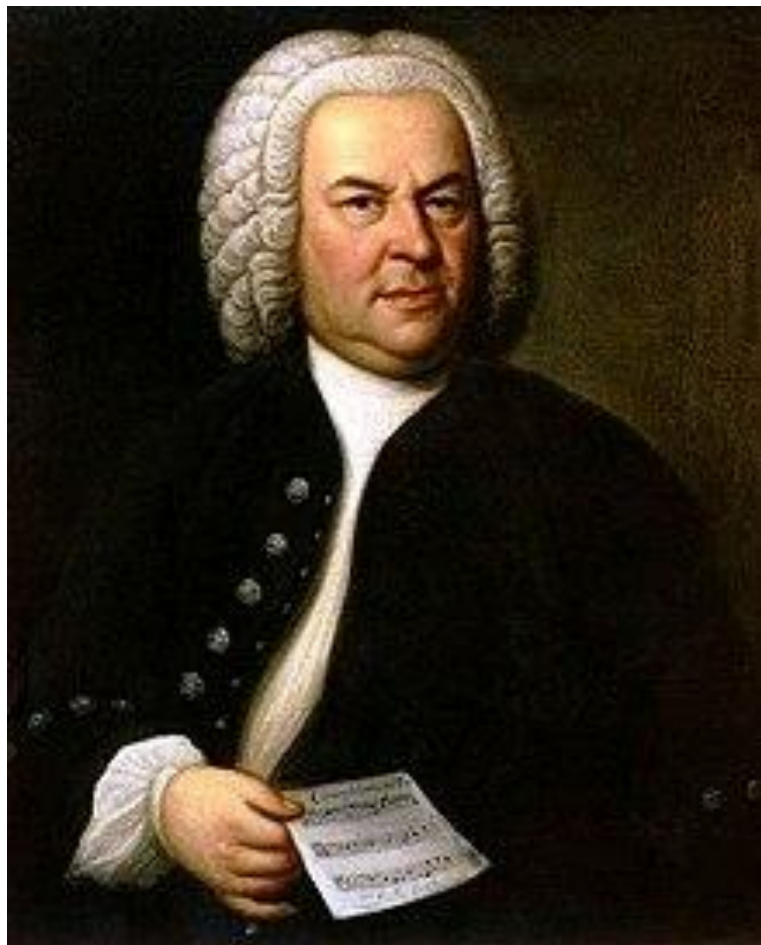


2000 ANS de MUSIQUE CLASSIQUE en EUROPE
LIEUX - ECOLES - INFLUENCES CROISEES



Jean-Sébastien BACH (1685-1750)

Auteur : Gérard BEGNI, *Administrateur du Festival du Comminges,*
Membre de la Société Française de Musicologie.
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,



Claude-Achille DEBUSSY (1862-1918)

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	2
1 – LES ORIGINES. LE CHANT VIEUX-ROMAIN. L'UNIFORMISATION GREGORIENNE	4
2 – l'ECOLE DE NOTRE-DAME	5
3- L'ARS NOVA	6
4 – L'ECOLE FRANCO-FLAMANDE.....	7
4-1 - Première génération.	7
4-2 – Seconde génération	8
4-3 – Troisième génération.	8
4-4 – Quatrième génération.....	9
4-5- Cinquième génération.....	9
5 - LA RENAISSANCE	9
5-1 – L'Italie.	9
5-2 – L'Allemagne.	10
5-3 – La France.	10
5-4 – L'Angleterre.	11
5-5 – La péninsule ibérique.	11
5-6 – Les Pays-Bas.....	11
6 - L'ERE BAROQUE.....	11
6-1 – L'Italie.	11
6-2 – L'Allemagne.	12
6-3 – Les Pays Bas.....	14
6-4 – L'Angleterre.	14
6-5 – La France.	15
6-6 – La péninsule ibérique.	15
7 – LE CLASSICISME – BEETHOVEN.....	16
7.1 – Haydn et Mozart.....	16
7-2 – Beethoven.	16
8 – Du ROMANTISME à 1914.....	18
8-1 - L'Autriche et l'Allemagne.....	18
8-2 – L'Italie.	21
8-3 – La France.	22
	2

9-4 -La péninsule ibérique	25
8-5 – L'Europe centrale.	25
8-6 – Les pays nordiques.	26
9-7 – L'Angleterre.	27
8 -8 – La Pologne.	28
8-9 – La Russie.	28
9 – L'ENTRE DEUX GUERRES	30
9-1 – L'Autriche et l'Allemagne.	30
9-2 – L'Europe centrale.	32
9-3 – La France.	33
9-4 – L'Angleterre.	34
9-5 – L'Italie.	34
9-6 - Les pays nordiques.	34
9-5 – La Russie, l'URSS jusqu'à nos jours.....	35
10 – LA MUSIQUE EUROPEENNE APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE	35
10-1 – Diverses écoles ; la France.....	36
10-2- L'Italie.....	38
10-3 – L'Allemagne.....	39
10-5 – L'Angleterre.....	40
10-6 – La Pologne.	40
10-7 – L'Europe centrale.	41
10-8 – Les pays nordiques.	41

1 – LES ORIGINES. LE CHANT VIEUX-ROMAIN. L'UNIFORMISATION GREGORIENNE

L'origine de toute notre musique savante remonte aux tous premiers siècles suivant la mort et l'Ascension de Jésus-Christ. Nous ne pouvons, dans le cadre du présent document, présenter largement ces questions – nous invitons le lecteur intéressé à se reporter à la section 'études' du site du Festival du Comminges. Le chant religieux est importé du rituel judaïque. Il constitue une des étapes de création du rituel de la messe chrétienne. Jusqu'au IV^e siècle, les chrétiens sont persécutés et se réunissent dans des maisons privées ou dans les catacombes. Très tôt, les écrits témoignent du chant alterné entre deux groupes ou entre l'officiant et les fidèles, mais dans ces conditions il était extrêmement difficile de définir les bases d'un rituel commun. Les points de départ de la vie publique des Chrétiens sont liés à l'Empereur Constantin le Grand (280-337), qui se convertit lui-même au christianisme. Ce sont l'Edit de Milan en 313 qui affirme la liberté de croyance pour tous, dans le respect de la Divinité, et la disponibilité des moyens matériels pour l'exercer, et le Concile de Nicée en 325, qui visait à rétablir la paix religieuse et à construire l'unité de l'Église face aux très grand nombre de dissensions au sein du christianisme, et sans doute aussi pour lui à parvenir à ses fins politiques. Par ailleurs, Constantin fit en sorte de favoriser la transition entre les croyances du moment et le christianisme, par exemple en fixant la fête de Noël au moment d'une grande célébration païenne liée au solstice d'hiver. En 395, à la mort de Théodose I^{er}, l'Empire romain est partagé en deux parties : l'Empire romain d'Occident et l'Empire romain d'Orient. Mais si la musique liturgique de l'Empire romain d'Occident est à la source de nos musiques savantes jusqu'à aujourd'hui, on peut dire que la musique qui accompagnait la liturgie de l'Empire Romain d'Orient resta interne à l'Église orthodoxe et n'engendra en rien ni un développement de musique savante religieuse ni a fortiori une influence sur la musique profane, qui ne se développera en Russie que sous l'influence occidentale au XIX^e Siècle.

Le chant soliste ne tarda pas à devenir un chant choral. Ce fut la création de la 'Schola cantorum', qui était le chœur papal, et désignait également l'école de formation des chantres du pape. Le premier chœur aurait été fondé par le pape Sylvestre I^{er} (334), Celle-ci fit école dans la chrétienté d'alors : le chœur liturgique, issu de la Schola cantorum apparaît vers le VI^e siècle. La schola contribua à donner de l'ampleur au répertoire liturgique, qui se fit plus riche, plus orné et susceptible d'être chanté en chœur. Dans 'l'Ordo Romanus primus' (VII^e ou VIII^e Siècle), premier Ordo romain, le pape devait appeler la schola, avant de commencer sa messe Ce dernier précisait encore que la schola se composait de chanteurs masculins et d'enfants de chœur. Mais plusieurs types de rites et de chants naquirent selon les régions au cours des siècles (chant ambrosien, chant bénéventin, chant mozarabe) : pensons aux difficultés de commination ! Ainsi, le chant gallican est le nom donné au chant liturgique des chrétiens de Gaule sous la dynastie mérovingienne. Il ne nous en reste aucune trace, faute de système d'écriture pour le transcrire. Charlemagne, souhaitant apparaître comme le défenseur de la Chrétienté et l'allié des Papes, voulut imposer à la Gaule le chant romain tel qu'il était pratiqué par la Schola contorum. Cela ne se fit pas sans difficultés, des croisements stylistiques eurent lieu, et le résultat en fut le chant messin, puis le chant grégorien. En décembre 805, au chapitre 'De cantu' d'un capitulaire promulgué depuis sa villa de Thionville, Charlemagne ordonna

d'exécuter le chant d'église selon l'usage de Rome - en réalité le chant messin, qui fut ainsi paradoxalement imposé à l'Italie - et à tout chantre de son empire de venir se former à Metz. La déjà célèbre École de Metz, à qui la 'Schola Metensis' doit son nom, était, depuis 754, sous l'impulsion de Pépin le Bref, père de Charlemagne, et de l'évêque Chrodegang - le lieu où s'élabore, sur le modèle romain, un nouveau répertoire de chant : la 'cantilena metensis', ce chant messin que l'on nommera plus tard 'chant grégorien'. L'Italie elle-même adopta ce chant. Seule la 'schola cantorum' conserva l'usage du chant dit 'vieux romain', qui ne se perdit que bien plus tard, lorsque les Papes s'installèrent en Avignon. Quelques manuscrits nous restent, transcrits après l'invention des neumes, dont trois livres de chant découverts à la bibliothèque Vaticane en 1890 par les moines Dom Mocquereau et Dom Cabrol de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, qui les prirent pour du chant grégorien décadent. Après bien des controverses, ils furent formellement identifiés comme du 'vieux romain' vers les années 1970.

La plupart des musicologues estiment qu'au milieu du IX^e Siècle, le répertoire grégorien était constitué pour l'essentiel. Les neumes, moyen primitif de transcription du chant, furent inventées vers 877, ce qui en facilita la diffusion. Auparavant, seule jouait la transmission orale, dans laquelle la formation des enfants jouait un rôle essentiel. Rapidement, pour des raisons liturgiques et de manière empirique, l'usage d'une polyphonie à deux voix se développa.

2 – L'ÉCOLE DE NOTRE-DAME

Mais à partir de la fin du XII^e siècle, Paris devint la capitale intellectuelle de l'Europe, notamment grâce à la création et l'immense succès immédiat de l'Université créée à partir de 1253 et à l'édification un lieu majeur de création musicale servant de modèle pour tout le monde chrétien : la cathédrale Notre-Dame de Paris. Les chantres et chanoines de la cathédrale parisienne développent à partir des années 1170 de nouveaux styles qu'on appelle aujourd'hui 'l'École de Notre-Dame', introduisant des innovations majeures. D'une part la polyphonie, de plus en plus pratiquée dans de nombreuses abbayes ou cathédrales françaises, gagna ses premières véritables lettres de noblesse à Notre-Dame. Par l'intermédiaire de ce savoir, de ces constructions de plus en plus savantes au fil du temps (improvisées en 'chant sur le livre' ou écrites), des enfants de basse extraction parvinrent à une reconnaissance sociale. C'est à ces 'musiciens habiles' ('*artis musicæ periti*', c'est-à-dire musiciens professionnels) qu'on doit le développement continu de cette grande nouveauté qu'est la polyphonie occidentale. D'autre part l'utilisation de pulsations rythmiques régulières dans la musique constitue également une grande nouveauté et il semble bien que les chantres parisiens en soient les initiateurs. On codifia un système de notation rythmique aussi abstrait que cohérent, la '*Musica mensurabilis*' (musique mesurable). Très vite, les procédés des compositeurs de cette 'École' seront imités, copiés, chantés dans les grandes églises de France puis dans toute l'Europe occidentale. Cette diffusion exceptionnelle pour l'époque s'explique par le génie des créateurs parisiens, au premier rang desquels figurent les compositeurs Léonin (ca.1150-ca.1210) et Pérotin (ca.1160- ca.1230), mais aussi par la renommée et la prépondérance extraordinaire de Paris au début du XIII^e siècle. Les principaux genres développés sont l'organum, la copula, le déchant, le conductus, le motet (qui n'a aucun rapport avec l'usage que l'on fera plus tard de ce mot) et les clausulæ. Nous ne pouvons pas développer ici le détail de ces formes. Disons que la composition est fondée sur une section de plain-chant qui, dans le plus simple des cas, l'organum, est doublée à la quarte inférieure par une voix,

ornée ou non, dite 'organale'. Dans le déchant, le 'discantus' se place au dessus du cantus firmus qui passe à la basse et prend le nom de 'teneur'. Cette voix use d'une grande liberté de mouvements contraires, abandonnant le parallélisme ancien. La superposition de mélodies se fait en mode syllabique, note contre note et en différents modes rythmiques. Il existe 6 modes et 36 combinaisons modales possibles. Le Conductus ou chant de conduite peut être mono- ou polyphonique. Les conduits sont écrits à la manière du discantus, le texte et la musique étant des compositions libres, sans relation avec le texte de la liturgie canonique ou le chant grégorien : le compositeur est désormais face à son inspiration. Le motet est un chant polyphonique de type organum sur lequel on ajoute un texte nouveau. D'abord à deux voix, c'est vers 1220 que les compositions se voient ajouter une troisième voix. Les clausulæ ou clauses sont des sections musicales des organa qui remplacent certains passages d'origine. Les clausulæ gardent le cantus firmus de l'original, en déchant. Par ce moyen, Pérotin a modernisé le répertoire laissé par Léonin.

Léonin composait surtout des organa à deux voix. Pérotin composait plutôt à trois ou quatre voix.

Le traité de composition du Vatican provient du nord de la France entre 1170 et 1180. C'est une sorte de manuel ou traité de l'organum à deux voix. Bien que regorgeant d'exemples, il n'est fait mention à aucun moment du rythme. Il permet cependant de se représenter la façon dont les doubles (les deuxième voix) étaient composés et montre des passages d'organum de plus en plus fleuri. Le traité donne aussi trois organa complets en annexe. Jean de Garlande (ca. 1195 – ca. 1272) est, avec Francon de Cologne, le plus important des théoriciens. Son 'De mensurabili positio' (v. 1240) est le traité le plus précis et le plus clair sur la conception et la notation du rythme.

Au XIII^e siècle se propagea en Angleterre ou en Espagne des pratiques polyphoniques issues de l'organum parisien, mais aussi de développements propres, puisque les versets du Kyrie, des proses, le Sanctus et l'Agnus qui n'étaient pas traités polyphoniquement à Paris, sont d'origine anglaise. La plupart des 'organas' anglais n'utilisent que le premier mode rythmique (noire-croche, noire-croche) qui domine aussi dans les motets plus tardifs.

3- L'ARS NOVA

Le XIV^e siècle fut l'époque de l'ars nova', toujours centré sur la France. L'ars nova' fut théorisé par Philippe de Vitry (1291-1361), évêque de Meaux vers 1320. Celui-ci entra en conflit ouvert avec le Pape Jean XXII, qui y voyait un dévoiement de la lettre et de l'esprit du chant grégorien, et surtout condamnait l'usage qu'on pouvait y faire de mélodies profanes : « ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leurs propres chants que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimes ; ils hachent le chant avec les notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les farcir de 'triples' et de motets en langue vulgaire ». Il voulut en interdire l'usage liturgique dans sa décrétale 'Docta Sanctorum Patrum' (1323 ou 24), mais le conflit finit par s'estomper, le temps faisant son œuvre et le Pape ayant des problèmes autrement plus graves à régler. Le pape Clément VI qui lui succéda était un mécène ami des arts qui voulait faire de la cour papale en Avignon un des lieux les plus prestigieux de la chrétienté. Il en accepta définitivement l'usage. Les principales améliorations qui ont eu lieu lors

de l'avènement de cet 'art nouveau' sont majeures et concernent la polyphonie, les modes rythmiques, la notation musicale et l'isorythmie. Le principe de l'isorythmie consistait à découper dans la teneur des fragments rythmiquement semblables. À cette teneur (ou 'ténor') au rythme normalisé s'ajoutait souvent un 'contraténor' de structure analogue. Au-dessus de cette armature rigide en valeurs longues entrecoupées de silences évoluaient deux parties plus libres, notées en valeurs brèves, auxquelles on attribuait encore les dénominations traditionnelles de 'motetus' et de 'triplum'. Ces deux parties libres, agrémentées de 'hoquets', pouvaient être aussi passagèrement affectées par l'isorythmie. L'idée sous-jacente à l'utilisation de ces techniques était de créer de la musique d'une plus grande expressivité, et de varier le répertoire du siècle précédent. On peut la mettre en parallèle avec l'utilisation de la perspective en peinture, étape nécessaire si l'on veut comprendre ces changements de l'art musical. Le grand compositeur de cette époque est Guillaume de Machaut (ca.1300 – 1177), auteur de la célèbre 'Messe de Notre Dame', mais aussi de motets, de virelais, de rondeaux, de ballades, dont une extraordinaire pièce à trois voix 'Ma fin est mon commencement' symétrique par rapport à son centre, qui peut donc être jouée à l'endroit ou à l'envers. Il préfigure Webern au XX^e Siècle (voir par exemple le thème du second mouvement de sa symphonie op. 21) ! Ce type de maniérisme fut cultivé dans un groupe qui pratiquait 'l'ars subtilior'. Il ya toujours des artistes pour vouloir tirer les conséquences ultimes d'une technique donnée, et c'est heureux pour l'enrichissement de l'art. Par ailleurs, pas plus que pour l'Ecole de Notre Dame, il ne faut nier l'influence des compositeurs anglais. Les musiciens des îles britanniques du Moyen Âge développèrent certaines formes musicales distinctives comme le chant liturgique dit 'celtique' qui accompagnait le rite celtique catholique de l'époque, la 'Contenance angloise', les antiennes polyphoniques ou encore le carol, chant accompagnant souvent la Nativité ou des fêtes liturgiques.

