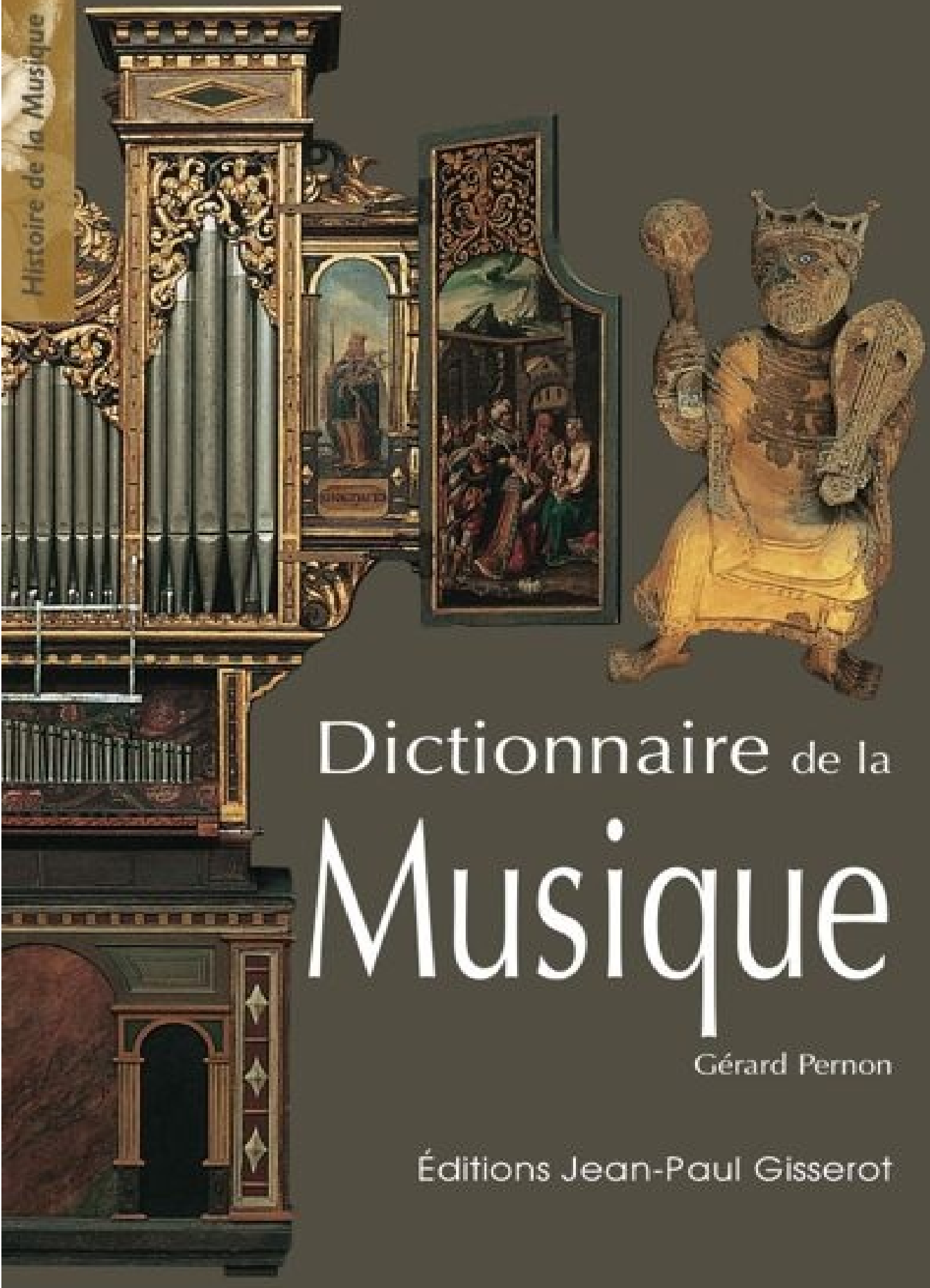
Histoire de la Musique



Dictionnaire de la Musique

Gérard Pernon

Éditions Jean-Paul Gisserot

Gérard Pernon

Dictionnaire de la Musique

Editions Jean-Paul Gisserot

Copyright
ebooks@editions-gisserot.eu
© Editions Jean-Paul Gisserot, 2012 pour la présente édition numérique
2007 pour l'édition papier de référence
ISBN : 9782755803662

Table des matières

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W
X
Y

Z

Les principaux compositeurs par ordre chronologique

A

ABSIL Jean (1893-1974) : compositeur belge. Né à Peruwelz, il utilisa des formes classiques (concerto pour piano, symphonies) et acquit peu à peu, après 1945 surtout, un style personnel.

Brillant dans le domaine de l'instrumentation et dans l'usage de la polytonalité, Absil fut directeur de l'Académie de musique d'Etterbeek et cofondateur de la Revue internationale de musique. Citons de lui l'opéra *Peau d'Ane* (1937), la cantate *Les Bénédictions* (1940) et le ballet *Les Météores* (1951).

ACADÉMIE : lieu d'une pratique culturelle ou artistique. L'Académie était l'école du philosophe grec Platon (IVe siècle av. J.-C.). Au Moyen Age, les académies désignèrent des sociétés savantes. A la Renaissance, les humanistes donnèrent de l'ampleur à ces sociétés. L'une d'elles, la *Camerata fiorentina*, est restée célèbre pour avoir favorisé des expériences qui ont conduit à l'opéra. Une académie pouvait être une société de musique, comme la fameuse *Accademia dei filarmonici* de Bologne.

En France, l'**Académie de poésie et de musique** fut officiellement fondée en 1570 par Charles IX. Antoine de Baïf (qui souhaitait réunir «musiciens et poètes et sages») et Thibaud de Courville en avaient été les instigateurs. Apparue à une époque où la poésie latine était à la mode, l'Académie en prônait l'imitation de la métrique, quitte à malmener la langue française pour parvenir à un rythme de syllabes longues et brèves. Son rôle fut surtout remarquable en ce qu'elle devint un lieu de rencontre d'artistes — dont les musiciens Costeley, Du Caurroy, Mauduit, Le Jeune — et une organisation de concerts privés. La musique pratiquée mettait un terme à l'architecture polyphonique au nom d'une nouvelle sorte d'alliance entre la poésie et la musique. D'une façon générale, les académies ont tenu une place de premier ordre dans le développement et la diffusion de la culture, et cela jusqu'au XVIIIe siècle au moins — «J'ai l'honneur d'être de dix-huit académies», disait Voltaire.

A la Renaissance, la beauté résidait d'abord dans le corps humain tel que l'avaient représenté les artistes gréco-romains. Le terme d'académie désigna aussi la pratique graphique du nu dans les écoles d'art, d'après modèle

vivant.

Le pouvoir des académies, lié en France à la centralisation, ne cessa de croître au XVIIe siècle, jusqu'à devenir parfois l'exercice d'un monopole. Après l'**Académie française** (1635) puis l'**Académie de peinture** (1648), l'**Académie royale de danse** fut fondée en 1661 (elle s'ouvrit aux danseuses en 1681) et l'Académie royale de musique, en 1669. Celle-ci avait la charge des représentations d'opéras et c'est de cette situation de monopole que Lully tirera parti.

Le style académique désigna peu à peu le style officiellement admis et considéré. Ce fut contre ce style (et son pouvoir) que les artistes du XIXe siècle, désireux d'avoir accès au public, s'insurgèrent. Le terme d'académisme prit dès lors une connotation péjorative (reprise de formes et de procédés connus, manque d'originalité).

***A CAPPELLA* :** dans le style de la chapelle (*cappella*, en italien). La musique a cappella est vocale et sans accompagnement instrumental. Cette définition date du XVIe siècle, lorsque furent distingués le style sacré (ou *antico* ou *a cappella*) et le style profane.