4 - L'ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE

La guerre de Cent ans instaura par contraste dans les régions non belligérantes une paix favorable au développement des arts, dont la musique. Certains duchés situés à l'écart du conflit, comme les Pays-Bas bourguignons et la Bourgogne, connurent la prospérité économique. Les progrès de la composition musicale y trouvèrent un lieu idéal, pendant près de 200 ans : c'est l' 'école franco-flamande', qui bénéficia notamment des richesses et de l'opulence de la cour du duché de Bourgogne (1363-1477). Celle-ci nous mène du Moyen-âge à la Renaissance et traverse partiellement celle-ci. Les compositeurs de l'école franco-flamande ne se contentèrent pas de rester dans leur patrie mais émigrèrent dans de nombreux pays européens. Ils se rendirent ainsi en Italie, en Espagne, en France dont ils faisaient partie intégrante au nord, et en Allemagne où ils firent connaître leur style. Celui-ci se répandit rapidement grâce aux nombreux manuscrits (qui subsistent dans de nombreuses bibliothèques en Europe ou aux États-Unis) et au développement contemporain de l'imprimerie. Bien que l'évolution du langage musical fût continue tout au long de la période, on distingue en général cinq générations de compositeurs.

4-1 - Première génération.

La première génération (1420-1450), appelée 'école bourguignonne' du fait de la domination bourguignonne dans cette région à cette époque, est principalement représentée par Guillaume

Dufay (1397-1474), Gilles Binchois, Antoine Busnois et Johannes Ciconia. Cette génération marque une évolution importante par rapport à la musique médiévale, car très progressivement s'élabore un début de prise en considération de la dimension harmonique de la musique polyphonique. Guillaume Dufay était connu de toute l'Europe. Homme actif, infatigable voyageur, il prit part à certains événements de son temps (par exemple comme délégué au concile de Bâle, en Avril 1438). Il écrivit autant de musique profane que de musique religieuse, et fut un des premiers à écrire des messes sur des motifs profanes (ex : messe de l'Homme armé). En combinant avec brio l'Ars nova de Philippe de Vitry, l'harmonie (la 'contenance angloise') de John Dunstable (ca. 1390 – 1453) et la mélodie italienne, sa musique annonce le madrigalisme et la musique de la Renaissance.

4-2 – Seconde génération

La deuxième génération (1450-1485), dont Johannes Ockeghem (1420-1497) fut le compositeur le plus marquant, est marquée par le perfectionnement du motet, forme musicale née au XIII^e siècle, et qui devint un lieu privilégié de l'expérimentation du contrepoint, qui se répercuta sur la messe polyphonique. Ainsi, Ockeghem écrivit sa 'Missa cuiusvis toni' (Messe dans tous les tons) qui s'appelle ainsi car on peut la lire dans les quatre tons ecclésiastiques (protus ou mode de ré, deuterus ou mode de mi, tritus ou mode de fa et tetrardus ou mode de sol) avec un résultat sonore fort différent. Autre exploit technique, la 'Missa prolationum' ('Messe des prolations') met en jeu différentes mesures en usage au XV^e siècle afin de créer des canons. Dans le manuscrit, une seule voix est copiée mais elle est chantée par deux chanteurs à des vitesses différentes. Pour obtenir une polyphonie à quatre voix, le manuscrit ne comporte donc que deux parties. À cette complexité rythmique, s'ajoute le fait que le compositeur emploie dans ces canons tous les intervalles possibles : à l'unisson, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième et à l'octave. En outre, les chanteurs doivent ajouter la 'musica ficta' qui désigne les altérations accidentelles le plus souvent non écrites à l'époque mais codifiées par des règles précises, qui sont parvenues jusqu'à nous.

4-3 – Troisième génération.

La troisième génération (1480-1520), représentée en premier lieu par Josquin Desprez (1450-1521), souvent considéré comme le plus grand compositeur de l'école franco-flamande, mais également Alexandre Agricola, Jacob Obrecht, Loyset Compère, Pierre de La Rue, Heinrich Isaac et Antoine Brumel.

Pendant le XVI^e siècle, Josquin Desprez a progressivement acquis la réputation de plus grand compositeur de l'époque. La maîtrise de sa technique et de son expression étaient universellement admirées et imitées. Il a écrit de la musique sacrée et profane dans toutes les formes vocales propres à l'époque. Elle comprend des messes, des motets, des chansons et des frottoles d'origine italienne. Au XVI^e siècle, il était vanté pour son important apport mélodique et son usage de dispositifs techniques ingénieux. Comme Stravinski plus de 400 ans plus tard, Josquin aimait résoudre des difficultés compositionnelles de différentes manières dans ses œuvres successives. Il écrivait parfois dans un style austère dénué de toute ornementation et composait d'autres fois une musique requérant une virtuosité considérable. Son 'Miserere' est fameux : le ténor répète 'Miserere Deus' sur une note répétée, Mi, dont l'antépénultième est ornée au Fa avant de retomber sur le Mi. Puis la

phrase revient, un degré au dessous, et ainsi de suite jusqu'au Mi à l'octave inférieure ; ensuite elle remonte au Mi supérieur ; enfin elle redescend jusqu'au La. Ce procédé donne à cette pièce, fort longue, une solidité et une architecture de fer.

Heinrich Isaac (1450-1517), compositeur allemand, voyagea entre le Saint Empire et l'Italie, faisant ainsi le lien entre les deux styles, et fut alternativement au service des Habsbourg et des Médicis.

4-4 – Quatrième génération.

La quatrième génération (1520-1560) est celle d'Adrian Willaert (1480-1562), Cyprien de Rore. Elle commença à interférer avec ce qui allait devenir la Renaissance. De 1527 à sa mort, Adrian Willaert a occupé le poste de maître de chapelle de la basilique Saint-Marc de Venise, à l'éclat de laquelle les doges attachaient une importance majeure. La réputation de Willaert, comme musicien et compositeur, rayonna dans toute l'Italie. Dans son œuvre, il accorde une place de choix au motet, où il introduit dans sa technique certains procédés français, qui l'amènent à une déclamation précise, sans mélismes ni imitations. Il en vient de plus en plus à subordonner l'invention musicale aux sonorités et aux agencements des mots. Aussi ses contemporains prisèrent-ils fort les puissants effets de sa musique. Il fonda ainsi les bases du style polychoral vénitien, ouvrant la voie aux Gabrieli, mais fut également l'un des inventeurs du madrigal, genre auquel il a donné ses plus belles œuvres.

4-5- Cinquième génération.

La cinquième génération (1560-1600) est celle de Roland de Lassus (1532-1584), Jacques de Wert (1535-1596). Elle est pleinement insérée dans la Renaissance. Roland de Lassus voyagea en France, en Italie, aux Pays Bas, en Angleterre avant de se fixer à la cour de Bavière d'où il fit d'autres voyages (Italie, France, Autriche). A côté d'œuvres typiquement franco-flamandes, il écrivit des chansons dans le style de la Renaissance. Dans les années 1560, Lassus était devenu très célèbre, et des compositeurs se rendaient à Munich pour étudier avec lui, comme Andrea Gabrieli. Composées dans un état dépressif suite à une attaque cérébrale, ses dernières œuvres sont souvent considérées comme majeures : ainsi, un ensemble de 21 madrigaux spirituels connu sous le nom 'Lagrima di San Pietro' ('Les larmes de Saint Pierre'), qu'il a dédié au pape Clément VIII, et fut publié à titre posthume en 1595.

5 - LA RENAISSANCE

5-1 – L'Italie.

La Renaissance est un mouvement de pensée européen, dont on peut situer l'épicentre musical en Italie, où se développa le madrigal sur des textes d'auteurs classiques ou contemporains, et plus spécialement à Venise, qui fut la capitale du mouvement, notamment grâce à l'architecture de la basilique Saint Marc. Giovanni (1557-1613) et Andrea (1533-1585) Gabrieli en tirèrent parti pour opposer des chœurs et des parties instrumentales (orgues et cuivres), et formèrent des élèves

prestigieux. Le plus grand exemple en est Claudio Monteverdi (1567-1643) qui fait la transition entre la Renaissance et le début de l'époque baroque en créant le premier chef d'œuvre de l'opéra, l'Orfeo (1607), fondement qu'il consolida avec 'Il ritorno d'Ulisse in patria' ('Le Retour d'Ulysse dans sa patrie', 1640) et 'L'incoronazione di Poppea' ('Le Couronnement de Poppée', 1643). A cette époque, après la grande peste, l'art reflourissait à Venise, et les compositeurs d'opéra étaient en pleine ébullition. Les maîtres étaient entourés d'élèves, et, comme leurs confrères peintres, leur confiaient parfois la réalisation des parties les plus simples de la composition. Un des élèves les plus doués de Monteverdi était Francesco Cavalli (1602-1878), que l'on retrouvera plus tard à la cour du roi de France. Ainsi naquit le mythe selon lequel 'Le Couronnement de Poppée' n'était pas de Monteverdi. Il écrivit huit livres de madrigaux. Ceux-ci commencent dans le plus pur style de la Renaissance italienne et se terminent par des réalisations qui n'ont plus grand-chose à voir avec le madrigal classique mais ouvrent toutes grandes les portes du baroque italien. L'Italie était très morcelée : chaque grande ville voulait avoir son opéra, ses madrigalistes et les musiciens rivalisaient d'inspiration. Seuls les Etats du Pape connurent une musique plus sévère, refusant l'excessive complexité d'un contrepoint qui ne lassait plus percevoir les paroles liturgiques. Ainsi Palestrina (1525-1594), grand héritier de la tradition polyphonique de ses prédécesseurs, renia ses madrigaux de jeunesse et adopta un style savant, mais clair et aéré, permettant de percevoir pleinement les paroles liturgiques. Au Concile de Trente, il fit partie du groupe des défenseurs du style polyphonique sévère dans la liturgie, que les conservateurs voulaient bannir au bénéfice du seul chant grégorien. Il obtint gain de cause.

5-2 – L'Allemagne.

Au début du XVI^e siècle, comme nous l'avons vu, Heinrich Isaac, qui faisait le lien entre les musiques allemande, flamande et italienne, occupa une place importante en Allemagne, où lui-même et ses élèves œuvraient durant la Renaissance. L'excommunication de Luther en 1521 et les troubles qui suivirent déstabilisèrent le mouvement. Luther, grand amateur de musique, introduisit dans l'Église évangélique des cantiques à une ou deux voix, en langue vulgaire, chantés par l'assemblée des fidèles. Sous le nom de chorals, ces cantiques devinrent le centre de la liturgie protestante, et leur influence sur le développement de la musique allemande se fit sentir durant de longues décennies pour culminer avec Jean-Sébastien Bach (1685-1750).

5-3 – La France.

En France, la Renaissance fut très productive sur le plan littéraire, et la musique s'en inspira mais n'introduisit que peu d'innovations sur le plan musical. On y rencontre beaucoup de chansons polyphoniques et un peu de musique religieuse sous les plumes de Clément Janequin (1485-1558), Claudin de Sermisy (1495-1562), Costeley (1530-1606), Claude Le Jeune (1528-1600). La chanson polyphonique de la Renaissance française est un art raffiné, dérivé des pratiques de l'école franco-flamande mais avec des qualités qui sont celles de l'art français : truculent mais avec élégance quand il se fait imitatif – notamment sous la plume de Janequin, il sait aussi se parer des couleurs délicates de la plus intense poésie. Cette musique est réellement l'équivalent de notre littérature – celle des Du Bellay et Ronsard.

5-4 – L'Angleterre.

La renaissance anglaise a commencé bien plus tard qu'en Italie, qui a évolué vers le maniérisme et le Baroque dès la deuxième moitié du XVI^e siècle. Elle a réellement commencé dans les années 1520, et s'est prolongée jusqu'aux années 1620. Le madrigal élisabéthain a une forme distincte mais s'inscrit dans le prolongement de la tradition italienne. William Byrd (1539-1623), Thomas Tallis (1505-1585), Thomas Morley (1557-1602), et John Dowland (1563-1626) sont parmi les compositeurs anglais les plus importants de cette période. Les productions polychorales de l'École vénitienne sont en partie anticipées dans les œuvres de Thomas Tallis, et les approches d'un Giovanni Pierluigi da Palestrina, à Rome, sont prises en compte et assimilées par les musiciens anglais tels que William Byrd, l'un des grands polyphonistes du XVI^e siècle, et professeur renommé. La première Révolution anglaise (1642) allait bientôt donner un coup d'arrêt à cet essor musical.

5-5 – La péninsule ibérique.

La Renaissance espagnole et le premier baroque suivent le mouvement italien, peut-être avec plus de sévérité, avec des maîtres tels qu'Antonio de Cabezon (1510-1566) et Tomas Luis de Victoria (1548-1611). Leurs élèves et condisciples jouèrent un rôle essentiel dans la création du rituel en Amérique latine.

5-6 – Les Pays-Bas.

Les Pays-Bas n'offrent guère d'originalité, sinon la grande figure de l'organiste Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) qui allait influencer toute l'Europe et notamment les organistes d'Allemagne du nord.

6 - L'ÈRE BAROQUE

La musique, sous l'effet de sa propre évolution ainsi que celle des autres arts, allait entrer dans l'ère baroque. Un événement historique majeur fut évidemment le Concile de Trente (1545-1563).

6-1 – L'Italie.

Cet événement n'a guère troublé l'avènement du baroque italien. Toutes les cités y rivalisèrent, comme lors des époques précédentes. Mais les trois centres furent Venise, Rome et Naples. S'il fallait caractériser le baroque italien par deux mots clé, on choisirait l'opéra et le violon. Né à Venise, l'opéra y mena une brillante carrière, réputée à l'étranger. On venait l'y entendre. Un compositeur comme Cavalli (1602-1676), qui était très proche de Monteverdi, fut invité plusieurs fois à la cour de France. Rossi (1570-1630) donna sa forme à l'opéra romain. Ce dernier se caractérise par une magnificence scénique, l'emploi d'une machinerie impressionnante et sa capacité à introduire des passages comiques dans des scènes pastorales ou héroïques. L'École napolitaine de musique désigne un groupe de compositeurs qui, à partir de 1650 et pour un siècle environ, dominèrent à partir de

Naples l'histoire de l'opéra et en marquèrent très fortement le style. Le plus éminent parmi ses premiers membres fut Alessandro Scarlatti (1660-1725). Parmi les traits distinctifs de leurs compositions — le genre de l'opera seria — on note le stéréotype des personnages, héros idéalisés, ainsi que la structure musicale stabilisée en une succession de récitatifs pendant lesquels progresse l'action, et d'arias da capo où s'expriment les sentiments. L'ouverture à l'italienne mise au point par Alessandro Scarlatti comporte trois mouvements vif-lent-vif ; elle allait donner naissance à la sinfonia. Parmi les autres compositeurs fameux qui lui sont rattachés, on doit citer Nicola Porpora, Francesco Durante, Leonardo Vinci, Francesco Feo, Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi et l'allemand Johann Adolph Hasse. Le répertoire vocal italien s'enrichit de deux genres majeurs : l'oratorio ou histoire sacrée pour soli, chœurs et orchestre, lointain héritier des 'laudi' franciscains du Moyen Âge, fut un genre essentiellement romain. Le premier du genre fut 'La rappresentazione di anima e di corpo' d'Emilio de Cavalieri créé en février 1600 à la Chiesa Nuova de Rome. La cantate, pour soprano ou voix d'homme (généralement castrat), éventuellement un ou deux instruments, basse continue (basse réalisée sur un instrument grave et accompagné réalisé sur un instrument type orgue, clavecin, théorbe, luth) était un genre plus intime, à l'intention de cercles d'amateurs réunis par des aristocrates ou de riches bourgeois. Dans ce genre également Alessandro Scarlatti fut un des compositeurs les plus brillants. Mais l'Italie, où la facture de violons se développait à Crémone, vit apparaître de brillants virtuoses. Cela donna naissance à deux sortes de compositions. La première est le concerto baroque, qui exista sous deux formes successives: le concerto grosso, écrit pour deux violons, une basse continue, et orchestre à cordes, et dont l'exemple répandu dans toute l'Europe fut l'op. 6 (publié de manière posthume en 1714) de Corelli (1653—1713) qui conservait une logique contrapunctique entre les trois solistes, puis, par émancipation du premier soliste, le concerto pour instrument solo et orchestre sur la coupe vif/lent/vif, où le soliste était le plus souvent le violon, mais occasionnellement un autre instrument. Il se développa partout, mais spécialement à Naples et surtout à Venise, avec un maître connu et célébré dans toute l'Europe (et le plus souvent édité à Amsterdam) comme Vivaldi (1678-1741). La seconde est la sonate instrumentale à deux ou trois instruments, écrite pour basse et un ou deux 'dessus' (on comptait l'instrument de basse, mais mon celui chargé de réaliser le continuo). Il en existait de deux sortes : 'da chiesa', de forme lent-vif-lent-vif (avec généralement un épisode fugué), et 'da camera', qui était en fait une suite de danses stylisées. Ce fut encore Corelli qui donna le modèle à toute l'Europe ; son op. 1 à 4 étaient des sonates à 3, son op. 5 des sonates à 2. La flûte, le hautbois (l'op. 9 (1722) d'Albinoni (1671-1751) fait alterner douze concertos pour violon, hautbois et deux hautbois), voire des instruments plus rares envahirent l'Italie ; mais elle restait la référence européenne en matière de violon. Celui-ci ne doit cependant pas nous faire oublier l'existence de grands compositeurs d'orgue, dont le plus célèbre est Girolamo Frescobaldi (1583-1843), organiste de la basilique Saint Pierre de Rome.