Le chant byzantin et le chant grégorien étaient *a cappella,* de même que de nombreuses œuvres polyphoniques de la Renaissance (les chansons de Janequin ou les motets de Lassus, par exemple). A l'époque, les instruments n'avaient, de toute façon, pas de partie indépendante notée. Le développement, au XVIe siècle, de l'art profane et de la musique instrumentale conduisit l'Eglise à exiger de la musique dite religieuse plus de simplicité et de liturgie. Après le concile de Trente, Palestrina illustra le style *a cappella.* Mais l'écriture *a cappella* ne fut bientôt qu'un procédé de composition parmi d'autres.

Le XIXe siècle, en découvrant le chant grégorien et l'œuvre de Palestrina, remit en vogue la musique *a cappella.* Il y entendait surtout séraphisme et extase mystique. Parmi les compositions récentes, citons *Rechants* de Messiaen.

ACCESSOIRES : sont parfois classés parmi les accessoires des instruments de musique dont le rôle est simplement rythmique ou pittoresque (castagnettes, clochettes, grelots, par exemple). Les interprètes pourraient éventuellement s'en passer, comme les comédiens peuvent se passer de décors et de costumes, accessoires du théâtre.

ACCORD : émission simultanée de trois sons ou plus, de hauteur différente. L'émission successive de ces mêmes sons est un arpège.

Le nombre d'accords possibles est très important, mais tous ne sont pas répertoriés. L'harmonie est notamment l'étude des accords et de leur utilisation. Dans l'harmonie classique, un accord peut être consonant ou dissonant. Un accord parfait est l'émission simultanée de la tonique, de la médiante et de la dominante d'une gamme.

ACCORDÉON : instrument à soufflet et à anches métalliques pourvu d'un clavier.

C'est en 1829 que l'Autrichien C. Demian déposa un brevet pour un «accordion» qui, après diverses transformations, devint le populaire «piano à bretelles». L'accordéon a été, par excellence, l'instrument de musique des bals populaires. Les compositeurs l'ont quelquefois utilisé, Chedrine par exemple dans une *Suite de chambre* (1965).

Le **bandonéon** utilisé en Amérique du Sud pour accompagner le tango est un dérivé de l'accordéon.

ACOUSTIQUE : du grec *akouein* (entendre), science des sons* et, par extension, qualité auditive d'un local ou du timbre d'un instrument de musique.

Le principe fondamental de l'acoustique est qu'un corps produit des sons dans la mesure où il est en état de vibration, c'est-à-dire s'il exécute de rapides oscillations qui provoquent des ondes — comme fait un caillou tombant dans l'eau, pour utiliser une image grossière. La première onde est dite fondamentale et les autres sont les harmoniques.

Les sons normalement audibles par l'oreille humaine sont généralement compris entre 20 et 20 000 hertz (vibrations par secondes). Au-dessous de 20 hertz commence le domaine des infra-sons; au-dessus de 20 000, celui des ultra-sons. Le *la* du diapason est d'environ 440 hertz.

La science de l'acoustique date de l'Antiquité. Pythagore avait découvert le rapport qui existe entre la hauteur du son et la longueur de la corde qui le produit. Les qualités acoustiques des théâtres grecs (Epidaure, par exemple) ou romains font notre admiration. C'est au XVIIe siècle que l'acoustique s'est réellement constituée comme science, avec les travaux de Galilée, Mersenne et, plus tard, Newton. Leurs recherches conduisirent aux inventions du XIXe siècle : le téléphone (Bell, 1876) et le phonographe (Edison, 1878).

ADAM Adolphe (1803-1856) : compositeur français. Né à Paris, fils d'un musicien, il fut un dilettante puis se mit à l'école de Boïeldieu. Adam composa une musique «facile à comprendre et amusante» selon ses propres dires, ce qui lui valut de devenir célèbre avec l'opéra *Le Postillon de*

Longjumeau (1836) et le ballet *Giselle* (1841), où il utilisa un argument de Théophile Gautier. Avec lui, l'opéra-comique prit l'aspect d'un divertissement parisien.

Auteur également de *Minuit chrétien*, Adam fut reçu à l'Institut (1844) et nommé professeur au conservatoire de Paris (1849).

ADAM DE LA HALLE (v 1240-v. 1287): trouvère français. Né à Arras, appelé parfois Adam le Bossu («Mais je ne le suis mie !», écrira-t-il), il fut au service de Robert d'Artois et le suivit à la cour de Charles d'Anjou, à Naples, où il mourut.

Contemporain de Robert de Sorbon, de Thomas d'Aquin et de Rutebeuf, Adam de la Halle fut de ceux qui ont donné à la culture française un essor remarquable. Dans le domaine de la musique, il créa le rondeau polyphonique et fit preuve d'un art virtuose dans le motet. Avec Adam de la Halle, la musique savante devint profane. Il est célèbre surtout pour ses jeux, des comédies où alternaient dialogues, chants et danses.

Le *Jeu de la feuillée*, représenté à Arras vers 1275, fut l'une des premières œuvres dramatiques profanes de la littérature française. De caractère satirique, chargée d'allusions qui nous sont quelque peu obscures, cette œuvre met en scène l'auteur, son père, des moines, des fous et des fées, et nomme Marie, l'épouse d'Adam de la Halle.

Le *Jeu de Robin et de Marion*, donné devant la cour de Naples vers 1285, dans un pays en révolte, fut peut-être la première œuvre théâtrale intégrant la musique à son action. Aussi passe-t-elle pour un ancêtre lointain de l'opéra-comique. Cette pastorale (la «pastourelle» désignait alors une chanson strophique) met en scène le chevalier Aubert, s'efforçant vainement de détourner la bergère Marion de son fiancé, Robin. Elle s'achève par une joyeuse farandole.

ADAMS John (né en 1947) : compositeur américain. Né à Worcester, d'abord clarinettiste dans une fanfare, il est plus tard influencé par Steve Reich et l'école dite minimaliste ou répétitive, Adams a aussi été marqué par Copland, Barber et Stravinski. Dans son œuvre, d'inspiration hybride, parfois liée aux événements de son temps, comme la rencontre Nixon-Mao ou le terrorisme, on relève son goût du lyrisme et du rythme, ainsi que son sens dramatique.

Citons de lui *Shaker Loops* (1978) pour cordes, *Harmonielehre* (1985) et *Fearful Symmetries* (1988) pour orchestre, *Chamber Symphony* (1992), *On the Transmigration of Souls* (2002), ainsi que ses remarquables et peu

conformistes opéras *Nixon in China* (1987), *The Death of Klinghoffer* (1991) et *El Nino* (*La Nativité,* 2000), mis en scène par Peter Sellars.

AÉROPHONE : terme générique pour désigner les instruments de musique dans lesquels ou à travers lesquels l'air est mis en vibration pour produire des sons.

L'air peut être mis en vibration par la pression des lèvres (cor, trompette), par l'action d'une ou plusieurs anches (clarinette, hautbois, basson) ou par d'autres moyens, par rotation de l'instrument par exemple, comme pour le rhombe.

AGRICOLA Alexandre (v. 1446 -v. 1506) : compositeur néerlandais ou allemand. Emule de Josquin des Prés, il fut au service du duc Sforza, à Milan, du duc de Mantoue, de Laurent le Magnifique et de Philippe le Beau. Il mourut de la peste, en Espagne.

Son œuvre abondante (messes, motets, chansons) est, aujourd'hui, peu connue.

AGRICOLA Martin (v. 1486- v.1556) : compositeur et théoricien allemand. Né en Silésie, fils d'un paysan, Martin Sore (de son vrai nom) apprit la musique en autodidacte et vécut à Magdebourg.

Disciple de Josquin des Prés, il composa notamment des pièces pour violes et des cantiques luthériens.

***AÏDA* :** opéra de Verdi, en quatre actes, sur un livret d'Antonio Ghislanzoni inspiré par A. Mariette et appuyé sur des travaux d'égyptologie. Créé au Caire le 24 décembre 1871 sous la direction de Bottesini, il avait été commandé à Verdi par le khédive d'Égypte pour fêter l'ouverture du canal de Suez (1869). Repris à la Scala de Milan l'année suivante, l'ouvrage valut à son auteur trente-deux rappels ! Son succès ne s'est pas démenti et il reste l'une des réussites de l'opéra «historique» du XIXe siècle. Les Parisiens ne purent l'entendre qu'en 1880 parce que Verdi n'avait pas apprécié l'accueil qu'ils avaient réservé à son *Don Carlos* en 1867.

Lorsque commence Aïda, Égyptiens et Éthiopiens sont en guerre. Radames, le chef de l'armée égyptienne, est aimé de la fille du pharaon, Amneris, et amoureux d'une esclave éthiopienne, Aïda. Celle-ci est au service d'Amneris. La situation se complique lorsque Radames, vainqueur, ramène parmi ses prisonniers, sans le savoir, le père d'Aïda, le roi Amonasro, et que, pour prix de ses exploits, la main d'Amneris lui est offerte. Pressé de fuir par Aïda, Radames sera arrêté, jugé traître et condamné à être emmuré vivant. Aïda se joindra à lui pour partager son supplice.

Sur ce livret caractéristique du romantisme verdien (intrigue mouvementée et compliquée, conflit politique, amour impossible ici-bas, union dans le sacrifice et la mort…), le compositeur a bâti son œuvre la plus spectaculaire. Le finale de l'acte II, avec ses fameuses «trompettes», l'air d'Aïda *Oh patria mia* (acte III) et le dernier acte, qui s'éteint dans un tendre duo d'amour, sont les grands moments de la partition. L'ouvrage passe pour difficile à chanter.

AIR : mélodie vocale ou instrumentale nettement caractérisée.

Le terme est officiellement apparu avec le *Livre d'airs de cour* d'Adrien Le Roy publié en 1571. C'était un recueil de chansons. L'**air de cour** est un terme assez vague. Il désignait une mélodie de coupe strophique, à une ou plusieurs voix, et pouvait comprendre ornements, variations et ritournelles. Il fut appelé, par la suite, «air sérieux», et se distinguait de l'«air à boire».

L'air de cour pouvait être raffiné et galant, comme chez Boesset, ou dramatique, comme chez Guédron. Il tint une place importante dans le ballet de cour, sous Henri IV et Louis XIII, puis disparut à l'époque de Lully.

L'*aria** italienne et l'*ayre* anglaise, contemporaines de l'air de cour, annonçaient aussi le déclin de la polyphonie au profit de la monodie accompagnée, dont l'écriture en «style d'air» préparait le triomphe.

ALAIN Jehan (1911-1940) : compositeur et organiste français. Né à Saint-Germain-en-Laye, élève de Dukas et de Dupré, il obtint la notoriété par ses improvisations et composa, pour l'orgue, des œuvres personnelles et poétiques dont Marie-Claire Alain, sa talentueuse sœur, se fit un défenseur.

Jehan Alain mourut à Saumur, pendant la guerre.

ALBENIZ Isaac (1860-1909) : compositeur espagnol. Né à Camprodon, pianiste précoce, il quitta le logis familial à l'age de 13 ans, gagna l'Amérique du Sud puis les États-Unis et revint en Europe. C'est là surtout qu'il se forma, auprès de Liszt, d'Indy et Dukas. Tout en menant une vie de bohème, il composait des pièces faciles pour les salons qui l'accueillaient. Marié en 1883, il donna en 1886 une *Suite espagnole* qui manifestait son attachement a la mélodie espagnole.

Revenu en Espagne, Albeniz s'était fixé à Madrid en 1885 mais, peu satisfait, il partit pour Londres en 1891, composa des opéras-comiques, puis s'installa à Paris en 1894. Nommé professeur à la Schola cantorum, il composa l'œuvre qui l'a rendu célèbre, *Iberia* (1905-1908). De ce cahier de pièces pour piano, d'une écriture complexe, Messiaen dira que «jamais l'écriture de clavier n'a été poussée aussi loin». Cette œuvre, qui fut ensuite orchestrée par Enrique Fernandez Arbos, marquait la renaissance de la

musique savante espagnole. Mais, chez Albeniz, la science servait «le chant d'une âme toute simple» (V. Jankélévitch).

ALBINONI Tomaso (1671-v. 1750) : compositeur italien. Né à Venise dans une famille aisée, violoniste et chanteur, il travailla avec Legrenzi et Vivaldi. Surnommé *il dilettante veneto*, parce qu'il faisait de la musique pour son plaisir, Albinoni cessa de composer vers 1740, date à laquelle on perd trace de lui.

Albinoni est devenu célèbre avec un *Adagio* d'une authenticité contestable, ce qui est injuste pour une œuvre (concertos, *sinfonie* et sonates) d'une réelle qualité, qui annonçait le style symphonique classique. J.-S. Bach en fit cas. Albinoni a également laissé des opéras (*Zenobia, Engelberta, La Statiza*…). Sa *Didone abbandonata* (livret de Métastase) fut chantée, en 1725, par le célèbre castrat Farinelli, à Venise.

ALBRECHTSBERGER Johann Georg (1736-1809) : compositeur et théoricien autrichien. Né à Klosterneuburg, organiste à la cour de Vienne (1772), maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne (1793), il compta Haydn et Mozart parmi ses relations, Beethoven et Czerny parmi ses élèves.

Albrechtsberger écrivit une *Méthode de composition* (1790), une *Méthode de piano* (1808), composa de la musique religieuse (messes. Te Deum), des fugues pour orgue et de la musique de chambre.

ALÉATOIRE (Musique) : technique de composition musicale qui admet une part d'indétermination dans la structure de l'œuvre.

La musique aléatoire est apparue vers 1950, à l'époque où Pollock (en peinture), Calder (en sculpture) et Cage, en musique, mettaient en cause la pratique et la fonction de l'art occidental. Ce fut parmi les adeptes de l'école sérielle que se développa, en Europe, l'idée d'une musique «ouverte». Boulez (*Sonate n° 3* pour piano) et Stockhausen (*Klavierstück XI*), en 1957, proposèrent des œuvres qui laissaient a l'interprète une part de choix dans l'exécution, à partir de plusieurs parcours possibles. En 1960, Lutoslawski donna *Jeux vénitiens*.

La musique aléatoire connut un vif succès et fut un champ d'expériences (improvisation, variation de la lecture d'une œuvre, rôle actif du public…) qui tournèrent parfois à vide. Chez certains musiciens, inspirés par Cage et Earle Brown, elle permit de mettre en question l'œuvre au sens traditionnel d'objet fini, d'interroger l'ambition du compositeur occidental ou encore de laisser «s'échapper» l'œuvre. Apparut le *happening*, l'événement improvisé, le «Kleenex de l'art» (A. Toffler). Mais la musique aléatoire tendait à

paraître un moyen d'être «moderne» sans épuisement cérébral et la réaction ne se fit pas attendre. Boulez critiqua ceux qui dévoyaient cette technique et abdiquaient devant les difficultés de la composition. Xenakis rejeta l'idée que le hasard fût synonyme d'absence de règles, en se référant au calcul des probabilités, par lequel le hasard est calculable. A la musique aléatoire, il opposa la musique stochastique.

La volonté d'intégrer le hasard dans une œuvre d'art était pour le moins curieuse. Ne s'agissait-il pas de retrouver, par un détour compliqué (ou simpliste), une spontanéité perdue? ou n'était-ce pas un symptôme de lassitude devant les complications et les abstractions de l'œuvre moderne? La musique aléatoire ne fut pas tant une musique hasardeuse — ce que toute musique est plus ou moins — qu'une tentative d'absorber le hasard dans une composition qui serait aussi peu hasardeuse que possible. D'où l'impression d'une musique, au fond, peu aléatoire et d'une démarche rationaliste.