6-2 – L'Allemagne.

L'Allemagne baroque était presque entièrement luthérienne. Il en résulta une forme de piété quasi universelle et quotidienne, bien éloignée des fastes catholiques italiens ou français. Celle-ci marqua profondément la musique. Le mouvement avait débuté avec Heinrich Schütz (1585-1672), génial élève de Gabrieli et ami de Monteverdi. Il avait commencé à donner à l'Allemagne un oratorio, des Psaumes de David, des 'Cantiones sacrae', des 'symphoniae sacrae' à l'instrumentation colorée,

lorsqu'éclata la terrible guerre de Trente ans qui le priva de l'essentiel de ses effectifs musicaux. Il en fut réduit à écrire de splendides 'petits concerts spirituels'. La guerre une fois terminée, il retrouva ses effectifs mais écrivit des musiques austères (dont des Passions a capella) qui n'étaient plus dans le goût du temps. Il eut néanmoins de disciples et admirateurs qui assurèrent la transition vers le baroque proprement dit. Dans ce rôle, il faut au moins citer le nom de Hammerschmidt (1611 -1675). Rosenmuller (1617-1684) eut une carrière spécifique : suite à une affaire de mœurs, il quitta l'Allemagne pour se réfugier en Italie, convertit nombre de ses partitions du style luthérien vers le style catholique, puis revint ensuite en Allemagne, enrichi de traditions italiennes. La musique instrumentale était pratiquée, avec une solidité d'écriture que n'avait pas toujours son homologue italienne : riches bourgeois, aristocrates et princes commandèrent des sonates et des concertos, dont la forme reflétait généralement celle des modèles italiens. A la naissance de ce renouveau de la musique instrumentale, on peut citer le nom de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), qui écrivit de la musique religieuse et divers livres de sonates, dont les 15 'sonates du rosaire' (ca. 1678), écrites pour le violon en 'scordatura' (accord différent de l'accord traditionnel) et se terminent par une remarquable passacaille pour violon solo. La piété quotidienne poussait à la composition de chants spirituels, de motets, de magnificats ; l'office du dimanche était l'occasion de l'exécution d'une cantate. Le genre de l'oratorio était connu et cultivé, et l'opéra s'implanta : le premier opéra fut inauguré à Hambourg en 1678. Mais, bien que présent dans d'autres pays, l'instrument fétiche de l'Allemagne baroque reste l'orgue. Les élèves de Sweelinck furent très nombreux parmi les organistes de l'Allemagne du Nord, et eux-mêmes (au nombre desquels notamment Samuel Scheidt (1587-1654) et Heinrich Scheidemann (1595-1663)) formèrent de nombreux et talentueux disciples de la génération précédant Jean Sébastien Bach. Cette tradition culmina dans l'œuvre de Dietrich Buxtehude (1637-1707). Les musiciens de l'Allemagne méridionale, restée catholique, faisaient généralement le voyage en Italie (Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll, Johann Joseph Fux, Georg Muffat...) pour y recevoir les leçons des maîtres italiens. Il se forma ainsi une école du nord, la plus puissante musicalement, une école de l'Allemagne centrale, et une école de l'Allemagne méridionale, dont le plus grand musicien est Johann Pachelbel (1653-1706).

Voici venu le moment de parler d'un des plus grands génies musicaux de tous les temps, Jean-Sébastien Bach (1785-1750). Nous ne pouvons ici que brosser de très grandes lignes concernant ce génie. En 1705, à l'âge de 20 ans, Bach entreprit un voyage vers Lübeck pour rencontrer le grand Buxtehude. Il parcourut quatre cents kilomètres à pied ; parti pour quatre semaines, il y resta quatre mois. Sa carrière peut se diviser simplement en deux parties. Dans la première, il est musicien dans diverses cours, chargé d'écrire essentiellement de la musique profane (et occasionnellement religieuse, parmi laquelle des cantates de jeunesse, très intéressantes sur le plan historique et purement musical)). Dans la deuxième, à partir de 1723, il est nommé au poste de Thomaskantor de l'église luthérienne saint Thomas de Leipzig. Il est chargé d'écrire de la musique religieuse (notamment une cantate tous les dimanches) et continue d'écrire de la musique instrumentale, pour l'orgue (notamment les 'variations canoniques' BWV 769 et les 'chorals de Leipzig' BWV 651-668) ou le clavecin (notamment les 'variations Goldberg' BWV 988). Il entreprit d'écrire deux cycles complets de cantates pour tous les dimanches de l'année liturgique. Il mourut en laissant inachevé son grand chef d'œuvre, 'l'art de la fugue'. Bach connaissait tous les styles et toutes les formes. Il les pratiqua toutes (sauf l'opéra) et en fit une magistrale synthèse. Il recopia de sa main la Livre d'Orgue de Nicolas de Grigny et entretenit une correspondance nourrie avec Couperin. Il écrivit pour le clavecin des suites françaises, anglaises, des partitas (ou suites allemandes) et un concerto italien. Rien de ce

qui se faisait en Europe ne lui était étranger. Il savait parfois donner l'illusion d'un style plus ancien : ainsi sa Canzona BWV 588 pour orgue sonne vraiment comme du Frescobaldi. Après une éclipse passagère, il fut ressuscité par Mendelssohn et son œuvre était partiellement et progressivement connue du XIX^e siècle, à défaut d'être pleinement comprise. Au XX^e siècle, il n'est pas de compositeur qui ne se soit senti le devoir de se situer par rapport à ce maître. Pour lui rendre justice, il faudrait tout citer, notamment souligner comment, dans son œuvre d'orgue, il assura la succession de Buxtehude par des diptyques puissamment structurés, disciplinant ainsi le style 'phantasticus' du maître de Lübeck ; comment il transposa cette formule au clavecin en écrivant les deux livres du 'Clavecin bien tempéré', contenant chacun un prélude et fugue dans chaque ton majeur et mineur, œuvre dont la réputation ne ternit jamais ; comment dans les arias de ses cantates et Passions, il adopta le forme de l'aria da capo à l'italienne ; comment il assuma la forme des sonates et concertos italiens dans sa propre musique de chambre et concertante, en consolidant ainsi l'usage en Allemagne ; comment on découvre encore aujourd'hui une secrète numérogie présente dans de nombreuses cantates, tradition éminemment médiévale, et bien d'autres choses encore. Mais après avoir souligné l'universalité de son inspiration, peut-être faut-il en revenir au cœur de ses sources spirituelles et à leur fondement musical, le choral luthérien. Nous voyons alors toute l'étendue de son génie, depuis l'harmonisation savante note contre note que nous trouvons généralement dans ses Passions et à la fin de ses cantates, jusqu'à l'imagination mélodique, contrapunctique, symbolique, numérogique voire instrumentale que nous trouvons dans ses recueils de chorals pour orgue et dans beaucoup de premiers mouvements de cantates (chorals ornés, figurés, fugués). C'est la parfaite synthèse entre le génie artistique et l'homme de foi ardente.

6-3 – Les Pays Bas.

Les Pays-Bas n'ont pas connu de période baroque remarquable. Bien sûr, ils ont suivi le mouvement, ont eu des petits maîtres tels que Pieter Bustijn (1649-1729) mais ont été influencés principalement par la musique allemande et anglaise. En revanche, ils ont été un haut lieu de diffusion de la musique par la présence d'éditeurs tels qu'Estienne Roger qui imprima entre autres les partitions de Vivaldi.

6-4 – L'Angleterre.

Du baroque anglais, on peut dire la chose paradoxale suivante. Il n'a été en rien la continuité de la si subtile musique qui avait été développée auparavant, notamment sous l'ère Elisabéthaine. Cependant, il eut des compositeurs de génie, mais pour l'essentiel effectuant une synthèse spécifique sous influence étrangère

Henry Purcell (1659-1695) était un compositeur éminemment subtil, avec un sens de la dissonance harmonique complètement inédit pour l'époque. Pourtant, le style de son œuvre relève par moments de l'influence française, par moments de l'influence italienne, influence qu'il a su modeler au gré de son génie exceptionnel. Ce style fit de lui un compositeur universellement célébré.

Georg Friedrich Haendel (1685-1759) était un Allemand né à Halle sur Saale. Il séjourna et connut des triomphes dans les genres de la cantate et de l'opéra en Italie 1706-1710, fit un court séjour à Hanovre (1710-1713) et partit définitivement pour l'Angleterre. Il écrivit des opéras italiens et des œuvres de circonstance, mais malgré d'indéniables beautés elles le menèrent à la faillite financière. Il

eut alors le génie de se consacrer à l'oratorio, genre où il avait peu de concurrence, et s'attacha à lui donner un style de noblesse typiquement anglaise, bien que le fond du style reste fondamentalement italien. Ce fut le succès, comme le prouve jusqu'à la date d'aujourd'hui le célèbre 'Messie' (composé en 1741, exécuté pour la première fois à Dublin en 1742) et il se consacra à ce genre jusqu'à la fin de ses jours. En marge de ses oratorios, il écrivit comme intermèdes des concertos pour orgue fort appréciés.

6-5 – La France.

L'époque baroque en France connut une histoire très spécifique. Après la Renaissance, il ne se produisit rien de majeur, sinon la présence d'estimables petits maîtres tels qu'Eustache du Caurroy (1549-1609) qui firent quelque peu progresser la musique de leur temps. Mais la France était en proie aux guerres de religions, ce qui n'est pas fait pour favoriser les progrès de l'art. On se contenta généralement de partir du répertoire polyphonique de la Renaissance et de le transcrire de manière monophonique, généralement pour voix de dessus et luth, théorbe ou clavecin. La première moitié du XVII^e siècle fut quasiment un désert. Michel Lambert (1610-1696) eut le mérite de définir le 'chant à la française'. Louis XIV appela à sa cour comme surintendant de musique l'italien francisé Lully (1632-1687) qui, se retournant contre ses origines, lutta contre l'influence italienne en France et définît grâce à ce chant un art spécifiquement national qui irradia sur toute l'Europe par sa spécificité et par le prestige de Versailles. Lully s'était notamment réservé le monopole de l'opéra et composa également de la musique religieuse solennelle pour la cour. De son vivant, les formes instrumentales, la musique vocale qu'il ne s'était pas réservées se développèrent. A sa mort, tous les genres musicaux fleurirent. A la viole de gambe, il faut citer au moins Marin Marais (1656-1728) et François Couperin (1668-1733) : au clavecin Couperin et Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ; à l'orgue Nicolas de Grigny (1672-1703), Couperin et Louis Marchand (1669-1732) ; à la musique de chambre, Couperin encore, qui proclamait l'influence qu'il avait reçue de Corelli, Michel-Richard Delalande (1657-1726) et Jean-Marie Leclair (1697-1764) ; à la musique religieuse, Couperin, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Delalande, Henry Desmarest (1661-1741), André Campra (1660-1744) ; à la cantate française, Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) ; à l'opéra, Campra et Rameau ; au concerto, Jean-Marie Leclair. Quoique d'un style très français, les sonates et concertos de Leclair traduisent un goût pour la vitrosité violonistique typiquement italien, mais son style est typiquement français. Ses concertos sont uniques dans la production baroque française, mais c'est également vrai de ses sonates, par leur style et souvent leur conduite harmonique. Tous ces grands maîtres furent entourés de compositeurs de moindre envergure, mais qui ne manquaient pas de talent. Ensemble, ils formèrent un foyer au rayonnement sans égal de la musique française de la seconde moitié du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle.

6-6 – La péninsule ibérique.

Il ne se produisit rien de majeur durant la période baroque dans la péninsule ibérique, sinon la présence d'un grand maître du clavecin venu d'Italie, Domenico Scarlatti (1685-1757), fils d'Alessandro. Il écrivit plus de 550 'essercizi' remarquables par leur caractère, leur virtuosité d'écriture, leurs audaces harmoniques et leur forme qui parfois semble anticiper la forme sonate. Il

faut cependant noter la présence d'un très bon compositeur au Portugal, Carlos de Seixas (1704-1742) que Scarlatti tenait en haute estime.

7 – LE CLASSICISME – BEETHOVEN.

7.1 – Haydn et Mozart.

Et voici la période classique, où en quelques décennies, deux génies définirent les harmonies et des formes qui restent encore d'actualité. Joseph Haydn (1732-1809) resta longtemps au service du prince Esterhazy et ne voyagea pas sinon pour suivre son patron ; il se rendit sur le tard en France et en Angleterre. Wolfgang Amadeus Mozart, au contraire, fut montré comme enfant prodige en Italie, en France, en Angleterre, et assimila immédiatement toutes ces influences : tout enfant, il écrivit des œuvres dont maint compositeur secondaire n'aurait pas à rougir dans sa maturité. Mozart subit notamment l'influence novatrice de l'école de Mannheim. Ensemble, ils jetèrent les lois de la forme sonate, encore utilisée au milieu du XX^e Siècle, ainsi que la forme de la sonate classique en trois ou quatre mouvements. Haydn fut plutôt le père de du quatuor à cordes et de la symphonie ; Mozart fut celui du concerto et de l'opéra, mais naturellement les quatuors et les symphonies de Mozart sont des chefs d'œuvre. Il y a eu de très grands compositeurs qui ont écrit de très grands opéras ; mais malgré l'Orfeo, malgré Tristan, malgré Pelléas, malgré Boris Godounov, malgré Wozzeck, pour beaucoup d'auditeurs, c'est Mozart qui a scruté avec le plus de pudeur et d'acuité les profondeurs obscures de l'âme humaine. Dans son ouvrage 'Ou bien... Ou bien...', le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1965) étudie le rapport entre philosophie et musique. Il évoque immédiatement Mozart et son opéra 'Don Giovanni', pour lui la quintessence de la musique.

La limpidité de leur style est liée à la notion même de classicisme. Plutôt tracé au scalpel chez Haydn, modèle de rigueur architecturale qui met en valeur sa construction et fait appel à notre intelligence, le classicisme de Mozart tend à gommer ces arêtes ; il est plus mélodique, plus souple, plus profondément humain. C'est un compositeur où l'on revient toujours. Entêté à conquérir durablement Vienne, l'œuvre de Mozart ne fut guère connue de son vivant (la France lui fit un accueil exécrable), alors que Haydn triomphait à Paris et à Londres. Naturellement, un très grand nombre de compositeurs secondaires interférèrent avec eux et accompagnèrent leur voie (dont les quatre fils de Jean-Sébastien Bach, ainsi que l'italien Luigi Boccherini (1743-1805) installé en Espagne, où il écrivit beaucoup de musique de chambre de qualité). Mais c'est à eux deux qu'il appartient de la tracer. Elle fut des plus durables : en 2019, il est vraisemblable que des compositeurs écrivent encore des quatuors à cordes.

7-2 – Beethoven.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) est un monstre sacré de la musique. Venu d'Allemagne à Vienne qu'il ne quitta plus, il reçut d'abord des leçons de Haydn, mais les deux hommes ne s'entendirent point. On divise traditionnellement sa création en trois périodes. Durant la première période, il resta fidèle à l'esprit de Haydn (et Mozart), mais élargit à ce point les formes et le langage harmonique que Haydn récusait ses compositions. Au premier abord, ses compositions sont

semblables à celles de Haydn, voire à celles de petits maîtres contemporains. Mais on les sent tendues par une énergie contenue qui se concentre et ne va pas tarder à se libérer. Par ailleurs, il a contribué à affermir et équilibrer le style classique : par exemple, il équilibra le rôle du piano, traditionnellement prépondérant, et des cordes dans le genre du trio pour piano et cordes dès son op. 1 (1795), ainsi que dans la sonate pour violon et piano (effort déjà perceptible chez Mozart), et écrivit les premières sonates pour violoncelle et piano dignes de passer à la postérité (op. 5, 1797). Durant sa seconde période, il donna toute l'ampleur de son génie et consacra les formes de la sonate en solo, duo ou trio, le quatuor à cordes, la symphonie, le concerto avec une ampleur sans égales, tout en gardant le sens de tous les équilibres qui font la solidité du classicisme, dont ces œuvres marquent l'épanouissement. En tant que pianiste, il aimait interpréter le concerto en ré mineur K.466 de Mozart, et par delà l'ampleur des constructions beethovéniennes, on sent à quel point Beethoven était redevable à Mozart. C'est plus en tant que clef de voûte du classicisme que de précurseur du romantisme qu'il convient de l'entendre. On peut même dire que le Beethoven de la deuxième manière tendit au romantisme des pièges dans lesquels il tomba parfois. Certes, le romantisme et une grande partie de la musique du XX^e siècle en sont les héritiers, mais il y eut souvent contradiction formelle entre le solide classicisme de Beethoven et le subjectivisme romantique qui se coule mal dans les formes classiques ; nous y reviendrons. C'est le grand Beethoven, le mieux connu, celui qui fait l'unanimité de tous. La troisième période est quasi exclusivement consacrée à la sonate pour piano et au quatuor à cordes (plus sa Missa Solemnis op. 123, composée entre 1818 et 1823, un des sommets du genre avec la Messe en si de Jean-Sébastien Bach, sa dernière symphonie avec chœurs op. 127 (1825) et un vaste cycle de variations 'Diabelli' pour piano op. 120 (1823), qui amplifient à l'extrême l'expérience des sonates, et qui, avec les 'variations Goldberg' de Jean-Sébastien Bach, dominant sans conteste l'histoire du genre). Il y transcenda tout ce qu'il avait écrit jusque là, démontrant aux musiciens que rien n'est jamais acquis et que le pouvoir créateur devait toujours être présent et remettre en cause le métier, que l'idée engendrait la forme. Cette dernière période fut très mal comprise pendant tout le XIX^e siècle, à l'exception de certains confrères tels que Schumann et Liszt.