Les compositeurs, français surtout, se référaient souvent à Mallarmé, dont on connaît la formule : «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard». Le problème, posé comme décevant par le poète, est qu'une création ajoute du hasard au hasard. Toutefois, elle doit prendre l'aspect d'une nécessité, c'est-à-dire ne pas paraître hasardeuse. Autrement dit, une œuvre est un hasard qui s'est donné l'aspect d'une nécessité. Elle est une réussite hasardeuse. Mais l'idée de prévoir des parcours possibles, par exemple, montre que si l'œuvre est ouverte, elle l'est à ses propres structures, à ses propres nécessités. Boulez comparait la partition au plan d'une ville. Ce débat compliquait le problème hasard/nécessité sans en changer les nécessaires données, à moins de s'abandonner au hasard, ce qui revient à rien.

ALKAN Charles-Valentin (1813-1888) : compositeur français. Morhange de son vrai nom, il fut un virtuose du piano et surnommé le «Berlioz du piano». Vers 1848, il se retira de la vie musicale.

Son œuvre pour piano (caprices, études, fantaisies, préludes, etc.) est de grande qualité. Citons aussi sa sonate *Les Quatre âges de la vie*. Il a laissé, par ailleurs, quelques œuvres de musique de chambre.

ALLÉLUIA : cri de louange («Louez Yahveh !») fréquent dans les psaumes, devenu pièce musicale.

Sous sa forme première, au Moyen Age, l'alléluia consistait en vocalise sur le terme «alléluia», entre les versets. Saint Augustin notait que cette vocalise avait valeur jubilatoire. L'alléluia tint un rôle important dans le développement de la technique mélodique.

Un exemple célèbre d'alléluia est celui du *Messie* de Haendel.

ALLEMANDE : danse à quatre temps, de tempo modéré, qui devint le premier mouvement de la suite, au XVIIe siècle.

Les six *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. Bach, après le prélude, commencent par une allemande.

Il ne faut pas confondre l'allemande et la **danse allemande**, proche de la valse. Cette danse à trois temps a inspiré Mozart et Schumann.

ALPHONSE X LE SAGE (1221-1284) : poète et compositeur espagnol. Né à Tolède, il fut roi de Castille et de Léon (1252-12S4) et empereur germanique (1267-1272). Il rassembla autour de lui savants, poètes et musiciens, et laissa des *Cantigas de Santa Maria*, chansons consacrées à la louange de la Vierge et inspirées de l'art des troubadours.

Alphonse X était également versé en histoire et en astronomie. C'est de l'époque de cet homme remarquable, surnommé *el Sabio*, que date la prose castillane.

ALTÉRATIONS : signes placés avant une note pour en modifier la hauteur. Ils peuvent être de trois sortes:

— le dièse # élève le son de la note d'un demi-ton ;

— le bémol ♭ abaisse le son de la note d'un demi-ton ;

— le bécarre ♮ annule l'effet du dièse ou du bémol.

Lorsqu'elles sont placées après la clef, les altérations constituent l'armure (ou armature) et sont valables, à moins d'indication contraire dans la partition, pour toute la durée du morceau. L'armure caractérise la tonalité.

ALTO : instrument à cordes (quatre en tout) frottées, de même forme que le violon mais plus grand et joué avec un archet plus lourd. L'alto est accordé une quinte plus bas que le violon.

L'alto a succédé, comme le violon, à la *viola da braccio* (viole de bras) au XVIIe siècle. Son succès fut lent à venir et il dut attendre le XVIIIe siècle pour que des compositeurs (Telemann, J.-S. Bach, Mozart…) lui manifestassent de l'intérêt. A la même époque, l'alto prit place dans le quatuor à cordes et s'imposa comme un instrument de base pour la musique de chambre et pour la musique symphonique. Quoique Berlioz ait apprécié son timbre «d'une mélancolie profonde» et que Paganini en jouait, l'alto a peu inspiré les romantiques. Il passait pour être le refuge des violonistes médiocres. Il fallut attendre le XXe siècle et le talent d'altiste de Hindemith pour qu'il acquière de l'importance. Plusieurs compositeurs (notamment Bartok, Stravinski et Berio) l'ont, depuis, mis en valeur.

La *Symphonie concertante pour violon et alto* de Mozart, ouvrage admirable, est le meilleur moyen de distinguer le son d'un alto de celui d'un violon. Pour alto solo, citons *Harold en Italie*, de Berlioz (c'est une symphonie avec alto soliste que Berlioz destinait à Paganini, mais que celui-ci renonça à jouer) et le *Concerto pour alto* de Bartók.

ÂME : petite pièce de bois placée dans la caisse de résonance, sous le chevalet, dans un instrument à cordes. C'est l'âme qui communique les vibrations à l'ensemble de l'instrument.

ANACROUSE : du grec *ana* (avant) et *krousis* (frapper), note non accentuée qui commence une phrase musicale et précède un temps fort. L'anacrouse donne à cette phrase une sorte d'élan.

ANCHE : lame de roseau ou de métal placée dans l'embouchure d'un instrument et dont les vibrations produisent le son. Mise en vibration par l'instrumentiste, l'anche communique cette vibration à la colonne d'air du tube de l'instrument.

Les instruments à vent peuvent être à anche simple (clarinette, saxophone) ou à anche double (hautbois, cor anglais, basson).

ANDRIESSEN Louis (né en 1939) : compositeur hollandais. Né à Utrecht, fils d'un compositeur, Hendrik Andriessen, il travaille avec Berio, admire Stravinsky, l'école répétitive américaine et le jazz, se forge peu à peu un style personnel. A la fin du XXe siècle, il regarde vers l'opéra où, avec Peter Greenaway comme librettiste, il monte *Rosa, a horse drama* (1994) et *Writing to Vermeer* (1999). Pianiste, il a fondé plusieurs ensembles instrumentaux.

Citons, parmi ses œuvres nombreuses, *Die Staat* (1976), *Hoketus* (1977), *De Tijd* (1981), *De Materie* (1988)…

ANDRIEU Jean-François d' (1682-1738) : compositeur français. Né à Paris, neveu du musicien Pierre d'Andrieu (ou Dandrieu) — célèbre pour ses noëls —, il fut organiste de Saint-Merri (1704) puis de la chapelle royale (1721). Il composa pour l'orgue, pour le clavecin et pour le violon. Dans son *Livre de noëls* pour orgue, il reprit plusieurs pièces de son oncle. D'Andrieu laissa, d'autre part, des *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1718).

ANGLEBERT Jean Henri d' (1628-1691) : compositeur français. Né à Paris, claveciniste de la chambre royale en 1662, où il succédait à Chambonnières, il se retira en 1674. Brillant styliste, il laissa des *Pièces de clavecin* (1689) inspirées de la danse. Ses deux fils furent également musiciens.

L'ANNEAU DU NIBELUNG : *Bühnenfestspiel* (festival scénique) de Wagner, en un prologue (*L'Or du Rhin*) et trois actions (*La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*), sur un livret de l'auteur. L'ouvrage complet (*Der Ring des Nibelungen*, en allemand), nommé aussi *Tétralogie*, fut créé en août 1876 à Bayreuth, dirigé par Hans Richter. *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* avaient toutefois été donnés séparément en 1869 et 1870. Le *Ring*, œuvre de longue haleine, demanda plus de vingt ans de travail, par moments interrompu, à son auteur.

Le Nibelung Alberich a volé l'or du Rhin pour forger un anneau qui devra lui donner la puissance. Wotan, le chef des dieux, s'en empare et le donne aux géants Fafner et Fasolt en échange de Freia, déesse de la Beauté, qu'ils avaient enlevée pour paiement de leur travail (la construction du domaine des dieux, le Walhalla). Fafner tue Fasolt et se retire dans une grotte où, transformé en dragon, il veille sur le trésor. Pour préserver le Walhalla des menaces d'Alberich, Wotan et Erda, la déesse de la Sagesse, engendrent les Walkyries, jeunes vierges qui traversent les airs sur leurs coursiers. Mais il faut rendre l'or aux Filles du Rhin pour rétablir la paix. Les dieux ne pouvant le faire, Wotan songe à créer une race de héros et s'unit à une mortelle pour donner naissance aux jumeaux Siegmund et Sieglinde. Cette dernière étant mariée de force à Hunding, son frère la délivre et provoque la colère de la déesse du Mariage, Fricka. Brunnhilde, une Walkyrie, prend le parti des jumeaux. Siegmund est tué et Brunnhilde, punie : elle est plongée dans le sommeil et cernée par le feu. Des amours des jumeaux est né Siegfried. Il tue Fafner et délivre Brunnhilde puis lui prête serment d'amour sur l'anneau. Celui-ci est convoité par Hagen, un Gibich. Au moyen d'un philtre, il rend Siegfried amoureux de Gutrun. Se voyant trahie, Brunnhilde aide Hagen, qui tue Siegfried. Elle découvre la vérité et déchaîne la destruction sur le Walhalla, tandis que Hagen est tué par les Filles du Rhin.

L'idée d'une sorte de «légende des siècles» est née chez Wagner vers 1848. Il esquissa à cette époque un Frédéric Barberousse, puis un «opéra héroïque» librement inspiré de légendes nordiques. Le thème, qu'il ne perdra pas de vue, était la fin d'un monde livré à la cupidité. En travaillant, Wagner donna toujours plus d'ampleur à son projet et il lui parut bientôt impossible de donner l'ouvrage qu'il élaborait dans un théâtre existant. Wagner voulait mettre en scène trois mondes : celui des Nibelungen, souterrain ; celui des Géants, sur la terre ; et celui des Dieux, sur les montagnes. Ces trois mondes entrent en conflit, poussés par l'appât de l'or qui donne la puissance.

Ouvrage aux péripéties nombreuses et parfois obscures, *L'Anneau du Nihelung* est inspiré de légendes nordiques (apparues vers le XIIe siècle), de mythologie grecque, de morale chrétienne et… de la philosophie de Wagner. Cette dernière n'a pas été identique durant les vingt ans qu'exigea la composition de l'œuvre. Adepte du socialisme révolutionnaire, puis de la philosophie pessimiste de Schopenhauer, Wagner versa dans une sorte de mysticisme à la fin de sa vie. Les thèmes du *Ring* sont donc nombreux et ils ont suscité une ample littérature. Citons la lutte pour la puissance économique dont dépend le pouvoir, l'amour qui lui est antagonique, la nécessité de détruire pour créer un ordre nouveau, l'importance de la virginité dans cette création et la mort des dieux, victimes de leurs passions. Est remarquable le fait que cette lente construction n'a pas donné un ouvrage hétéroclite. Mais importe surtout que cette lourde machine thématique et symbolique soit portée par une puissante musique, qui roule et brasse les *Leitmotive** avec un sens dramatique efficace.

L'ouvrage commence par *L'Or du Rhin*, un bloc de *Leitmotive* où la voie humaine est un instrument parmi d'autres. *La Walkyrie*, qui débute par un orage, nous ramène dans un monde de sentiments plus touchants, poignants parfois. La fuite des jumeaux, la célèbre chevauchée des Walkyries et surtout l'adieu de Wotan à Brunnhilde sont les sommets d'un épisode toutefois inégal. Siegfried, moins prenant dramatiquement mais peut-être plus homogène, est une démonstration du jeu des *Leitmotive* wagnériens. *Le Crépuscule des dieux* souffre de quelques longueurs (du moins, pour qui n'est pas wagnérien) et d'un scénario compliqué, mais c'est le moment le plus émouvant et le plus grandiose de l'œuvre. Il se termine par un magistral IIIe acte, qui atteint à de rares moments de puissance.

L'Anneau du Nibelung est une œuvre exceptionnelle dans l'histoire de la musique. Il est l'achèvement du drame romantique. Tous les ingrédients y sont accumulés et portés à un maximum d'ampleur, de puissance et d'expression. La mélodie continue lie l'action au développement symphonique, le rôle de l'orchestre et des *Leitmotive* est essentiel, les voix produisent un chant lent, puissant et insistant, rarement virtuose, l'action se veut progressive, liée, édifiante et impressionnante. Le *Ring* s'est pourtant trouvé atomisé en «fragments célèbres» et en passages de concert. Faut-il y voir l'échec dramatique de Wagner ? ou Nietzsche avait-il raison de voir en Wagner un «grand miniaturiste» ?

ANTHEM : pièce religieuse anglaise sur un texte (en anglais) extrait de la

Bible. L'*anthem* est proche du motet.

L'*anthem* prit de l'importance lorsque l'Église anglicane, sous Henri VIII, se sépara de l'Église romaine. Avec Byrd, elle se distingua en *full anthem* (polyphonique et *a cappella*) et en *verse anthem* (avec solistes, chœurs et accompagnement instrumental). La plupart des compositeurs anglais des XVIe et XVIIe siècles ont composé des *anthems*. Citons Blow, Purcell et Boyce.

ANTIENNE : du grec *antiphônos* (qui répond), verset chanté en antiphonie, avant et après un psaume.

Un psaume pouvait être antiphoné (le refrain était repris après chaque verset) ou alterné (le refrain était chanté avant et après le psaume). C'est du psaume alterné qu'est née l'antienne, au Moyen Age.

Le motet *Ave Regina coelorum* de Binchois en fournit un exemple.

ANTIPHONIE : du grec *antiphônos* (qui répond), alternance de deux chœurs qui se répondent.

Ambroise, évêque de Milan au IVe siècle, passe pour avoir institué le chant antiphonique afin de donner de l'éclat aux cérémonies religieuses. La pratique de l'antiphonie serait d'origine orientale, byzantine plus particulièrement. Au VIe siècle, saint Grégoire constitua un *Antiphonaire* pour la codifier.

APERGHIS Georges (né en 1945) : compositeur français. Né à Athènes, d'un père sculpteur et d'une mère peintre, il se forme en autodidacte puis s'installe à Paris, en 1963, et découvre Schaeffer, Henry, Xenakis, Jolivet… Ce compositeur inventif veut «faire musique de tout», et surtout des conflits, «base du théâtre», il ne rejette pas le terme de «bricolage».

En 1976, avec son atelier Théâtre et Musique, Aperghis révèle son sens du théâtre musical. Le texte est pour lui l'élément moteur. *Récitations* (1978) le fait connaître. Suivront *Jojo* (1990), *Sextuor* (1992), *Die Hamletmaschine-oratorio* (2000, texte de Heiner Müller), *Machinations* (2000), *Avis de tempête* (2004)…

APPOGIATURE : de l'italien *appoggiare* (appuyer), note de passage, écrite en caractère fin sur une partition, qui introduit une dissonance que résout la note suivante.

AQUIN Louis Claude d' (1694-1772) : compositeur français. Né à Paris, musicien prodige, d'Aquin (ou Daquin) fut organiste de Saint-Paul (1727) — il avait été préféré à Rameau —, du couvent des Cordeliers (1732), enfin organiste de la chapelle royale (1739). Célèbre encore enfant — il joua

devant Louis XIV alors qu'il était âgé de 6 ans —, il acquit une grande renommée par ses improvisations. Il mena une vie de bohème et plusieurs de ses œuvres ont été égarées.