On considère généralement Beethoven comme un romantique, mais c'est un trompe l'œil qui traduit une mauvaise analyse. On jette un regard trop superficiel sur la violence du 'destin qui frappe à la porte' au début de la V^e symphonie et l'explosion fortissimo de l'orchestre avec piccolo et trombones au début du finale ; on appelle au barreau ses trois sonates les plus connues ; on n'hésite pas à romancer l'agonie de Beethoven, se dressant le poing levé contre la tempête et les éclairs qui se déchaînent et retombant mort sur son lit. En réalité, jusqu'à sa seconde manière incluse, il élargit les formes classiques fabuleusement et avec un génie créateur prodigieux mais avec un sens rigoureux et souverain de l'équilibre formel et instrumental.

Mais sa troisième manière nous montre bien que des pensées nouvelles doivent créer la forme qui leur est propre. Quant au sommet du classicisme, considérons par exemple l'équilibre du soliste et de l'orchestre dans le concerto. Beethoven élargit considérablement le cadre mozartien, mais en respecte les équilibres. Considérons maintenant les concertos de Chopin, qui s'appliquent à conserver la structure classique. Il est à peine exagéré de dire que l'orchestre n'est là que pour la forme, et que ce sont essentiellement de grands poèmes pianistiques. L'équilibre est complètement rompu. Lorsque Liszt voulut écrire ses deux concertos, il leur donna une forme sui generis. Chez les romantiques, il y a souvent conflit entre le côté hautement subjectif de l'inspiration, qui constitue le

cœur de leur message, exprimé en thèmes clos sur eux-mêmes, et le fait de vouloir la couler coûte que coûte dans des modèles classiques préexistants. L'un ou l'autre, et souvent les deux, doivent céder du terrain, et le résultat peut être hasardeux. Les chefs d'œuvres romantiques ont créé leur propre forme : quand ils ont voulu se mouler dans la forme classique, ils l'ont déformée au point de rendre l'œuvre bancale. Un Mendelssohn n'échappe à ce défaut que parce que son romantisme reste tempéré et que son expression thématique et harmonique reste encore très proche de l'expression classique ; et Brahms, en quelque sorte, referme la boucle. C'est donc en tant que monstre sacré du classicisme que Beethoven a sa place dans le présent paragraphe.

Haydn, Mozart et Beethoven constituent ce que l'on appelle 'la première Ecole de Vienne'.

8 – Du ROMANTISME à 1914

Cette longue période est extrêmement hétérogène, surtout en ce qui concerne la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle qui s'inscrivent soit en continuité soit en réaction et rupture radicale par rapport à la période romantique proprement dite, et ceci de manière spécifique aux lieux, aux Ecoles, voire aux compositeurs individuels. C'est pourquoi, malgré les traits spécifiques de cette dernière période, il est très difficile de la détacher de la période romantique.

Toute la grande période romantique proprement dite est principalement austro-germanique. Vers la fin cependant, quelques compositeurs conservèrent tardivement le style romantique au milieu des changements stylistiques ambiants, et des écoles nationales se réveillèrent, mêlant des expressions nationalistes au romantisme proprement dit, alors que par ailleurs le romantisme achevait son chemin et des tendances nouvelles naissaient. Ce nationalisme était en grande partie politique : ces nations aspiraient à l'indépendance, mais n'étaient que des provinces d'Empires plus vastes, ou bien au contraire étaient morcelés comme c'était le cas de l'Italie.

8-1 - L'Autriche et l'Allemagne.

Revenons aux compositeurs romantiques austro-germaniques. Il faut y relever divers noms remarquables.

Franz Schubert (1797-1828), qui fut entre autres le créateur du lied (plus de 600 dans sa courte vie, dont 'le Roi des Aulnes', vaste ballade dramatique qui crée sa propre forme), mais œuvra également dans le domaine de la symphonie, de la musique de chambre, de la sonate pour piano et des formes libres pour piano, si favorables à l'expression du romantisme. Ses lieder ne sont pas une œuvre d'esthète. Un poète complètement mineur pourra éveiller, par une image, une atmosphère, sa sensibilité et conduire à un lied aussi parfait et émouvant qu'un poème de Goethe. Dans ses formes instrumentales, sa sensibilité exacerbée le pousse souvent à d'amples développements (Schumann parlait de ses 'divines longueurs' dans un sens laudatif) qui auraient pu faire exploser la forme. Mais le culte qu'il portait à Beethoven n'était pas une idolâtrie irrationnelle, mais une connaissance profonde et raisonnée. Cela le sauva, et ses grandes œuvres sont toutes parfaitement construites et équilibrées.

Carl Maria von Weber (1786-1826) fut, avec le Freischütz (1821) le véritable créateur de l'opéra romantique allemand. Beethoven le salua comme tel, et Wagner lui doit à peu près tout. On lui doit d'autres opéras, en particulier Euryanthe (1823), certainement son chef d'œuvre, mais aussi de la musique de chambre et de la musique de piano (dont la célèbre 'invitation à la valse' op. 65, plus tard orchestrée par Berlioz).

Ludwig Spohr (1784-1859) fut extrêmement célèbre de son vivant, autant comme violoniste que comme compositeur. Puis la postérité le délaissa. On commence à le remettre à sa place, entre classicisme et romantisme, non dépourvu d'académismes mais aussi d'idées originales. Il fut très prolifique : 15 concertos pour violon, 4 concertos pour clarinette, 10 symphonies, de la musique de chambre dont une partie avec harpe, 36 quatuors à cordes, et 7 quintettes à cordes.

Félix Mendelssohn (1809-1847) écrivait dans un style romantique très épuré, qui lui permit d'utiliser pleinement des formes classiques ; cette perfection formelle culmine dans sa symphonie 'Italienne' op. 90 (1833) et dans son concerto pour violon et orchestre op. 64 (1844). Il écrivit également deux oratorios, de la musique de chambre de haute qualité et de la musique de piano (dont les huit cahiers de 'Romances sans paroles'), souvent virtuose sans effet facile ni ostentation.

Robert Schumann (1810-1856) composa en début de carrière, avant son mariage avec la pianiste Clara Wieck (1840), de vastes cycles romantiques pour piano, qui comptent parmi ses œuvres les plus connues et les plus originales, et qui connurent un certain succès en Europe, en forme libre (Papillons op. 2, Carnaval op. 9, Davidsbündlertänze op. 6, Phantasiestücke op. 12, Etudes symphoniques op. 13, scènes d'enfants op. 15, Kreisleriana op. 16, Fantaisie op. 17, Humoresque op. 20, Novelettes op. 21, Carnaval de Vienne op. 26) et trois sonates (op. 11, 14 & 22). Beaucoup y voient le sommet de sa production. Il voulut ensuite élargir progressivement son champ compositionnel. Il paracheva la perfection du lied allemand : Schubert était principalement sensible aux images et à l'atmosphère du poème ; Schumann y ajouta une dimension plus intellectuelle, mettant en musique principalement les grands poètes romantiques allemands et créant de ce fait ce que l'on peut appeler le lied romantique allemand dans la pleine acception du terme. Il aborda les domaines de la symphonie et du concerto. On accorde généralement à ces œuvres une grande valeur musicale mais on en critique souvent la lourdeur de l'orchestration. Il aborda également la musique de chambre, écrivant notamment le premier quintette pour piano et quatuor à cordes de quelque importance, op. 44 (1842) qui est un pur chef d'œuvre. Il composa à la fin de sa courte vie de vastes œuvres chorales qui restent quasiment inexplorées.

Johannes Brahms (1833-1897) fut apprécié comme gardien des traditions musicales en Autriche, Allemagne et en Angleterre, mais mal aimé des français. Il écrivit des œuvres pour piano, principalement en début et fin de carrière : ses dernières pièces sont des chefs d'œuvre de couleur automnale, énormément de musique de chambre, quatre symphonies, des concertos, des œuvres chorales. Son romantisme tardif est souvent mélancolique, automnal. En cela, son matériau musical est plus ductile et se coule plus facilement dans les moules classiques que celui de ses collègues dont l'expression est plus exaltée, d'où la perfection formelle et musicale de sa musique de chambre. Mais il peut y avoir une force cachée derrière ces couleurs : on le perçoit bien, par exemple, dans son 2^e Concerto pour piano (en quatre mouvements) op. 83 (1881). L'influence de Brahms est souvent discrète mais effective dans les milieux austro-allemands, du centre européen et anglais.

C'est alors qu'apparut Richard Wagner (1813-1883). Partant des acquis de Weber, il éleva l'opéra allemand au rang de l'épopée. Il se détacha progressivement de son modèle pour trouver l'expression propre de son génie à travers ses trois premiers opéras, 'le vaisseau fantôme', 'Tannhäuser', 'Lohengrin', raffinant progressivement son langage, élargissant la palette des progressions harmoniques, mettant au point l'orchestre avec les vents per trois. Il tira les ultimes ressources de la musique tonale dans son opéra 'Tristan und Isolde' (1865), encore que l'on exagère parfois la portée de ses incontestables innovations. Le premier accord de l'ouverture de Tristan fit couler beaucoup d'encre, mais à y regarder de plus près, il s'agit de l'enchaînement harmonique le plus banal qui soit, avec usage tout à fait traditionnel d'appogiatures et retards chromatiques. C'est la façon de les combiner qui était absolument nouvelle. Il y a plus loin, vers la fin du Prélude, un passage extraordinaire où un accord des plus traditionnels se transforme, par enharmonie, en l'accord de départ, amenant la réexposition de ce passage. Il fit construire à Bayreuth aux frais du roi Louis II de Bavière un 'Festpielhaus' réservé à la production de ses œuvres, concevant un immense cycle de quatre opéras, 'l'Anneau des Nibelungen', où se précise sa vision du héros salvateur sur fond de vieux mythes germaniques. Son dernier drame, 'Parsifal', passe pour un drame chrétien, mais l'on sent bien qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans cette interprétation ; de fait, le musicologue Jacques Chailley montre que, à l'instar de la 'flûte enchantée' de Mozart, il s'agit de la mise en scène d'un rituel maçonnique de haut grade. A partir de 'Tristan et Isolde', pour unifier ses drames et mieux les mettre en relation avec le livret, Wagner inventa le 'leitmotiv', relié à un personnage, un objet, ou plus abstraitement un sentiment, une idée. Il les répète sans élaboration pour les rendre bien identifiables. C'est une des passions des wagnériens fervents que de dresser des listes de leitmotivs et d'arguer à l'infini sur le sujet. Il y eut une guerre ouverte entre les partisans du 'progrès' avec Wagner et Liszt et les tenants de la tradition avec Brahms. En France, pour des raisons de germanophobie, on était généralement contre les deux, bien que les meilleurs compositeurs aient compris tout ce que Wagner apportait de neuf à la musique. Auteur de ses propres livrets, Wagner ne se considère pas seulement comme un musicien, mais comme un artiste complet ; ses drames visent à porter un message, une conception personnelle du héros salvateur, sur fonds de mythes germaniques, qui évolua beaucoup avec sa pensée personnelle. La longueur de ses opéras tient moins à l'action qu'aux dissertations philosophiques qui l'accompagnent. Parti du révolutionnaire perché sur les barricades de 1848 et sauvé de la police par son ami Liszt, il finit comme un esprit réactionnaire et violemment antisémite. De fait, son message est profondément ancré dans l'évolution de la pensée nationaliste et philosophique de son temps, filtrée par l'évolution de sa pensée propre. L'attitude d'un Friedrich Nietzsche (1844-1900) qui passa de l'idolâtrie la plus inconditionnelle à la détestation la plus radicale est symptomatique. Bayreuth devint un haut lieu de l'idéologie artistique du III^e Reich, régulièrement fréquenté par Adolf Hitler, le héros wagnérien tel que Siegfried étant assimilé au surhomme de Nietzsche en dépit des positions du philosophe, et ce dernier à l'homme supérieur selon la vision des nazis. La réouverture du 'Festpielhaus' après la guerre ne se fit pas sans sérieux problèmes. La musique de Wagner reste à ce jour officiellement interdite d'exécution en Israël.

Il faut ici citer le nom d'un de ses admirateurs, Anton Bruckner (1824-1896), auteur de 9 symphonies (la dernière inachevée : le finale, prévu en forme de quadruple fugue, est manquant) d'une longueur inhabituelle pour son temps et, pour les dernières, d'une surcharge en cuivres qui vient droit de Wagner. Organiste, il compose volontiers de vastes plans sonores, et la longueur de ses œuvres reste maîtrisée par le respect de formes classiques et de leur équilibre.

Il faut également citer le nom du compositeur et virtuose Franz Liszt (1811-1886), esprit universel, ami de tous les compositeurs, beau-père de Wagner, auteur d'innombrables compositions de haute virtuosité et de qualité inégale, mais dont les meilleures sont d'authentiques chefs d'œuvre qui n'ont rien à envier à Richard Wagner en termes d'audaces harmoniques. Il eut l'intelligence de comprendre que la forme sonate traditionnelle était incompatible avec son génie et écrivit de grandes œuvres dans des formes sui generis, sans chercher à adapter la forme sonate. C'est par exemple le cas de sa sonate pour piano (1853) et de ses deux concertos pour piano et orchestre, mais aussi de grands pièces de ses divers cahiers : Années de pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses, Etudes d'exécution transcendantes, deux légendes ... Par ses transcriptions et paraphrases, il fit beaucoup pour la circulation de la musique de son temps. Entré dans les ordres, il écrivit de la musique religieuse très originale et qui reste trop peu connue.

Il existe par ailleurs un grand nombre de compositeurs allemands de talent, qui s'en sont tenus à une expression romantique très dépassionnée, et ont utilisé un langage parfaitement classique, voire académique, sans mériter pour autant l'oubli complet dans lequel ils sont tombés. Citons par exemple Carl Loewe (1786-1869), compositeur principalement connu pour ses ballades mais ayant aussi écrit des opéras et des oratorios, le prolifique Carl Reinecke (1824-1910), qui écrivit plus de 400 numéros d'opus, Max Bruch (1838-1930) connu essentiellement pour son premier concerto pour violon (1864).

Plus tard, Vienne vit la carrière difficile de Gustav Mahler (1860-1911), directeur aux exigences redoutables de l'orchestre de l'opéra de Vienne pendant de nombreuses années puis acculé à la démission, en partie par antisémitisme, mais aussi parce que ses exigences musicales dépassaient et de loin celles de son public et de ses musiciens. Ainsi, il fit tout pour imposer Schoenberg. Il est l'auteur de 9 symphonies exceptionnelles par leur longueur et l'effectif orchestral mobilisé, surenchérissant sur l'orchestre wagnérien de la fin, ainsi que des lieder avec orchestre, dont son dernier cycle, 'Das Lied von der Erde' (1907/8, création 1911). Son style mélange curieusement des pages d'une grande complexité et d'autres dans un style populaire, frisant délibérément les limites de la vulgarité sans jamais y tomber.

L'Allemagne vit les débuts de la carrière de Richard Strauss (1864-1949) avec des poèmes symphoniques restés célèbres et, pour cette période, ses trois opéras majeurs : Salomé (1905), Elektra (1909) et le Chevalier à la Rose (1911). Mahler et Richard Strauss sont des virtuoses de l'orchestration, dans des styles très différents. Nous parlerons de la 'seconde école de Vienne' plus loin.

Il faut enfin citer Max Reger (1873-1916), épris de Bach et de Brahms, au langage contrapunctique et très chromatique. Ce fut un compositeur pléthorique, auteur de nombreuses œuvres pour orgue où l'influence de Bach se fait évidemment sentir, mais aussi pour piano, pour ensembles de chambre et pour orchestre.

8-2 – L'Italie.

Hormis les œuvres du grand violoniste virtuose Nicolo Paganini (1782-1840), l'Italie ne produisit que des opéras. Il faut notamment retenir les noms de Gioacchino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1911) devenu symbole des

volontés d'unification de l'Italie, Giacomo Puccini (1858- 1924), maître de l'école veriste et qui cache bien des audaces d'écriture dans un langage apparemment très accessible.

8-3 – La France.

La France connut une situation assez spécifique. La Révolution française fut suivie de quelques compositeurs d'intérêt secondaires, auteurs d'opéras comiques, puis elle accueillit Meyerbeer (1819-1864), auteur de grands opéras, mélange assez superficiel de style italien, allemand, français ; enfin le II^e Empire s'enivra des opérettes de Jacques Offenbach (1819-1880). On ne rêvait qu'opéras et opérettes. Cependant, dans cette situation médiocre, deux grandes figures apparurent, ainsi qu'un compositeur d'intérêt secondaire et un précurseur.

Hector Berlioz (1803-1869) avait une imagination musicale débordante et concevait des partitions aux effectifs colossaux. Sa 'Symphonie fantastique' (1830) fut un événement extraordinaire, tant par l'idée d'écrire une symphonie à programme, l'utilisation d'un thème cyclique, un orchestre important et un art de l'orchestration sans équivalent. Très moqué de son vivant, son influence fut quasiment nulle.

En revanche, Frédéric Chopin (1810-1849), émigré polonais et pianiste virtuose, n'écrivit quasiment que pour le piano des pièces à la sonorité mélodique et aux harmonies très personnelles. Elles firent rapidement le tour de l'Europe, et furent vivement appréciées, tant des compositeurs et interprètes que du public et des pianistes amateurs. Schumann écrivit un article très élogieux et pénétrant à son propos.

Georges Onslow (1784-1853) écrivit essentiellement de la musique de chambre pour cordes (36 quatuors et 34 quintettes). D'une belle facture très classique, sa musique fut fort appréciée de son vivant et mériterait d'être ressuscitée de nos jours.