D'Aquin a laissé des pièces de clavecin (dont le célèbre *Coucou*) et des œuvres religieuses. Ses noëls pour orgue, sur des airs traditionnels, témoignent de son génie de la variation.

ARCADELT Jacques (v. 1515-1568) : compositeur français. Élève de Josquin des Prés, il fut au service des Médicis, à Florence, entra à la chapelle pontificale en 1540, servit ensuite le cardinal de Lorraine (1551), Henri II et Charles IX. Ce chanoine fut un des premiers compositeurs de madrigaux (citons de lui *Il Bianco e dolce Cigno*). Il écrivit aussi des chansons, des motets, des psaumes et des messes. La limpidité de son style influença les musiciens italiens de son temps.

ARCHET : baguette tendue de crins qui permet de frotter les cordes d'instruments (violon, alto, violoncelle), le frottement mettant les cordes en vibrations.

L'archet eut d'abord la forme d'un arc, d'où son nom. Sa forme moderne doit beaucoup à François Tourte (fin du XVIIIe siècle).

ARCUEIL (École d') : groupe de compositeurs (Henry Cliquet-Pleyel, Roger Desormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet) qui, au début du XXe siècle, professait son admiration pour Satie (lequel habitait alors Arcueil).

L'école d'Arcueil souhaitait revenir, après les débordements romantiques, à une musique simple, mélodique et spontanée. Sauguet fut le seul de ses membres à s'imposer comme compositeur.

ARIA : air, en italien. L'aria est un air, souvent orné et généralement accompagné, qui prend place dans un ouvrage lyrique (opéra, oratorio, cantate).

L'aria se distingue du récitatif par son caractère mélodique marqué, ses ornements et sa fonction. Le récitatif développe l'action de l'ouvrage, assume son récit, tandis que l'aria permet aux personnages de réagir à cette action et d'exprimer leurs sentiments et passions.

Apparue au XVIe siècle, l'aria s'imposa dans l'opéra. Elle s'organisa en aria di capo, ariette, cavatine et formes dérivées. C'est elle qui, dans l'opéra baroque où triomphait le *bel canto*, supporta la virtuosité et les ornements des chanteurs. Il existait plusieurs styles d'air (pathétique, brillant...), dont l'air *di bravura*, très brillant. Son développement influença la musique instrumentale. L'aria connut le déclin au XIXe siècle, de Weber à Wagner,

parce qu'elle se prêtait mal à la conception romantique du drame. R. Strauss, Stravinski et Berg ont utilisé l'aria au XXe siècle, la notion de continuité dramatique ne faisant plus loi.

ARIETTE : diminutif d'*aria*. L'ariette est une petite mélodie strophique, parfois de forme da capo, qui prend place dans un ouvrage lyrique (opéra, cantate), mais elle peut aussi être instrumentale (ariette de la sonate op. 111 de Beethoven).

ARIOSO : air qui tient à la fois du récitatif accompagné, mais plus ample, et de l'aria, mais moins élaboré.

L'arioso est apparu au XVIIe siècle dans l'opéra baroque, chez Cavalli notamment. Il pouvait conduire à une aria ou accentuer passagèrement l'expression de la musique de l'ouvrage. L'arioso prit un caractère élaboré avec J.-S. Bach, qui l'utilisa souvent, puis connut le déclin.

Wagner s'est inspiré de l'arioso pour créer la mélodie continue, d'abord esquissée par Weber.

ARNE Thomas (1710-1778) : compositeur anglais. Né à Londres, il était employé de notaire et travaillait la musique la nuit, en cachette. Il parvint tout de même au succès en composant des masques et des opéras, au point de se poser comme l'un des concurrents de Haendel, à Londres.

L'air *Rule Britannia*, tiré d'*Alfred* (1740), lui a assuré une durable notoriété. Outre des opéras (dont *Artaxerxès*, d'après un livret de Métastase), Arne laissa deux oratorios et de la musique |instrumentale.

Son fils Michael sera musicien et «alchimiste».

ARRANGEMENT : procédé utilisé notamment dans le jazz, qui consiste à fixer le déroulement du morceau à jouer à partir d'un thème, à donner un cadre à la succession des interventions solistes.

L'arrangement désigne parfois une transcription ou une adaptation (musique reprise et «arrangée» pour les besoins d'un film, par exemple). Dans ses *Mémoires*, Berlioz s'insurgeait contre les «arrangements» que subissaient compositions musicales et pièces de théâtre à l'époque. C'est une pratique qui choque peu le public en général.

ARS ANTIQUA : art ancien, en latin. Terme utilisé à la fin du Moyen Age pour désigner le premier âge de la polyphonie*, dans la période comprise entre le IXe et le XIIIe siècle inclus.

C'est principalement en Ile-de-Françe, et plus particulièrement avec l'école de Notre-Dame de Paris, au XIIIe siècle, que l'*ars antiqua* s'est développé. Deux organistes de Notre-Dame, Léonin et Pérotin, l'illustrèrent en

composant des *organa*. L'*organum**, le déchant* et le conduit* furent les conquêtes de l'*ars antiqua*. Les documents relatifs à cette période sont peu nombreux et la notation musicale n'en était qu'à ses débuts.

L'*ars antiqua* correspond à peu près, historiquement, à la période qui s'étend de Philippe Auguste au début de la guerre de Cent Ans. L'art gothique, les troubadours et trouvères, la philosophie de Thomas d'Aquin lui étaient contemporains, mais aussi les premiers signes d'une crise religieuse (sectes, moines mendiants, etc.), après l'échec des croisades.

ARS NOVA : art nouveau en latin. Le terme est dû à Philippe de Vitry*, qui désigna par «art nouveau» la musique pratiquée à son époque, le début du XIVe siècle.

L'*ars nova*, développant la polyphonie après l'*ars antiqua*, se caractérise par une écriture plus complexe et par des recherches rythmiques. Ce fut une période très importante dans l'histoire de la musique, tant à cause de ses innovations (motet isorythmique, notation de la mesure, fixation des formes) que de ses expériences (indépendance des parties mélodiques, polyrythmie, chromatisme). Elle permit à l'école franco-flamande de conduire par la suite l'art polyphonique à son apogée.

En Italie, l'*ars nova* fut moins porté aux élaborations abstraites et savantes qu'en France. Jacopo da Bologna indiquait déjà que *«con soav'e dolce melodia si fa bel canto».* Il en fut un des maîtres, avec Giovanni da Cascia et Francesco Landini. Cette école devra s'incliner, à la fin du XIVe siècle, devant l'école franco-flamande.

Le XIVe siècle fut une période critique : déclin de la foi, scepticisme (le roman de «Fauvel», de Gervais du Bus, met en scène les vices de l'humanité assumés par un âne), confusion politique (guerres, jacqueries, révoltes, abolition du servage) et religieuse (schisme), misère due à la guerre de Cent Ans et aux épidémies (peste noire surtout). «Tout va mal», écrivait Eustache Deschamps. Dans ce temps de fin du monde — du monde féodal —, l'art se fit très raffiné, complexe et, parfois, sec et formel. En architecture, le gothique se compliqua en style «rayonnant». Mais l'époque n'en fut pas moins très féconde : de cet apparent désordre naîtra le monde moderne. Dans le domaine artistique. Machaut fut l'un des premiers grands compositeurs comme Giotto, son contemporain, fut l'un des premiers génies de la peinture. Le poète Dante vécut également à cette époque.

ATONALITÉ : écriture musicale qui laisse indéterminée la tonalité* de la composition. L'atonalité peut être accidentelle, lorsque les éléments perçus

sont insuffisants pour déterminer la tonalité du morceau. Elle peut aussi être voulue. On date généralement du *Quatuor à cordes n° 2* (1907-1908) de Schœnberg l'abandon voulu des règles tonales de l'harmonie. Le dodécaphonisme* sera le produit de cette nouvelle manière, mais des compositeurs (Stravinski, Bartok) pratiqueront l'atonalité sans adhérer au dodécaphonisme.

AUBADE : du provençal *aubada*, concert donné à l'aube devant l'habitation d'une personne (habituellement féminine).

Les troubadours appelaient «aube» une chanson qui contait l'entrevue nocturne d'amants, généralement protégés par un(e) complice, interrompue par le lever du jour. Il en sera ainsi dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare et, plus tard, dans *Tristan et Isolde* de Wagner.

L'*alborada* espagnole est une aubade instrumentale. Ravel composa une *Alborada del Gracioso* (le *Gracioso* était un pitre dans le théâtre baroque espagnol). Poulenc a laissé un ballet intitulé *Aubade*.

AUBER Daniel François Esprit (1782-1871) : compositeur français. Né à Caen (dans une diligence, dit-on), il vécut à Paris et se décida à travailler sérieusement la musique vers l'âge de 26 ans, avec Cherubini. Il avouait n'avoir jamais composé qu'en bâillant (il faut dire qu'il ne travaillait que le matin), ce qui ne l'empêcha pas de faire carrière. Il fut maître de chapelle de Napoléon III, membre de l'Institut (1829) et directeur du conservatoire de Paris (1842-1871).

Avec Scribe pour librettiste, Auber produisit abondamment opéras et opéras-comiques, dans un style d'abord élégant puis mouvementé et spectaculaire (explosion d'un volcan, par exemple). Il en reste peu de chose au répertoire, sinon *Fra Diavolo* (1830). On se rappelle aussi qu'une représentation de *La Muette de Portici* dégénéra à Bruxelles, le 25 août 1830, en émeute contre la domination néerlandaise. Auber fait figure de pionnier du «grand opéra».

AULOS : instrument de musique, à vent, composé de deux tuyaux terminés par des pavillons. Il connut des formes diverses dans l'Antiquité et conduisit aux chalumeaux du Moyen Age.

L'aulos (*auloï* au pluriel) aurait été introduit en Grèce aux temps homériques, venant peut-être d'Asie, et accompagnait les cérémonies liées au culte de Dionysos.

AURIC Georges (1899-1983) : compositeur français. Né à Lodève, il étudia la musique au conservatoire de Montpellier puis vint à Paris, où il fut

élève de d'Indy. Avec Poulenc, il fut à l'origine du groupe des Six, fondé en 1918 contre le romantisme en général et le wagnérisme en particulier. Par la suite, il se lia aux surréalistes. En 1954, Auric devint président de la SACEM et, en 1962, il accéda à l'Institut.

Célèbre pour ses ballets, *Les Fâcheux* (1924), *Les Matelots* (1925), *Pastorale* (1926), *Phèdre* (1950), et pour ses musiques de films (*A nous la liberté, Moulin-Rouge, La Belle et la Bête, Orphée, L'Éternel Retour*…), Auric a composé une musique simple, expressive et mélodieuse, ce qui lui valut d'être jugé superficiel par les critiques spécialisés. Dans un genre peut-être plus difficile, citons de lui sa *Sonate pour piano* (1931) et *Imaginées* (1965-1973).

B

BACH Carl Philipp Emanuel (1714-1788) : compositeur allemand. Né à Weimar, second fils de J.-S. Bach et de Maria Barbara, il fut, de son temps, le plus célèbre membre de la famille. Il apprit la musique avec son père puis partit pour Francfort, en 1734, étudier le droit. En 1738 il fut appelé à la cour de Prusse et devint musicien de Frédéric II. A cette circonstance il dut de fréquenter le flûtiste Quantz, virtuose célèbre, et les frères Benda, qui formaient l'école de Berlin, liée à la philosophie des Lumières. En 1767, Bach succéda à Telemann, dont il était le filleul, au poste de directeur de la musique de Hambourg.

L'œuvre de C.P.E. Bach est d'une grande importance. Il fut le représentant musical du mouvement de l'*Empfindsamkeit* (qui peut se traduire par Sensibilité), qui se donnait pour but d'«émouvoir» et annonçait le romantisme. Par son goût des libertés formelles et l'intérêt qu'il manifestait pour le non-rationnel, Bach était un précurseur. Il fut aussi l'un des créateurs de la sonate classique, à deux thèmes, et un des premiers compositeurs à soigner les indications de nuances sur ses partitions. La notoriété de C.P.E. Bach était telle que Haydn, de passage à Hambourg, demanda à le rencontrer. Mais en 1795, date de cette visite, Bach était mort depuis sept ans...

Virtuose du clavier, Bach a beaucoup composé pour cet instrument — *Sonates prussiennes* (1742), *Sonates wurtembourgeoises* (1744), concertos —, dans un style contrasté et souvent mélancolique, parfois précieux. Il a composé aussi des symphonies, des oratorios, des lieder et un *Magnificat*, où style sacré et style galant se conjuguent admirablement. Enfin, il a laissé un *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (1753-1762).

BACH Jean-Sébastien (1685-1750) : compositeur allemand. Né à Eisenach le 21 mars 1685 dans une famille de musiciens (une vingtaine de Bach sont connus pour avoir été musiciens), il est orphelin à l'âge de dix ans et recueilli par son frère Johann Christoph, organiste à Ohrdruf. Il sait déjà chanter et jouer de plusieurs instruments. Il saura bientôt réparer et construire un orgue. Chanteur à Luneburg puis violoniste du duc de Weimar, il est organiste à Arnstadt en 1703. C'est de là qu'il part, à pied, pour rencontrer le célèbre Buxtehude à Lübeck, en 1705. L'année précédente, il a composé sa première cantate. En mauvais termes avec ses supérieurs piétistes, irrité par les mauvaises conditions de travail, Bach part pour Mülhausen en 1707 et il est nommé organiste de Saint-Blaise. Il épouse cette même année sa cousine

Maria Barbara. Ils auront sept enfants. Mais les relations qu'entretient Bach avec ses supérieurs sont telles qu'il renonce un an plus tard à son emploi pour celui d'organiste à Weimar. Il compose beaucoup pour l'orgue, fournit mensuellement une cantate mais, toujours aussi peu satisfait, il quitte Weimar pour Cothen en 1717. C'est à cette époque que Bach découvre la musique italienne.

Maître de chapelle d'une cour calviniste, Bach a peu d'obligations quant à la musique religieuse. En revanche, il trouve là un prince mélomane (tout au moins jusqu'à son mariage. en 1722) et un orchestre à sa convenance, qui lui inspire les *Suites pour orchestre* et les *Concertos brandebourgeois* (1721). Il compose également des œuvres instrumentales (le livre 1er du *Clavier bien tempéré* et des sonates). Maria Barbara meurt en 1720. Un an après, Bach épouse une cantatrice, Anna Magdalena Wülken. Ils ajouteront treize enfants à la famille. Pour améliorer ses conditions d'existence, Bach devient *cantor* de la Thomasschule de Leipzig, en 1723. Le poste, occupé jusqu'ici par Kuhnau, avait été refusé par Telemann. Mais le *cantor* sera, une fois encore, déçu et il prendra plusieurs congés pour voyager (il rencontrera Hasse à Dresde, Frédéric II à Postdam). A cette époque, Bach donne une moisson de chefs-d'œuvre: *Passion selon saint Jean* (1723), *Passion selon saint Matthieu* (1729), *Messe en si mineur* (1732-1738), *Chorals de Leipzig* (1739), *Variations Goldberg* (écrites en 1742 pour le claveciniste du comte Keyserling), *L'Offrande musicale* (composée à partir d'un thème donné par Frédéric II, en 1747), puis il met en chantier *L'Art de la fugue*, qu'il ne pourra terminer. En 1749, malgré les «soins» du docteur Taylor (Haendel aura recours à lui avec le même résultat), Bach est aveugle. Un an plus tard, en juillet, il meurt.