Charles Gounod (1818-1893) se détacha de la tradition de Meyerbeer pour créer des opéras qui préfigurent la renaissance de la musique française après 1870 : Faust (1859), Mireille (1864), Roméo et Juliette (1867). Après 1870, il se consacra essentiellement à la musique religieuse.

Après la défaite de 1870, une réaction nationaliste eut lieu. On était officiellement antiwagnérien ; de fait, plusieurs compositeurs reconnurent l'ampleur de son génie. De nombreux compositeurs se remirent à écrire de la musique sérieuse. Mettant provisoirement de côté trois génies dont nous allons reparler, plusieurs tendances virent le jour. Il y eut des compositeurs franchement postromantiques mais soucieux de la rigueur de la forme : ainsi César Franck (1822-1890). A l'extrême opposé, il y eut des compositeurs qui, sans négliger certains apports strictement techniques du romantisme, voulurent tuer dans l'œuf son souci d'expression personnelle et se tournèrent vers un froid académisme ; ainsi Camille Saint-Saëns (1835-1921). Il y eut ceux qui, suivant ce souci de rigueur d'écriture et de rejet de l'hyperbole romantique, n'en écrivirent pas moins dans un style architecturalement solide et hautement personnel, souvent vigoureux : ainsi Charles-Marie Widor (1844,1937), Albéric Magnard (1865-1914), Henri Duparc (1848-1933), Paul Dukas (1865-1935). Vincent d'Indy (1851-1931), Louis Vierne (1860-1937), Florent Schmitt (1870-1958)). Il y eut ceux qui, voulant tempérer l'impétuosité romantique, écrivirent une musique délicate est soignée, dans des tons pastel, non dépourvue d'accents personnels, qui ouvrit la voie à de grands

novateurs : ainsi Léon Boëllmann (1862-1897), Léo Delibes (1836-1891), Ernest Chausson (1855-1899), Jules Massenet (1842-1912). Il y eut enfin ceux qui, renouant avec une authentique tradition française haute en couleurs, rejetèrent le romantisme pour une lumière plus crue, volontiers pittoresque, empreinte parfois d'ironie au second degré ou de faux emprunts à caractère folklorique, mais mettant clairement les choses en lumière, sachant par moments s'attendrir sans s'alanguir, mais sachant aussi exprimer le drame de la manière la plus nue : ainsi Emmanuel Chabrier (1841-1894), Edouard Lalo (1823-1692), Georges Bizet (1838-1875).

Tous les genres furent abordés : l'oratorio et le Psaume (Franck, Massenet, Saint-Saëns, Schmitt), l'opéra (Delibes, Saint-Saëns, Magnard, Vincent d'Indy, Dukas, Chausson, Massenet, Chabrier), le ballet (Delibes, Lalo, Dukas, Schmitt), la symphonie (Franck, Saint-Saëns, Widor, Boëllmann, Magnard (4 symphonies), Dukas, Vincent d'Indy, Chausson, Lalo, Bizet), le poème symphonique ou œuvre assimilée (Franck, Saint-Saëns, Magnard, Duparc, Chabrier, Lalo, Dukas, Widor, Vierne), la littérature concertante (Franck, Widor, Saint-Saëns (5 concertos pour piano, 3 pour violon, 2 pour violoncelle), Vincent d'Indy, Chausson, Lalo), la musique de chambre (Franck, Saint-Saëns, Widor, Magnard, Vincent d'Indy, Duparc, Vierne, Schmitt, Boëllmann, Chausson, Lalo), les sonates ou grands cycles pianistiques (Franck, Chabrier, Vierne, Dukas, Vincent d'Indy), la musique d'orgue (Boëllmann, Saint-Saëns, Widor, Vierne, ces deux derniers mettant au point la symphonie pour orgue). Pratiquement tous écrivirent des mélodies pour voix et piano, mais la palme revient sa conteste à Duparc, que la maladie empêcha de composer, sinon un recueil de mélodies qui ne contient que des chefs d'œuvre, deux poèmes symphonique et une sonate pour violoncelle et piano.

A l'exception de Franck, auquel on reproche le même type de lourdeur orchestrale qu'à Schumann, tous furent d'excellents orchestrateurs. Lorsque l'on entend n'importe laquelle de ces œuvres, quel que soit le style du compositeur et le genre pratiqué, aucune hésitation n'est permise : on reconnaît qu'il s'agit de l'œuvre d'un compositeur français de cette époque. Mais trois compositeurs d'exception méritent une mention spéciale.

.Gabriel Fauré (1845-1924) fut un très savant harmoniste, sachant tirer les conséquences les plus extrêmes de l'harmonie tonale dans un langage toujours épuré. Il apporta presque tout à la mélodie française, dont il donna certainement les modèles les plus accomplis tout au long de sa carrière. Il écrivit beaucoup de musique pour piano, où il prolongea des formes héritées de Chopin : 13 nocturnes, 13 barcarolles, une ballade pour piano et orchestre, existant dans une version pour piano seul, sachant se démarquer de son modèle par le génie de son écriture harmonique. L'importance de sa musique de chambre est majeure.

Claude Debussy (1862-1918) est l'un des novateurs les plus importants et les plus secrets de notre musique occidentale. A ses débuts, il fut influencé par la musique russe, par certains collègues français (Chabrier, Chausson, Massenet, Bizet) et singulièrement selon son propre témoignage par le chant polyphonique religieux qu'il eut l'occasion d'entendre à Rome lors de son séjour à la villa Médicis. Sa révolution, considérée superficiellement, est d'abord syntaxique, mais une écoute approfondie et distanciée permet de réaliser qu'elle porte sur la nature même de la musique. Avec lui, tout prend une autre couleur, une autre dimension, un autre relief – c'est une musique jamais ouïe, au sens littéral du terme. Il use de mélodies, d'harmonies et d'enchaînements mélodiques non classés, avec un usage de l'orchestre, du piano ou de la voix humaine (comme dans son opéra 'Pelléas et Mélisande', 1902) comme on ne les usa jamais avant lui. Il accomplit une révolution dans

l'essence même de la musique. Interpréter par exemple les gammes et arpèges de 'Reflets dans l'eau' comme ceux d'une étude de Liszt, ou diriger 'la Mer' comme une marine de Rimski-Korsakov est une faute musicale majeure. Personne comme lui ne sut établir plusieurs plans distincts dans l'œuvre musicale et les faire interagir et miroiter au gré de son imagination. On le qualifie souvent d' 'impressionniste', mais nombre de musicologues – y compris le musicien lui-même – récusent cette analogie et le considèrent plutôt comme un symboliste, mouvement littéraire avec lequel il était très lié, notamment avec Mallarmé (1842-1898). Ses apports à la musique de piano, à l'orchestre, au traitement de la voix humaine sont des révolutions essentielles. Après la première guerre mondiale, on voulut échapper à son emprise. Mais les musiciens d'après la seconde guerre mondiale l'ont retrouvé et ont pleinement compris et assimilé son message ; ils nous ont invité à découvrir une œuvre encore trop méconnue, son ballet 'Jeux' (1912) ou à écouter d'une oreille nouvelle le divisionnisme et le pointillisme de 'Jeux de vagues', le second mouvement de 'La Mer' (1905). Cette révolution dans l'écoute musicale gagna évidemment les pianistes et chefs d'orchestre. Son influence fut majeure et durable, y compris par les rejets qu'elle suscita. Nul compositeur venant après lui ne peut esquiver de se poser la question d'assumer son héritage. On la retrouve par exemple, essentielle et évidente jusqu'à la citation littérale, à côté de celle de Messiaen, chez le plus grand compositeur japonais, Toru Takemitsu (1930-1996) – son œuvre 'quotation of dreams' (1991) pour deux pianos et orchestre cite textuellement de brefs extraits de 'la Mer'. Mais à son époque, par exemple, Schoenberg qui avait écrit un poème symphonique 'Pelléas et Mélisande', interrogé sur l'opéra de Debussy, déclara : « Si j'avais écrit un opéra, il aurait été radicalement différent [de celui-là] ». Janacek, de son côté, déclara : « Je n'ai rien à faire de l'impressionnisme français ». De son vivant et dans les années qui suivirent sa mort, sa musique fut rejetée, souvent pour de mauvaises raisons. Mais il finit par s'imposer petit à petit, et rares sont ceux qui, aujourd'hui, lui refusent la place absolument unique qui est la sienne.

Maurice Ravel (1875-1937) est longtemps passé pour un épigone de Debussy. En fait, les deux compositeurs ont peu de choses en commun. Ravel était très attentif à cultiver cette distinction, même s'il fut fasciné par Debussy dès ses débuts. Des amis communs bien intentionnés en firent tant que les deux hommes se brouillèrent. Généralement très acide, l'harmonie de Ravel est en fait plus tonale que celle de Debussy. Les partitions brillent d'un éclat de diamant, la forme, très soignée, s'impose d'elle-même. Il a le sens de la parodie, du faux-semblant, de l'humour au second degré. Il fut un des plus géniaux orchestrateurs de tous les temps : son orchestration des 'Tableaux d'une exposition' en 1922 est devenue un classique. Il subit aussi à ses débuts l'influence de la musique russe. Ses partitions les plus brillantes et les plus souvent interprétées sont généralement celles de l'avant-guerre. Après la guerre, soit par suite de la maladie qui le minait, soit par pressentiment de la décadence d'une certaine civilisation et des drames politiques qui s'annonçaient, au milieu d'œuvres toujours plus légères et ironiques (L'enfant et les sortilèges, 1925 ; concerto pour piano en sol, 1931), il écrivit des partitions qui sonnent comme un désespoir au bord du gouffre (La Valse, 1920 ; Concerto pour la main gauche, 1932). Même le célèbre Boléro (1928) peut être entendu de cette oreille. Ravel gagna rapidement un vaste public, probablement bien plus vite que Debussy, peut-être avec certaines ambiguïtés comme le succès de son 'Boléro', mais il en était fier et disait naïvement : « Dans les rues des New York, les ouvriers sifflent mon Boléro ». De fait, une élite de pianistes et de chefs d'orchestre réalisèrent la richesse des œuvres de Debussy et Ravel et s'attachèrent à faire connaître les deux – plus d'autres compositeurs français, bien entendu.

il faut citer ici un événement qui appartient de fait à la musique russe, mais eut lieu à Paris, et n'aurait probablement pu avoir lieu ailleurs. L'impresario Serge Diaghilev et sa troupe de Ballets Russes s'installa à Paris avec un jeune compositeur russe, Igor Stravinski (1882-1971). ils donnèrent successivement l'Oiseau de Feu (1910), Petrouchka (1911) et le Sacre du Printemps (1913). La musique de ce ballet allait beaucoup plus loin que tout ce que l'on n'avait jamais entendu à Paris et la création le 29 mai 1913 devint un des scandales les plus véhéments de toute l'histoire de la musique. Tout était neuf dans cette partition : l'orchestre, qui de fait dépassait à peine celui de Mahler et Richard Strauss, avec les bois par cinq, huit cors ; les mélodies, souvent diatoniques et évoquant un folklore russe imaginaire sur des fonds d'harmonies très dissonantes et de contrepoints chromatiques complexes ; les rythmes, également très complexes, changeant parfois à chaque mesure, et pourtant très secrètement organisés ; la crudité des couleurs de l'ensemble, et enfin le scénario du ballet qui décrit l'adoration de la terre et le sacrifice d'une adolescente aux dieux.

Il nous semble que l'on peut dire que la France reprit à ce moment le tête du mouvement musical européen, surtout dans la seconde moitié de cette période, les grands noms de l'école austro-allemande ne faisant alors pas consensus.

9-4 -La péninsule ibérique

L'Espagne ne connut pas de compositeur original au XIX^e siècle. Puis parurent Enrique Granados (1867-1916), très romantique, influencé par Liszt, Isaac Albéniz (1860-1909) qui à côté de centaines de pièces d'inspiration facile écrivit les quatre splendides cahiers d'Iberia pour piano (1908) et Manuel de Falla (1876-1946), de loin le plus grand d'entre eux, qui fréquenta les compositeurs français et subit leur influence : sa musique devint de plus en plus épurée avec le temps. Il mourut en exil en Argentine, travaillant sans relâche sur une immense partition inachevée, l'Atlantide.

8-5 – L'Europe centrale.

Le centre de l'Europe était le foyer de poussées nationalistes, qui se traduisirent dans une musique originale. L'Allemagne et l'Autriche eurent évidemment une grande influence sur ces compositeurs. En Bohême, il faut citer trois noms.

Anton Dvorak (1841-1904) ami de Brahms et qui fut Directeur du Conservatoire de New York pendant trois années, écrivit neuf symphonies, trois concertos, des poèmes symphoniques, des opéras, des œuvres chorales, beaucoup de musique de chambre. Son œuvre est très mélodique, captivante à l'écoute, mais ce caractère la rend moins ductile que celle de son ami Brahms, et il peine parfois à élaborer de façon pleinement convaincante les formes classiques auxquelles il entendait rester fidèle, notamment aux points de transition, qui sont parfois de piétinements sur des cellules thématiques sans véritable efficacité fonctionnelle, voulant imiter maladroitement certains passages de Beethoven où lui fait un véritable travail de transition. A l'orchestre, ce genre de passage peut faire illusion ; mais il constitue une faiblesse évidente dans la musique de chambre. Naturellement, il existe de nombreuses œuvres où Dvorak n'a nul besoin des formes classiques – c'est par exemple le cas dans son très émouvant 'Stabat Mater' op. 58 (1877), un authentique chef d'œuvre. Ces passages ne sont que des points un peu faibles dans des œuvres d'une grande beauté mélodique, harmonique et instrumentale, qui font que Dvorak peut être considéré comme un excellent compositeur, mais ne

put prétendre à une place auprès des plus grands. Une grande partie de son œuvre est peu souvent interprétée et reste à découvrir.

Très nationaliste, Bedrich Smetana (1824-1884) écrivit essentiellement des poèmes symphoniques (dont un cycle de cinq réunis sous le nom de 'Ma Patrie', où figure la célèbre 'Moldau' - 1878), de nombreux opéras, deux quatuors, un beau trio pour piano et cordes.

On a tendance à oublier Zdenek Fibich (1850-1900), dont les accents nationaux sont maîtrisés par une solide architecture de type austro-germanique. Il écrivit de nombreux opéras, mélodrames et musiques de scène, trois symphonies dont la dernière (1898) est un authentique chef d'œuvre, des poèmes symphoniques et autres œuvres pour orchestre, de la musique de chambre dont un intéressant Quintette pour violon, clarinette, cor, violoncelle, piano (opus 42, 1893-1894)

Leos Janacek (1854-1928), n'appartient plus du tout à la génération ni au style romantique. Il se créa un style extrêmement original et très personnel, reconnaissable entre tous, très fragmenté, cherchant volontiers à imiter ou évoquer des bruits de la nature ou la sonorité des mots. Les architectures sont sui generis. Il composa également un grand nombre d'opéras, dont Jenufa (1904) qui le fit triompher et Katia Kabanova (1921), de la musique de chambre, de la musique instrumentale, une messe 'glagolithique' (1926), beaucoup de musique chorale pour des chœurs d'amateurs, quoique non dépourvue de difficultés musicales et expressives. Les idées de Janacek étaient réellement novatrices, et il est probable que le langage musical de son époque ne lui permit pas d'accomplir tout ce qu'il souhaitait. Il aurait dû vivre plus tard : la musique contemporaine lui aurait probablement apporté des moyens qui lui manquaient. Il avait dit : « je n'ai que faire de l'impressionnisme français ». Il écrivit en effet un recueil de quatre pièces pour piano 'Dans les brumes' (1912). On peut constater à quel point les moyens qu'il emploie diffèrent radicalement de l'évocation extrêmement raffinée et subtile de Debussy dans 'brouillards', la première pièce de son second livre de Préludes (1910/12).

8-6 – Les pays nordiques.

Le nationalisme se réveilla aussi dans les pays du Nord.

En Norvège, il convient de citer Edvard Grieg (1843-1907), auteur d'un concerto de piano, de musiques de scènes dont celle, très connue, pour le 'Peer Gynt' d'Ibsen (1828-1906), de dix cahiers de 'pièces lyriques' pour le piano, dont certaines devinrent très appréciées, de mélodies. Il convient également de citer Johan Svendsen (1840-1911), également chef d'orchestre, qui composa essentiellement de la musique symphonique et concertante brillamment orchestrée, dans un style plutôt conservateur. Plus tardif, mais dans la veine de Grieg, il faut signaler Christian Sinding (1856-1941) qui écrivit quatre symphonies, trois concertos pour violon et un concerto pour piano, de la musique de chambre, notamment des quintettes à cordes et avec piano, ainsi que quelques petites pièces pour piano lyriques dont la très célèbre 'Frühlingsrauschen' op. 32 n° 3 (1896) et une intéressante sonate pour piano op. 91 (1909), fort bien écrite. Il fut récupéré, plus au moins à son corps défendant, par l'occupant nazi en 1940 alors qu'il était très âgé, de sorte que pendant longtemps sa musique fut déclarée 'persona non grata', mais le temps semble avoir fait son œuvre.

En Suède, il convient de citer Franz Berwald (1796-1868), de la génération de Schubert, qui mena une carrière difficile, entrecoupée de périodes où il ne put se consacrer à la composition mais exerça avec succès d'autres métiers sans rapport avec la musique. Il est l'auteur de quatre symphonies, de concertos (violon, basson, piano), de deux opéras, de poèmes symphoniques, de musique de chambre. Plus tardif, Wilhelm Stenhammar (1871-1927) était de métier relativement traditionnel mais évolua de l'influence de musiciens tels que Bruckner à une écriture plus originale sous l'impulsion de la 2^e symphonie de Sibelius. Il écrivit deux symphonies (dont le deuxième est probablement son chef d'œuvre), deux concertos pour piano, des œuvres chorales, des œuvres pour la scène, de la musique de chambre, de la musique pour piano. Encore plus tardif et de métier traditionnel mais excellent orchestrateur, Hugo Alfvén (1872-1960) est essentiellement l'auteur de cinq symphonies, trois rhapsodies suédoises, plusieurs chants et pièces pour piano et de nombreuses pièces pour chœurs et orchestre ou a cappella. Sa première rhapsodie op. 19, *Midsommarvaka* (1903) est mondialement célèbre.

Au Danemark, il faut signaler Niels Gade (1817-1890) qui ne faisait pas partie d'un courant nationaliste. Il était l'ami de Mendelssohn, Schumann et Brahms et écrivait dans leur style, quoiqu'avec un orchestre infiniment plus raffiné. Il écrivit 8 symphonies (dont la 5^e avec piano concertant, Op.25 (1852)), de la musique de chambre dont les *Fantasiestücke* Op. 43 pour clarinette et piano (1864), de la musique pour piano dont sa sonate pour piano Op. 28 (1854), de fort belle facture. Dans le même pays, en anticipant un peu sur le futur, il faut signaler Carl Nielsen (1865-1931). Son style est très personnel ; il reste néanmoins rattaché à la tradition et est peu influencé par les tendances modernistes qui se faisaient jour à la fin de sa carrière. Il écrivit six symphonies, dont la quatrième ('*inextinguible*', 1916) est la plus populaire, et dont la sixième passa pour hermétique, d'intéressants concertos pour violon, pour flûte, pour clarinette, des opéras, de la musique chorale. Il est généralement considéré comme le plus grand compositeur danois.

En Finlande, il convient de citer Jean Sibelius (1865-1957), qui s'inspira beaucoup du *Kalevala*, l'épopée nationale finnoise. C'est avec Grieg, et peut-être plus que lui, le représentant le plus célèbre des compositeurs nordiques. Il écrivit sept symphonies, de nombreux poèmes symphoniques, un concerto pour violon et un quatuor à cordes, et un grand nombre de pièces mineures d'intérêt moindre. Sur le fond, il resta fidèle aux formes et au langage classique, mais sut les renouveler en parfaite cohérence avec l'esprit de sa musique qui reste d'une puissante originalité. Le premier abord de ses partitions n'est pas toujours aisé. L'essentiel de son œuvre était écrit en 1914, à trois exceptions majeures près (voir plus loin). Il n'appartient pas à la génération romantique.

9-7 – L'Angleterre.

La musique anglaise fut atone pendant tout le XIX^e siècle. Des compositeurs de valeur se révélèrent au début du XX^e siècle ; nous étudierons cet ensemble de musiciens, qui s'étagent régulièrement dans le temps, comme un tout. Nous ferons de même de la musique russe, qui ne possédait pas d'histoire, comme nous l'avons souligné en début de ce texte.

8 -8 – La Pologne.

En Pologne, il nous faut citer Karol Kurpinski (1785 – 1857), camarade de Chopin au conservatoire de Varsovie. Il écrivit de la musique de qualité : des symphonies, des concertos, des opéras, de la musique vocale. En fin de période, il faut souligner le nom de Mieczysław Karłowicz (1876-1909), tué prématurément par une avalanche dans les Tatras. D'essence typiquement postromantique, son œuvre se caractérise par une recherche d'essence métaphysique et spirituelle. Il laisse essentiellement des poèmes symphoniques, une symphonie 'Résurrection' op. 7 et un beau concerto pour violon.

8-9 – La Russie.

Il convient maintenant d'étudier l'école russe, qui, comme nous l'avons dit, n'est nullement issue d'une assimilation par la musique profane d'une polyphonie liturgique, comme en Occident. De fait, ce fut l'Occident qui créa la musique Russe, en dépit de ses légitimes revendications nationalistes.

Pierre le Grand fonda entièrement sa nouvelle capitale Saint-Pétersbourg au début du XVII^e siècle, et la cour s'y installa. Ses successeurs étaient avides de musique, et invitèrent de nombreux compositeurs, mais aucun n'y laissa un souvenir marquant. De fait, comme partout en Europe, on s'intéressait principalement à l'opéra italien.

Le 'père de la musique russe' fut le compositeur Mikhaïl Glinka (1804-1667). Après des études locales avec divers percepteurs, il alla parfaire sa formation en Allemagne. Il subit l'influence de l'Allemagne, de la France et de l'Italie où il séjourne en 1830 et 1833, Son œuvre comprend deux opéras, 'Ivan Soussassine' et 'Rouslan et Ludmilla', véritables actes de fondation de la musique russe, et diverses musiques dont un trio pathétique pour clarinette, basson et piano. Alexander Dargomyjski (1813-1869) compléta cette base par un autre opéra, le 'Convive de pierre' (1830). Des conservatoires furent fondés à Saint-Pétersbourg et à Moscou dans la seconde moitié du siècle.

Pur élève de Conservatoire, très marqué de musique occidentale, Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) se présenta comme un défenseur de cette tradition à travers des œuvres pour la plupart très connues, notamment un certain nombre d'opéras dont deux sont particulièrement réussis ('Eugène Onéguine' et la 'Dame de Pique'), trois ballets, qui comptent également parmi les chefs d'œuvre du genre, six symphonies, des poèmes symphoniques, des suites pour orchestre et de la musique de chambre. C'était certainement un homme très attachant : il noua des liens d'amitié avec Saint-Saëns, réputé de caractère difficile et sa parfaite antithèse musicale. Il subit l'influence ambiguë des diverses écoles européennes. Concernant l'école austro-allemande, il adorait Mozart, détestait Wagner, et fit face comme bien d'autres, à la contradiction entre les architectures classiques et l'expression hautement subjectives de ses sentiments en musique, contradictions qu'il résolut généralement de manière relativement satisfaisante qui convainc si l'on veut bien se laisser convaincre. Concernant l'école italienne, au-delà de la musique, il adorait le pays et sa culture. Il semble avoir très bien connu la musique française, y compris les chansons traditionnelles : dans 'La dame de Pique', la Comtesse chante (en français) l'air de Laurette « Je crains de lui parler la nuit » extrait de l'opéra Richard Cœur de Lion d'André Grétry, et dans le 'Casse-noisette', il exploite une chanson traditionnelle française. Delibes lui fut précieux dans la composition de ses ballets, et la

révélation de 'Carmen' de Bizet fut un choc pour lui. Il croyait au 'fatum', cette force obscure qui guide nos destinées. Il est souvent présent, comme un sourd pressentiment au grave des cordes et des clarinettes, aux bassons, puis explose aux grands cuivres. Mais il sut aussi écrire des pages détendues, d'une extrême délicatesse d'écriture, dans ses ballets, certaines suites pour orchestre ou sections de ses symphonies et poèmes symphoniques. Il représente un point extrême dans l'expression musicale du romantisme. Tchaïkovski était un excellent orchestrateur comme la plupart des compositeurs russes. Au bilan, le romantisme extrême de ses partitions était trop tardif pour son temps ; il concluait, mais n'influença pas ou peu, sinon des compositeurs complètement hors de leur temps comme Rachmaninov. En revanche, avec ses trois ballets, il donna ses lettres de noblesse au ballet classique. Dans son sillage mais avec leur style propre se situèrent Anton Arenski (1861-1906), connu essentiellement pour son Trio avec piano n° 1 en ré mineur, op. 32 (1894), Sergueï Taneïev (1856-1915, dont on retiendra l'opéra 'l'Oresteia', les quatre symphonies, le quintette avec piano en sol mineur, op. 30 (1910/11), le prélude et fugue pour piano en Sol# mineur, sombrés injustement dans un quasi oubli, et le tout jeune Rachmaninov (1873-1947) qui s'exila après la Révolution d'Octobre.

Face à lui se dressa le 'groupe des cinq' qui défendait le nationalisme en musique, donc l'utilisation de mélodies et harmonies issues de la tradition russe. Le plus doué, mais qui mena une vie difficile, est sans conteste Modeste Moussorgski (1839-1881), auteur entre autres du premier opéra considéré comme authentiquement russe, Boris Godounov, plusieurs fois révisé et créée à Saint-Pétersbourg en 1874, et d'une suite de tableaux : 'les tableaux d'une exposition' (1874), que Maurice Ravel orchestra brillamment en 1922, ainsi que de nombreux beaux lieder bien dans l'esprit du groupe. Alexandre Borodine ((1833-1887), chimiste de son métier, fut un compositeur inspiré comme le montrent ses symphonies, ses quatuors et son opéra 'le prince Igor'. Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) passe pour le 'savant' du groupe. Il termina certaines partitions de ses collègues ou les révisa. Son travail, fait de manière parfaitement consciencieuse, ne soulève cependant pas l'unanimité. Il composa des poèmes symphoniques et surtout un grand nombre d'opéras, dont beaucoup sont fondées sur des contes ou légendes russes. C'était un orchestrateur hors de pair, qui écrivit un traité sur le sujet.

Les années qui séparent la disparition de Rimski-Korsakov de la Révolution d'Octobre peuvent sembler relativement vides. Pourtant, un génie œuvra pendant ces années, Alexandre Scriabine (1871-1915), esprit épris d'un mysticisme très 'fin de siècle', fondé sur des convictions et une philosophie ésotériques, qui imprègne sa musique aux notations souvent surprenantes et difficiles à traduire musicalement. Il passa progressivement d'une écriture post-chopinienne à un langage entièrement original, fondé sur un 'accord mystique', lui-même dérivé de modes synthétiques sur lesquels il construisit ses dernières œuvres, bien avant Messiaen. Ses dernières œuvres sont également très évoluées sur le plan rythmique et architectural. On lui doit dix sonates pour piano, un grand nombre de partitions libres pour piano, trois symphonies, 'le poème de l'extase' pour grand orchestre, un concerto de piano de jeunesse, et 'Prométhée', pour piano et orchestre, où des couleurs devaient être projetées dans la salle. Il travaillait à un immense 'Mystère' lorsqu'il mourut.

On redécouvre un musicien dans sa lignée, Nikolai Roslavets (1881-1944), qui se voulait 'le Schoenberg russe'. Il fut épouvantablement traité par le régime soviétique. A sa mort, sa bibliothèque fut pillée, ses œuvres dispersées. Nous ne possédons de lui qu'un catalogue fragmentaire, mais ce qui nous reste est de très grande qualité. On lui doit notamment de belles

sonates pour piano, des pièces libres pour piano, de la musique de chambre et deux somptueux concertos pour violon et orchestre, dont un est certainement parmi les plus beaux du XX^e Siècle.

De fait, le plus grand événement de la musique russe de ces années précédant la première guerre mondiale se déroulait à Paris, comme nous l'avons rapporté, avec les ballets Russes de Serge Diaghilev et la représentation de l' 'Oiseau de Feu', de 'Petrouchka' et du 'Sacre du Printemps' d'Igor Stravinski. C'est certainement par ce canal que la musique russe influença le plus le monde occidental. Dans les années 50, les musiciens de l'école de Darmstadt analysaient avec passion les rythmes du finale du Sacre du Printemps.

9 – L'ENTRE DEUX GUERRES

9-1 – L'Autriche et l'Allemagne.

En revenant un peu en arrière, il faut citer à Vienne l'existence d'un groupe, appelé 'seconde Ecole de Vienne', composé de Arnold Schoenberg (1874-1951) et ses élèves Alban Berg (1885-1935) et Anton [von] Webern (1883-1945). Ces derniers commencèrent à écrire de très belles œuvres dans une tonalité très élargie, aux limites de la rupture (fort peu pour Berg et Webern, mais un certain nombre pour Schoenberg, dont son sextuor à cordes 'la nuit transfigurée' op.4 (1899) et sa première symphonie de chambre op. 9(1906). Après de nombreuses hésitations, de nombreuses réflexions, Schoenberg décida de sauter le pas et de rompre le lien avec 2000 ans de musique en écrivant la première musique atonale, le finale de son 2^e quatuor op. 10 de 1908 (en conservant cependant des accords parfaits de tonique) et les pièces pour piano de l'op. 11 (1909). Ses élèves suivirent. Cette période donna lieu à de splendides chefs d'œuvre expressionnistes. Certaines œuvres particulières telles que le Pierrot Lunaire op. 21 (1912) qui utilisait un usage nouveau de la voix humaine (le 'Sprechgesang'), rendirent Schoenberg célèbre, notamment auprès de Stravinski et de Ravel, voire Puccini, mais l'intérêt resta superficiel, ne soit-ce que par difficulté d'accès la partition. Une œuvre exceptionnelle est le monodrame 'Erwartung' op. 17 (1909), qui semble préfigurer les explorations de la psychanalyse, et son drame eu un acte 'Die glückliche Hand' op. 18 (1910/13). Il posa les bases de la 'klangfarbenmelodie' ou mélodie de timbres, visant à donner à chaque note ou accord une couleur spécifique ; un exemple séduisant est sa pièce 'Farben' op. 16 n° 3 (1909) où un même accord change de couleur par relais progressifs de différents instruments de l'orchestre. Alban Berg écrivit dans ce style atonal au moins deux grands chefs d'œuvre. Son opéra Wozzeck (1917/22), œuvre intense, explore les limites de la détresse humaine aux confins de la folie ; c'est probablement le seul opéra atonal recueillant l'assentiment d'un large public il présente de plus cette particularité que chaque scène adopte une forme classique : allegro de sonate, passacaille, invention, etc. En outre, deux détails sont célèbres: la progressive condensation de tous les instruments de l'orchestre sur un Si, véritable onde hurlante après la mort de Marie, et l'écriture d'un accord de douze sons sur basse La, qui fait cadence sur un accord se ré mineur et ouvre une 'invention sur une tonalité'. Son concerto de chambre pour piano, violon et 13 instruments à vent (1923/25) est structuré à l'extrême. Webern connut un trajet singulier, creusant le matériau sonore jusqu'aux limites de l'étranglement dans ses 11 premiers numéros d'opus (1914). IL y a néanmoins des pages exceptionnelles durant cette période : l'op. 5 N°1 pour quatuor à cordes (1909) passe pour la plus aphoristique forme sonate de l'histoire de la musique ; ses op. 6 (1909/10) et 10 (1911/13) pour orchestre présentent un usage

radical de la 'klangfarbenmelodie'. Webern sortit de cette impasse par l'usage de la voix humaine et d'ensembles instrumentaux restreints mais raffinés. Schoenberg, insatisfait de l'absence totale de règles structurant le monde atonal, inventa ensuite la méthode sérielle, qui consistait à utiliser une 'série' composée des douze sons de la gamme chromatique sans répétition dans un ordre donné, avec toutes les transpositions et des précédés contrapunctiques qui font penser à ceux de l'École de Notre Dame ou à l'école franco-flamande (inversion, rétrogradation). Il écrivit un grand nombre de chefs d'œuvre dans ce style, comme ses variations pour orchestre op. 31 (1926/28), première utilisation de l'orchestre symphonique, ses deux derniers quatuors op. 30 (1927) et 37 (1936), son trio à cordes op. 45 (1946), son concerto pour violon op. 36 (1934/36), pour piano op. 42 (1942), son impressionnant 'Survivant de Varsovie' op. 46. '1947). Schoenberg était pétri de spiritualité judaïque, comme le montre entre autres son opéra inachevé Moïse et Aaron, autant par impuissance à résoudre métaphysiquement l'opposition qu'il avait capée entre ses deux personnages que par manque de temps ou d'inspiration ; à sa mort, il laissa inachevé un Psaume. Berg a écrit une splendide 'suite lyrique' pour quatuor à cordes (1926), qui alterne mouvements sériels et mouvements en atonalité libre, un très beau 'Concerto pour violon à la mémoire d'un ange' (1936), sa dernière œuvre achevée, dont les spécificités sérielles permettent des fausses illusions tonales. Il laissa inachevé son opéra 'Lulu', qui fut bien plus tard achevé par le compositeur Cerha en utilisant toutes les esquisses de Berg pour le troisième acte. La première œuvre sérielle de Webern est son trio op. 20 (1937), qui utilise les formes classiques (allegro de sonate, rondo) ; c'est un chef d'œuvre, mais Webern réalisa qu'il y avait là une contradiction entre les possibilités architecturales offertes par la musique sérielle et les formes classiques inhérentes à la musique tonale. Il usa de formes sui generis adaptées au maniement du matériau sériel à partir de son œuvre suivante, la symphonie op. 21 (1928). Il fit usage de la 'klangfarbenmelodie' pour souligner les notes, ou certains fragments sériels spécifiques : cela est notamment très perceptible dans son concert op. 24 (1934). Le sérialisme le dégagea progressivement de sa pensée aphoristique, comme le prouvent ses deux cantates op. 29 (1938/39) et 31 (1941/43). De fait, Schoenberg et Berg utilisèrent la série dans une optique thématique, postromantique ou expressionniste. Webern fut le seul à en percevoir la portée structuraliste, en liaison avec les techniques médiévales dont nous venons de parler. Il faut citer le nom de Krenek (1900-1991). Il débuta par des œuvres en style atonal libre, puis revint vers un néoromantisme dans l'esprit de Schubert. Dans les années 30, il adopta le sérialisme qu'il ne quitta plus, le maniant de manière très personnelle. Son opéra Karl V (1931/33, création 1938) est le premier opéra sériel de l'histoire de la musique.

Peut-être pouvons-nous ici nous exprimer avec un certain recul en constatant que l'atonalité constitue objectivement un point de rupture entre la musique et son public, qui naturellement assimile la musique à la tonalité. Comment tenter de franchir cette barrière ? Une œuvre clé nous paraît être le 'Concerto à la mémoire d'un ange' de Berg. La série est formée sur un empilement d'accords parfaits, qui, manipulés adroitement, donnent l'impression d'un fantôme de tonalité. De plus, la partition cite une chanson populaire de Carinthie et un choral de Bach, alternant les harmonies originelles et celles de Berg, parfaitement intégrés au système sériel. Pour certains, ce concerto est la seule œuvre atonale 'écoutable'. L'opéra 'Wozzeck', atonal sauf en un point précis mais non sériel, a une telle force de vérité sociale au bord de la démente qu'il emporte facilement l'adhésion des plus réticents. A la mort prématurée de Berg (1935), Schoenberg déplora la disparition « du seul de nous qui ait quelque succès ». En ce qui concerne Schoenberg, notre recommandation serait de le suivre vraiment pas à pas dans sa démarche tonale, et de bien s'imprégner de son second

quatuor op. 10. La tonalité élargie des trois premiers mouvements permet de mieux assimiler le quatrième, fondamentalement dans le même registre expressif. On peut ensuite se familiariser davantage en écoutant des pièces isolées du Pierrot Lunaire op. 21. L'oreille ainsi formée peut plus facilement appréhender certaines partitions où la structure thématique de la série apparaît avec le plus d'évidence thématique, presque avec naturel comme le troisième quatuor op. 30, le concerto pour violon op. 36, le concerto pour piano op. 42. Ensuite, nous pourrions passer à des œuvres bien plus fortes et dramatiques comme le 'survivant de Varsovie' op. 46 pour narrateur, chœur d'hommes et orchestre, qui également force l'admiration par sa sombre puissance dramatique.. Webern est une noix infiniment plus dure à craquer, et nombreux sont ceux qui finissent par assimiler Schoenberg et Berg, mais ne peuvent l'assimiler. Webern dérive des polyphonistes franco-flamands (il écrivit sa thèse sur Heinrich Isaac). Il faut absolument s'imprégner de ces musiques, ainsi que des dernières œuvres polyphoniques de Bach : les variations canoniques pour orgue, l'Offrande musicale, l'art de la fugue. Bien sûr, ces œuvres ne nous livreront pas la clef de son langage. Il faut ensuite, selon nous, suivre la progression du musicien, pas nécessairement dans ses premières œuvres (les 11 premiers numéros d'opus), mais dans celles de sa période atonale où il utilise la voix humaine. Il faut s'en pénétrer, le temps qu'il faudra. Ensuite, éventuellement en s'appuyant sur ses deux dernières cantates op. 29 et 31, il nous faut essayer de former notre oreille à l'éclatement de la manière sonore d'œuvres comme la symphonie op. 21 ou le concert op. 24. C'est probablement le point du parcours le plus difficile. En anticipant quelque peu, si nous maîtrisons parfaitement Webern, l'écoute des musiciens de l'école de Darmstadt devrait se faire sans difficultés majeures. Stravinsky le néoclassique, a priori complètement hostile à la deuxième école de Vienne, se convertit grâce à des auditions répétées du quatuor op. 22 de Webern sous l'impulsion de Robert Craft.

Il nous semble exister une correspondance étroite entre les trois musiciens et trois grands peintres abstraits (qui se connaissaient ; Schoenberg et Kandinsky faisaient partie du 'Blaue Reiter') : Schoenberg, c'est Kandinsky, le premier qui osa la rupture et travailla le plus souvent avec des objets réguliers imaginaires ; Berg, c'est Klee, qui joue si adroitement entre le figuratif et l'abstrait ; Webern, c'est Mondrian, qui nous montre la transformation d'un arbre en un objet totalement abstrait et pousse l'abstraction jusqu'à ses plus extrêmes limites, quitte à devenir imperceptiblement plus dense dans ses tout derniers tableaux comme 'Broadway Boogie-Woogie' (équivalent des cantates du musicien)

En Allemagne, opprimée par le régime nazi, Richard Strauss poursuivait sa carrière opératique et Paul Hindemith (1895-1963), en butte au régime, écrivit des œuvres très contrapunctiques, tonales selon une définition de la tonalité qui lui était propre. Il fut populaire ; on associait parfois son nom à celui de Stravinski comme épigones de la musique moderne.

9-2 – L'Europe centrale.

En Hongrie, il faut signaler un des plus grands compositeurs du siècle : Béla Bartók (1891-1945), dont les six quatuors apparaissent comme des chefs d'œuvre à mettre au rang de ceux de Haydn, Mozart et Beethoven. Sa 'musique pour cordes, percussion et célesta' (1936), sa 'sonate pour deux pianos et percussions' (1937) ouvrent des horizons que l'on ne finit jamais d'explorer. Il faut également signaler la force de son opéra à deux personnages, 'Le château de Barbe-bleue' (1911, création 1918). De fait, il écrivit des œuvres d'une modernité radicale comme ses quatuors 3, 4, 6 ou les deux

ouvrés que nous venons de citer, et des œuvres plus accessibles, mais qui reposent sur les mêmes bases syntaxiques. Des musicologues ont mis en évidence des principes harmoniques et architecturaux très stricts dans son œuvre : systèmes d'axes tonaux, séries de Fibonacci, nombre d'or. Militant antifasciste de la première heure, il ne fit jamais la moindre concession et la diffusion de son œuvre en souffrit. Il s'exila aux États-Unis pendant la seconde guerre mondiale, et y mourut dans une quasi misère en 1945. D'une bien moindre importance est le tchèque Bohuslav Martinu (1890-1959). Prolifique mais d'un style parfois hésitant, il n'en écrivit pas moins quelques chefs d'œuvre, tels 'Lidice', en hommage au village martyr. En Pologne, il faut signaler Karol Szymanowski (1882-1937), influencé par les français Debussy et Ravel et par le Russe Scriabine, dont l'écriture est rutilante. Signalons son opéra 'le roi Roger' op. 46 (1918/24), sa Symphonie N° 3 'Le Chant de la nuit' op. 27 (1916), son Concerto pour violon N° 1 op. 35 (1916), Métopes pour piano op. 29 (1915), Mythes pour violon et piano, op. 30 (1915).

9-3 – La France.

La France connut un sort singulier. En réaction contre le wagnérisme et le debussysme, Jean Cocteau écrivit un texte polémique, 'le Coq et l'Arlequin', où il glorifiait les musiques de foire et de cirque. Il réussit à regrouper six musiciens autour de lui, le 'Groupe des Six', mais après un début dans son sillage, chacun retrouva l'âme de sa musique. Parmi les plus importants, Milhaud (1892-1974) s'appliqua à maîtriser l'écriture polytonale ; il écrivait dans un style plutôt détendu et heureux, mais pouvant être grave et dramatique quand le sujet l'imposait ; inspiré par sa Provence natale et ses voyages, notamment au Brésil. Son œuvre est immense (plus de 400 numéros d'opus) ; elle compte notamment 12 symphonies, 17 quatuors à cordes. Poulenc (1899-1963) est un cas plus complexe. Il conserva toute sa vie cette sorte d'insolence liée aux origines du groupe, avec un grand sens harmonique et une expression toute française. Puis il se convertit au christianisme en 1935, et les œuvres d'inspiration religieuse se mêlèrent aux œuvres profanes. Les deux styles se combinent parfois de façon surprenante : ainsi dans son célèbre 'Gloria'. L'influence du XVIII^e siècle français est perceptible. Honegger (1892-1955) avait le sens des grandes architectures ; ses oratorios constituent le sommet de sa production, avec ses cinq symphonies et trois quatuors à cordes. Il avait un sens aigu des constructions solides, et mania les dissonances les plus extrêmes tout en conservant le sens de la tonalité : « ses dissonances consonaient », dit le chef d'orchestre Ernest Ansermet. Il avait néanmoins le sens de l'illustratif, voire du pittoresque, mais toujours avec cette ampleur de style, comme le montrent ses poèmes symphoniques dont le célèbre 'Pacific 231'(1923) ou 'Horace victorieux' (1920/21) et ses nombreuses musiques de film (« ces musiques que l'on oublie », disait-il), sont des chefs d'œuvre du genre. Sur la fin, il devint très pessimiste, ce que reflète sa musique.

En dehors du groupe, il faut citer Roussel (1869-1937), lui aussi adepte d'un langage assez rude et des architectures solides, appuyées sur un rythme propulsif. Il est l'auteur de quatre symphonies et d'une sinfonietta op. 52 (1934) pour cordes très réussie, de ballets, de nombreuses œuvres de musique de chambre dont un quatuor à cordes op. 45 (1931/132) et plusieurs œuvres utilisant la flûte.

Quant à Stravinski, l'auteur révolutionnaire du Sacre, il fit une conversion qui prit tout le mode de court, écrivant dans un style néoclassique soit libre, soit pastichant d'autres auteurs (Pergolèse, Rossini, Tchaïkovski). Le résultat reste d'un intérêt inégal. La 'symphonie de psaumes' domine cette

production : Stravinski est toujours inspiré par les sujets religieux. Etant donné son immense prestige, et l'attachement de la grande majorité des compositeurs à la tonalité, il n'est pas certain que la forte influence qui fut la sienne ait été heureuse et n'ait détourné certains compositeurs d'une expression personnelle plus originale.

9-4 – L'Angleterre.

Quant à l'Angleterre, nous avons signalé l'éclosion de compositeurs de grande qualité : Franck Bridge (1870-1941), Frederick Delius qui passa l'essentiel de sa vie hors de son pays (1862-1934), Edward Elgar (1857-1934), Cyril Scott (1879-197), Benjamin Britten (1913-1976), Gustav Holst (1874-1956), Arnold Bax (1883-1963), John Ireland (1879-1962), Arthur Bliss (1891-1975), Arthur Vaughan Williams (1873-1956), William Walton (1902-1983), Michael Tippett (1905-1998). Britten et Tippett écrivirent essentiellement après la seconde guerre mondiale, mais il est préférable de les citer ici pour des raisons stylistiques. Il faut décrire au moins le 'War requiem' de Britten op. 66 (1962). Britten, ardent militant pacifiste, a habilement incrusté dans le texte liturgique du rituel du Requiem des poèmes pacifistes d'Owen. Pour cela, il utilise un petit chœur d'enfants accompagné d'un orchestre de chambre, tandis que le texte liturgique est chanté par un grand chœur accompagné par un grand orchestre. Il y a trois solistes (soprano, ténor, baryton). L'ensemble est d'une force qui dépasse toute description. Chostakovitch la considérait comme la plus grande œuvre du XX^e siècle.

9-5 – L'Italie.

L'Italie retrouva la voie de la musique instrumentale avec Ferruccio Busoni (1866-1924), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947). Parallèlement, Malipiero se consacra à la résurrection des compositeurs de la renaissance et du premier baroque italien, et notamment à Monteverdi alors que Busoni s'attachait à faire revivre l'œuvre d'orgue de Bach par ses transcriptions pour piano. Leur langage reste classique quoique marqué par des traits très personnels. Ainsi, Casella, très influencé par Mahler, serait le premier compositeur à avoir écrit un accord contenant les douze sons de la gamme chromatique.

9-6 - Les pays nordiques.

Les pays nordiques connurent en fait une période de transition. Beaucoup de compositeurs que nous avons étudié durant la période précédente étaient vivants et écrivaient encore. Ainsi, Sinding mourut en 1941 mais il écrivit peu durant cette dernière période. Nielsen mourut en 1931, et écrivit encore des œuvres importantes comme sa 6^e symphonie et ses concertos pour flûte et clarinette. En Suède, Alfven vécut jusqu'en 1960 et écrivit un certain nombre d'œuvres ; la Suède vit apparaître un nouveau compositeur, Kurt Atterberg (1887- 1974), qui avait en fait écrit quelques œuvres avant la guerre ; son style est éminemment classique. En Finlande, Sibelius mourut en 1957. L'essentiel de sa production est antérieure à la première guerre mondiale, à trois exceptions majeures près : la 6^e symphonie op. 104 (1923), la septième symphonie en un mouvement op.105 (1924) et le poème symphonique Tapiola op. 112 (1926). Il faut souligner Uno Klami (1900-1961), au langage très classique bien qu'ayant subi l'influence de Stravinski, Ravel et du groupe de Six. Comme Sibelius, il fut fortement influencé par l'épopée nationale, le Kalevala, ainsi que par la littérature anglaise. Ses

chefs d'œuvre se situent pour l'essentiel dans la présente période, même s'il continua d'écrire après la seconde guerre mondiale.

9-5 – La Russie, l'URSS jusqu'à nos jours.

La deuxième guerre mondiale ne marqua aucune rupture dans la musique soviétique, de sorte que nous allons la présenter ici jusqu'à nos jours. A la Révolution d'Octobre, Lénine confia les questions artistiques à un libéral, Anatoli Lounacharski. Futurisme et constructivisme fleurirent, mais la musique ne sut pas en tirer profit. Roslavets continuait à écrire. On peut en voir un effet très assourdi dans les premières œuvres de Dimitri Chostakovitch (1906-1975). Mais Lénine mourut rapidement et Staline conforta petit à petit son pouvoir absolu. Pour lui, l'art, comme toute chose, devait servir la lutte des classes. Avec son collègue Andreï Jdanov, ils inventèrent donc le concept de 'réalisme socialiste' et voulurent l'imposer à toute création artistique. En 1935/36, les représentations de 'Lady Macbeth du district de Mtsensk', opéra de Chostakovitch, remportaient un vif succès quand, le 28 janvier 1936 parut dans la *Pravda* un article intitulé : « Le chaos remplace la musique », diatribe contre l'opéra 'Lady Macbeth'. Staline, accompagné d'Andreï Jdanov et d'Anastase Mikoïan, avait en effet assisté deux jours auparavant à une représentation de l'opéra au Bolchoï, et l'avait détesté. Dès lors, commencèrent pour le compositeur et pour Serge Prokofiev (1891-1953) un véritable calvaire. Ils étaient constamment attaqués dans la *Pravda* ou à l'Union des Compositeurs, firent des crises de dépression nerveuse. Chaque nouvelle création était l'objet d'une angoisse irrépressible. Ils survécurent cependant (Prokofiev mourut le même jour que Staline). Avec la déstalinisation lancée par Khrouchtchev en 1956, au XX^e Congrès du Parti communiste d'URSS, Chostakovitch put passer des jours plus tranquilles et était respecté et considéré en fin de sa carrière. Mais avec sa protection discrète, une nouvelle génération d'artistes montait, dont deux d'entre eux méritent attention. Tous eux profondément croyants, ils composaient des musiques religieuses en cachant les paroles sous des textes profanes. Il s'agit d'une part d'Alfred Schnittke (1934-1996), qui expérimenta un curieux langage 'polystylistique' qui ne manque pas de force. Il écrivit notamment 8 symphonies, des concerti grossi, de la musique concertante et de la musique de chambre, d'autre part de Sofia Gubaïdulina (1931-), qui composa elle aussi d'ambitieuses pièces mystiques, mais également des pièces dans des genres très divers ; citons par exemple 'Cantique au soleil de saint François d'Assise' (1997), pour violoncelle, chœur et percussions ; 'Pâques selon saint Jean', oratorio (2002) ; 'In Tempus Praesens', concerto pour violon dédié à Anne-Sophie Mutter (2006/2007). Pour compléter le tableau, il nous faut évoquer le cas de l'estonien Arvo Pärt (1935-), également très religieux, qui rompit avec tous les canons du XX^e siècle en écrivant des œuvres souvent très simples et entièrement diatoniques, mais qui mystérieusement sont chargées de beaucoup d'émotion. Il utilise ce qu'il appelle le style 'tintinnabuli', qui s'inspire du son de la clochette, lorsqu'un instrument - quel qu'il soit - articule son jeu entre trois notes principales, celle de l'accord parfait d'une gamme.

10 – LA MUSIQUE EUROPEENNE APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Puis la guerre survint. Il est encore aujourd'hui malaisé de dresser un tableau raisonné de la musique de l'après-guerre à aujourd'hui. On peut cependant le tenter.

10-1 – Diverses écoles ; la France.

Des écoles se formèrent. La plus connue est l'École de Darmstadt, qui se forma autour de Pierre Boulez (1925-2016) et regroupa au moins Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Bruno Maderna (1920-1973), Luciano Berio (1925-2003) et Luigi Nono (1924-1990). Leur idée était de partir de la musique de Webern, mais d'appliquer ses principes à tous les paramètres du son (timbre, rythme). L'école dura un certain temps, puis chacun suivit la voie qui était la sienne).

Pour reprendre nos recommandations sur une approche favorisant l'écoute des productions de l'École de Darmstadt, nous dirons tout d'abord que l'approche par Olivier Messiaen n'est pas utile. Qu'on le veuille ou non, la musique de Messiaen s'entend essentiellement mélodiquement et harmoniquement, et les complexités rythmiques restent cachées, à moins d'écouter de manière répétitive 'Modes de valeurs et d'intensités' de ses 'quatre études de rythme'. Reprenant nos recommandations précédentes, nous dirons qu'il convient de maîtriser complètement Webern (surtout à partir de son op. 21) et le 'Pierrot Lunaire' op. 21 de Schoenberg. Il restera un effort à faire, naturellement, pour goûter la généralisation du principe sériel ; mais l'essentiel du chemin aura été accompli. Les autres compositeurs d'avant-garde ont des langages qui leur sont spécifiques ; il convient de s'y habituer directement, en évitant tout a priori lors des premières approches.

L'école électroacoustique se proposait d'utiliser toute la technologie moderne (électronique, ordinateurs) pour modifier les sons naturels instrumentaux ou de synthèse. Il est très difficile de citer des noms spécifiques, car il s'agit de moyens utilisables par tous les compositeurs ; ainsi Stockhausen, déjà cité, produisit ses 'Gesang der Jünglinge' en 1956.

L'école aléatoire introduisit le hasard dans l'exécution d'une œuvre : deux exécutions d'une même œuvre donnaient des résultats différents. Le principal compositeur ayant exploré à fond cette voie fut André Boucourechliev (1835-1997), notamment dans les 'Archipels'. La plupart de ses confrères qui le suivirent adoptèrent une démarche plus prudente, le 'hasard dirigé'.

Tous les compositeurs ne furent pas aussi radicaux ; d'autres le furent par d'autres moyens. On peut tenter de dresser un bilan provisoire. En France, trois grands compositeurs indépendants sont à citer.

André Jolivet (1905-1974), fut très marqué par Bartók et le franco-américain Varèse. Il est difficile de citer des œuvres caractéristiques sans omettre des partitions remarquables. On peut mentionner ses cinq incantations pour flûte (1936), sa 'suite en concert' pour flûte et percussions (1965), son concerto pour ondes Martenot et orchestre (1947), où les ondes Martenot symbolisent l'esprit et l'orchestre la terre.

Henri Dutilleul (1916-2013) s'inscrivit avec originalité dans le sillage de Debussy et Ravel. Il faut mentionner sa deuxième symphonie, 'le double' (1959), où 12 instrumentistes (dont un clavecin) se groupent autour du chef, cependant que le reste de l'orchestre symphonique les entourent. L'œuvre progresse par un jeu complexe et raffiné d'interactions entre les deux groupes. Il faut également citer ses concertos pour violoncelle ('Tout un monde lointain', (1970)), pour violon ('L'Arbre des Songes' (1985)), 'Timbres, espace, mouvement' ou 'La Nuit Étoilée' (1978), pour orchestre, (The Shadows of Time- (1997), pour orchestre et voix d'enfants, 'Ainsi la Nuit' (1977), pour quatuor à cordes. Il est l'authentique héritier d'une longue tradition française.

Olivier Messiaen (1908-1992), catholique ardent et mystique, chéri de l'avant-garde qu'il protégeât et avec qui il partageait certaines recherches rythmiques, usait d'un langage essentiellement modal ('modes à transposition limitées') et de stylisation de chants d'oiseaux à travers les formations les plus imprévues. C'est l'un des musiciens de l'après-guerre qui eut le plus d'influence. Organiste, il maintint la prééminence de la musique d'orgue française depuis les années 30 jusqu'aux années 1980 ('Le Livre du Saint Sacrement', 1984). Il aime les pièces pour orchestre de durée moyenne (un quart d'heure environ, avec ou sans piano concertant), ainsi 'Oiseaux Exotiques' (1955/56), 'le réveil des oiseaux' (1953), 'chronochromie' (1959/60), mais sut également les œuvres de grande dimension : la 'Turangalila-Symphonie' pour piano, ondes Martenot et orchestre (1946/48) ; 'La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ', pour chœur mixte, 7 solistes et orchestre (1965/69), 'Des canyons aux étoiles'..., pour piano et orchestre [1971/74], l'opéra 'Saint François d'Assise' (1975/83) avec un très grand orchestre (sept flûtes !), 'Éclairs sur l'Au-Delà...', pour très grand orchestre (dix flûtes, dix clarinettes ! -1987/91), de grands cycles pour piano : 'Vingt regards sur l'Enfant Jésus' (1844), 'Catalogue d'oiseaux' (treize pièces – 1956/58), ou pour orgue : 'la nativité du Seigneur' (1935). Son ouverture d'esprit, son enseignement au Conservatoire de Paris, les encouragements qu'il prodigua à d'innombrables compositeurs en font, bien au-delà des spécificités inimitables de son langage musical, une figure majeure de la musique du XX^e Siècle.

Pierre Boulez (1935-2016), polémiste redoutable, chef d'orchestre d'une extrême précision, Directeur de l'IRCAM, est également une figure majeure de la musique de la seconde moitié du XX^e siècle. Son catalogue est très difficile à établir suite à son concept de l'œuvre ouverte : il reprend certaines pièces sans que pour autant ce soit un désaveu de la version précédente, certaines œuvres inachevées contiennent des sections qui peuvent être jouées pour elles-mêmes. Il fut le centre intellectuel de l'École de Darmstadt. A ce titre, 'Le Marteau sans maître', œuvre pour petit ensemble et voix (1953/57) est une peu à l'école de Darmstadt ce qu'était le 'Pierrot Lunaire' pour le deuxième école de Vienne. Cette œuvre éclipse injustement 'Pli selon pli' (1957/62), 'portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre' qui montre l'extrême affinité entre le compositeur et le poète. Il utilise le 'hasard dirigé' comme dans sa 3^e sonate pour piano (1957) ou dans 'Domaines' (1961/68), pour clarinette solo et six groupes instrumentaux, ainsi que la musique électroacoustique comme dans 'Dialogue de l'ombre double' pour clarinette et dispositif électronique. En tant que chef d'orchestre, il renouvela l'écoute de certains compositeurs, en particulier Debussy. Il joua en outre un rôle central dans toute la création musicale contemporaine en fondant en 1970 l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) au Centre Georges Pompidou à Paris. C'est un lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique. Avec cet Institut, et l'activité propre de Messiaen et Boulez, Paris est certainement redevenu la capitale musicale mondiale de la seconde moitié du XX^e siècle.

Il faut signaler le nom de Iannis Xenakis (1922-2001), d'origine grecque, qui était également architecte. Il utilisa dans ses partitions d'avant-garde des théories mathématiques complexes, pour des raisons que l'on peut comprendre, et dont certaines l'amènèrent à 'calculer' ses partitions sur ordinateur, d'où bien des moqueries et des critiques mal à propos. Il fut soucieux de varier son style et ses principes d'écriture au fil du temps.

Il faut mentionner ici l'existence d'une nouvelle école, l'école spectrale, qui use de la puissance des ordinateurs modernes pour manipuler la nature ondulatoire même des sons. Il faut citer les noms de Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947 -) et Kaija Saariaho, d'origine finlandaise (1952-).

Cette école est particulièrement active et attractive de nos jours. En particulier, Kaija Saariaho remporte de plus en plus de succès. Elle a pleinement bénéficié des capacités de l'IRCAM.

Quant à Stravinski, il émigra aux Etats Unis et se convertit à la technique sérielle à la manière de Webern suite à des écoutes répétées de son quatuor op. 22 sur l'instigation du chef d'orchestre Robert Craft, devenu une sorte d'auxiliaire musical. Nous lui devons dans ce dernier style de nouveaux chefs d'œuvre, principalement religieux, en général très forts et hiératiques. Il mourut en 1971, après avoir écrit ses 'Requiem canticles' (1966) qu'à la différence de Mozart il eut le temps d'achever.

10-2- L'Italie.

A côté de la France, l'Italie a été un foyer important de la création contemporaine.

Luigi Dallapiccola (1904-1975) est proche de Webern par l'inspiration, un Webern tempéré par l'esprit méditerranéen. IL aborda néanmoins certains grands genres, comme l'opéra, où il donna trois chefs d'œuvres bien différents : Vol de Nuit (1950), Le Prisonnier (1944/48) et Ulysse (1968), à l'architecture complexe. Il fit des recherches rythmiques fort subtiles. Il fit beaucoup pour la diffusion de la musique sérielle auprès de ses compatriotes, et contribua donc indirectement au rôle majeur que joua l'Italie dans la deuxième moitié du XX^e Siècle.

Giacinto Scelsi (1905-1988) était un riche aristocrate italien assez distant, imprégné de philosophie extrême-orientale, aimant s'entourer d'un cercle d'artistes pratiquant tous les arts, la littérature en particulier. Son art n'appartenait à aucune école. Son style est éminemment personnel. Il se caractérise par une focalisation sur le son, souvent monodique, ou sous forme de cluster instrumental ou vocal, jouant sur les micro-intervalles ou la granulation des articulations. C'est d'abord pour instrument seul que ses nouvelles idées prennent forme au cours des années 1950, en s'élargissant à de petites formations en musique de chambre et en délaissant petit à petit le piano, son instrument de prédilection jusqu'alors. Celui-ci était en effet peu approprié pour ses nouvelles recherches. A la fin de sa vie, il tira profit des premiers instruments électroniques, dont l' 'ondioline'. Il explora la microtonalité et la micropolyphonie, à la même époque que Ligeti. Pour transcrire les œuvres qu'il composait grâce à cet instrument, il s'était entouré d'une armée d'assistants et d'interprètes. Scelsi eut une grande influence sur l'école spectrale, Grisey et Murail en particulier.

L'inspiration de Bruno Maderna (1920-1973) dérive des principes de l'Ecole de Darmstadt. Il fut également un chef d'orchestre et un formateur réputé. On lui doit en particulier trois beaux concertos pour hautbois (1962/63 – 1967 – 1973), instrument qu'il chérissait, d'une écriture assez minimaliste que force à une écoute attentive.

Franco Donatoni (1927-2000), après une période néoclassique, arriva à sa maturité artistique assez tard, vers cinquante ans et marqua le courant du structuralisme sériel. À la fin des années 1960, le compositeur peaufina l'indétermination par une combinatoire automatisée qui marque une désresponsabilisation de l'acte de composer. À partir de la fin des années 1970, son écriture développa une originalité et une extraordinaire facture.. Le compositeur s'intéressait aux potentiels de la décomposition et le portait à désacraliser totalement l'acteur créateur par une dissociation

radicale entre le matériel et le geste. Le matériel de composition est le plus souvent minimaliste. Il utilisait principalement le traitement combinatoire de la transmutation et de la permutation par l'utilisation d'un code automatisé que l'auteur décrit comme la croissance d'une cellule vers un organisme vivant.

Luciano Berio (1925-2003) était un des compositeurs majeurs de l'école de Darmstadt. Il est réputé pour ses travaux expérimentaux et son travail de pionnier dans la musique électroacoustique. C'est Dallapiccola qui l'initia à la technique sérielle, formation qu'il compléta auprès de l'Ecole de Darmstadt. Il commença à s'intéresser à la musique électronique et fonda en 1954 à Milan le 'Studio di Fonologia musicale' avec Bruno Maderna et Luigi Nono. Il écrivit notamment ses 14 'sequenza' pour instruments solo, et en élargit certaines sous la forme de 'Chemins' par ajout d'instruments (petit orchestre à cordes le plus souvent), qui prennent ainsi la forme de concertinos de chambre. Il est notamment l'auteur d'une Sinfonia (1968) pour huit voix et orchestre, qui a marqué son temps.

Luigi Nono (1924-1990) épousa la fille de Schoenberg. Initié au sérialisme par Dallapiccola et Maderna, il rejoint l'école de Darmstadt, mais rejeta progressivement l'approche analytique du sérialisme pour préserver l'intégrité du phénomène musical. Sa musique d'avant-garde est aussi l'expression d'une révolte contre la culture 'bourgeoise', concrétisée par son engagement communiste révolutionnaire. Il évita d'ailleurs la plupart des concerts traditionnels, auxquels il préférait l'opéra et la musique à l'usine. Il eut fréquemment recours aux textes politiques dans ses œuvres, qui sont souvent ouvertement politiques, comme par exemple 'Il canto sospeso' (1956), 'La fabbrica illuminata' (1964), 'Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz' (1966), 'Non consumiamo Marx' (1969), 'Ein Gespenst geht um in der Welt' (1971), 'Siamo la gioventù del Vietnam' (1973), et 'Al gran sole carico d'amore' (1975). On ne se priva pas de lui faire remarquer qu'il aurait été broyé, en tant que compositeur, par les régimes qu'il encourageait.

Salvatore Sciarrino (1947 -) est un compositeur inattendu, hors norme, plutôt de l'indicible, de l'éphémère ou de l'extatique, les silences et les pianissimi devenant parfois indistincts, et de l'exigence (refus de la facilité mélodique, atonalisme fréquent, non-musique) ; son inspiration intimiste (concentrée), raffinée, attachée au timbre (incomparable, chromatique, à la couleur unique, à la fois crépusculaire et scintillante) et au souffle (littéralement, par la voix, dans les instruments), est marquée par des micro-variations des structures sonores (souvent par grappe) ou par des incongruités (coups de langue, respirations, percussions des clés, sons multiples), pour un résultat séduisant et poétique.

10-3 – L'Allemagne.

En Allemagne, il faut citer quelques compositeurs significatifs.

Hans Werner Henze (1926-2012) commença comme un compositeur sériel, puis se libéra quelque peu des techniques sérielles à travers des genres musicaux aussi différents que la symphonie et l'opéra. Compositeur prolifique, il a écrit dix symphonies et une vingtaine d'opéras. Engagé à l'extrême gauche, il subit les mêmes critiques que Nono.

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) mit au point sa technique de composition pluraliste, composant en superposant des strates temporelles ayant chacune leur propre vitesse de déroulement ('temps' étant pris au sens de 'tempo') et des citations de musique provenant de différentes époques ('temps' au sens de période historique). Il écrivit l'opéra 'Die Soldaten' (1965) qui met en parallèle le passé, le présent et le futur en créant des scènes simultanées. Il passe pour l'opéra le plus difficile à monter de tous ceux du XX^e siècle

Wolfgang Rihm (1952-) dévoile une personnalité originale, d'une écriture volontiers généreuse, fortement portée par les arts plastiques et la littérature.

10-5 – L'Angleterre

Harrison Birtwistle (1934-), très original, écrit une musique d'une texture volontiers complexe en partant souvent d'un noyau simple. Il la compare à l'exploration progressive d'une ville à partir de son centre. On la décrit souvent comme brutale et violente. Il élargit l'esprit du théâtre musical aux pièces instrumentales mêmes où les instruments deviennent des personnages. Il est fasciné par le théâtre antique, notamment par les plans formels et les cycles rituels des odes grecques, par la musique du moyen-âge, notamment celle de Guillaume de Machaut. Le mythe, la pastorale et le folklore sont tangible dans toute son œuvre.

Bryan Ferneyhough (1943 -) écrit des partitions extrêmement complexes d'un point de vue rythmique, contrapunctique et de la notation, ce qui le fit surnommer à son corps défendant 'le père de la nouvelle complexité'. Boulez avouait n'en donner des exécutions précises qu'à 30 ou 40%. A la date d'aujourd'hui, il a écrit 5 quatuors à cordes. Dans les années 60, il faut mentionner ses 'Funérailles' I et II pour harpe et septuor à cordes (1960) ; dans les années 70, ses trois 'time and motion study' ; dans les années 80, ses trois 'Carceri d'inventione' et 'la chute d'Icare' (1988) pour clarinette et ensemble ; dans les années 90, 'the doctrine of similarity' (1999/2000) pour chœur et ensemble ; dans les années 2000, l' 'in nomine a 3' (2001) pour piccolo, hautbois et clarinette (l' 'in nomine' était un genre de virtuosité contrapunctique au Moyen-âge et à la Renaissance anglaise), les 'froissements des ailes de Gabriel' (2003), pour guitare et ensemble et 'Shadowtime' (2004) , un opéra en sept scènes.

10-6 – La Pologne.

La Pologne fut également très active, vers les années 80, comptant nombre de compositeurs, au point qu'on parla d' 'école polonaise'. Deux noms émergèrent.

Witold Lutoslawski (1913-1994) développa progressivement une technique de composition ouverte, très personnelle, au sein de laquelle les exécutants se voient dévolu un certain degré de liberté dans l'interprétation de données musicales déterminées (Jeux vénitiens, 1961).

Krzysztof Penderecki (1933-), après avoir fait ses débuts dans l'avant-garde la plus avancée (Anaklisis (1959), Emanationen (1958), Fluorescences (1961), De natura sonoris 1 (1966), 2 (1971), 3 (2012)), changea brutalement de voie et écrit maintenant dans un style néoromantique assez monumental, auquel il doit une audience considérable.

10-7 – L'Europe centrale.

En Hongrie (mais émigré suite aux événements de 1956), il faut souligner György Ligeti (1923-2006) qui connut diverses périodes stylistiques. Il explora d'abord des structures qui exploitent la microtonalité et la micropolyphonie. où on ne distingue plus de lignes mélodiques, de pulsation, de cellules rythmiques, ni le détail des timbres instrumentaux ; mais où on entend une masse qui évolue très progressivement et de façon continue, modelée par des variations d'intensités, de timbres, de registres et de l'activité interne. C'est le cas de ('Apparitions' (1960) , 'Atmosphères' (1961). Il utilisa également des techniques dans lesquelles la répétition d'un même son dans plusieurs voix à des vitesses presque identiques crée des déphasages évoluant lentement dans le temps. Tout cela relève de textures en lent mouvement les unes par rapport aux autres. Ayant exploré ce monde, il revint vers des structures plus traditionnellement linéaires comme dans son célèbre trio pour violon, cor et piano (1982).

György Kurtág (1926 -) subit longuement l'isolement qui était le lot de la Hongrie communiste. Boulez le découvrit en 1981 avec 'Messages de feu Demoiselle Trousova'. Son œuvre est volontiers aphoristique.

10-8 – Les pays nordiques.

L'école nordique est à la fois active et atone. On voit régulièrement émerger des noms de compositeurs nouveaux, certes adroits et originaux, mais ils ne se maintiennent généralement pas durablement dans la faveur des critiques et du public : ce sont plus des suiveurs que des créateurs. Fait exception le finlandais Einojuhani Rautavaara (1928-2016). Stylistiquement, il ne se situait pas à l'avant-garde, mais ses partitions ne manquent pas d'originalité ni d'une certaine force. Il s'essaya à tous les styles et écoles qui soient, et pratiqua tous les genres depuis l'opéra, le concerto jusqu'à la musique de chambre en passant par la symphonie et la musique chorale. Son œuvre favorite du public est probablement son 'Cantus Arcticus' op. 61 (1972) où à un orchestre en formation croissante (l'œuvre commence par un duo de flûtes) et d'une écriture volontiers modale se superpose une bande magnétique contenant des chants et des cris d'oiseaux arctiques.