Cet homme à la fois tranquille et exigeant, rarement satisfait, travailleur inlassable (composant, jouant, dirigeant, copiant des manuscrits et enseignant à ses enfants), curieux de tout (allant écouter Buxtehude, recopiant de sa main des œuvres de Frescobaldi. Albinoni, Vivaldi, Grigny, admirant Couperin) et capable d'assimiler les influences les plus diverses sans effort apparent, à la fois conscient de sa maîtrise (*L'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue* apparaissent comme des défis) et modeste («Quiconque s'appliquera aussi bien que moi en fera autant»), est un jalon essentiel de l'histoire de la musique. Il a mis un terme à trois siècles d'évolution en portant à son plus haut degré d'achèvement ce qu'il avait reçu (au point qu'après lui vouloir composer une fugue, un choral, une cantate, une suite ou une Passion n'aura

plus beaucoup de sens) et ouvert une ère nouvelle par son génie à la fois mélodique et harmonique. Son œuvre, formée par l'étude — il faut «fouiller les archives du monde» disait à cette époque Buffon —, se présente souvent comme didactique et peut faire songer au dernier mot d'une science. Elle fut l'expression d'un ordre à quoi il n'y aurait plus rien à ajouter.

Bach fit main basse sur la musique de son temps pour en faire autre chose. Célèbre organiste, il passait aux yeux de ses contemporains pour un compositeur difficile et compliqué. Retenant de son époque le goût de l'ordre et de l'analyse, rejetant le badinage et l'ivresse virtuose, il produisit une œuvre équilibrée, «réglée» disait-il, confiante, indifférente aux agréments superflus, qui ne sacrifie ni à l'originalité ni au pathos mais qui est ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral. Cette œuvre inspirée par un credo serein et jonglant avec les procédés d'écriture est devenue une telle référence que J.-S. Bach s'impose comme une sorte de patriarche dans l'histoire de la musique. Mozart, qui découvrit ses fugues avec enthousiasme en 1782, Mendelssohn, qui dirigera une version arrangée de la *Passion selon saint Matthieu* devant un public qui l'avait un peu négligé, Beethoven, Chopin, Liszt, Franck, Debussy (qui admirait «la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la beauté») et d'autres ont étudié son œuvre avec soin.

Les «retours à Bach» ne se comptent pas. Ils s'imposent dans les périodes de doute surtout, parce qu'il y a dans la musique de Bach le pas inexorable d'une prière insensible aux prières. Ses savantes constructions sont tenues par une force intérieure telle que conventions et audaces vivent de la même assurance — «car comme toutes les choses sont dans une chaîne où chaque idée en précède une et en suit une autre, on ne peut aimer voir une sans désirer d'en voir une autre» : cette citation de Montesquieu pourrait s'appliquer à la musique de Bach.

De son œuvre abondante et riche au point de paraître indigeste à certains, peu de titres apparaissent secondaires ou négligeables, ce qui est rare dans l'histoire de la musique. Bach a composé pour l'orgue : *Toccata et fugue en ré mineur* (1709), *Passacaille et fugue en ut mineur* (1716), *Orgelbüchlein* (1717), etc. ; pour le clavecin : *Le Clavier bien tempéré* (1722 pour le livre Ier, 1744 pour le livre II), *Suites françaises*, *Suites anglaises*, *Fantaisie chromatique et fugue* (1730), concertos et pièces diverses ; pour le violon : *Sonates et partitas pour violon solo* (1720). deux concertos, *Concerto pour deux violons* ; pour le violoncelle : *Suites pour violoncelle seul* (1720) ;

pour formation de chambre : *Sonates pour violon et clavecin* et *Sonates pour violoncelle et clavecin* (vers 1720) ; et pour orchestre. Son œuvre religieuse est aussi abondante et variée : plus de deux cents cantates connues, des messes, des motets, des Passions, le *Magnificat* (1723), l'*Oratorio de Pâques* (v. 1725) et l'*Oratorio de Noël* (1734).

Toutes ces œuvres ont été classées et numérotées. Par exemple, le célèbre *Concerto en la majeur pour clavecin et orchestre* est numéroté BWV 1055 (BWV : *Bach Werke Verzeichnis*, c'est-à-dire «Catalogue des œuvres de Bach»).

BACH Johann Christian (1735-1782) : compositeur allemand. Né à Leipzig, dernier né de J.-S. Bach et d'Anna Magdalena. il était âgé de quinze ans à la mort de son père. Il rejoignit alors Carl Philipp Emanuel à Berlin et découvrit l'opéra, ignoré de son père. En 1755 il partit pour l'Italie, où il rencontra le Père Martini et Jommelli. Bach se convertit au catholicisme, ce qui lui permit de devenir organiste de la cathédrale de Milan en 1760. Composant des opéras, il acquit rapidement la notoriété et, Haendel mort, les Anglais songèrent à lui pour prendre la relève.

En 1762 «John» Bach s'installa à Londres pour travailler au King's Théâtre. Il recevra, deux ans plus tard, la visite de Mozart enfant et les deux musiciens éprouveront l'un pour l'autre une constante estime. Célèbre, ami des peintres Reynolds et Gainsborough, Johann mena grand train et déborda d'activité. En 1764, il fonda avec Karl Friedrich Abel les «Bach-Abel concerts», une organisation de concerts par abonnements. En 1767 il révéla le piano aux Anglais. Bientôt usé par cette existence prodigue, malade, il sombra dans l'oubli et mourut dans la misère. «Quelle perte pour la musique !» regrettera Mozart.

Si l'œuvre théâtrale de Johann Christian (Jean-Chrétien en français), malgré la fermeté de son écriture, consacrait beaucoup au goût de l'époque — «Je compose pour vivre» avouait-il —, son œuvre instrumentale (symphonies, ouvertures, concertos et sonates) marquera nettement les musiciens classiques. Aisance et brillant y sont servis par un remarquable savoir-faire.

BACH Johann Christoph Friedrich (1732-1795) : compositeur allemand. Né à Leipzig de J.-S. Bach et d'Anna Magdalena, il fut élève de son père puis entra au service du comte de Schaumburg-Lippe, à Bückeburg, en 1750. Marié en 1758, lié au poète Herder, il fit de son lieu de résidence un actif foyer musical.

Johann Christoph a été le plus stable et le plus classique des Bach. Il

passait pour être modeste et équilibré, et ne quitta Bückeburg que pour rendre visite à Johann Christian, à Londres, en 1778. Johann Christoph composa des symphonies (la *Symphonie en si bémol* est la plus connue), des concertos (dont le célèbre *Concerto en mi bémol*), des oratorios {*La Résurrection de Lazare* utilise un texte de Herder) et des cantates.

Son fils Wilhelm Friedrich Ernst sera le dernier Bach musicien.

BACH Wilhelm Friedmann (1710-1784) compositeur allemand. Né à Weimar, fils aîné de J.-S. Bach et de Maria Barbara, il apprit la musique avec son père et s'imposa rapidement comme un virtuose. Après des études de droit à Leipzig, il fut organiste à Dresde (1733) puis à Halle (1746). Il démissionna de son poste en 1764, séjourna à Brunswick (1770) et à Berlin (1774) sans parvenir à se fixer.

Marqué peut-être par la stature de son père et par les espoirs qu'il plaçait en lui —Jean-Sébastien l'appela toujours «mon cher Friede» et composa à son intention plusieurs ouvrages, dont le *Klavierbüchlein* (v. 1720) —,Wilhelm fut un être ombrageux, instable et passait pour mener une existence déréglée. Après 1764, il vécut d'expédients, mit en gage des manuscrits de son père puis mourut dans la misère, laissant une femme et une fille dans la détresse.

Tenu pour l'un des précurseurs de la sonate classique, Wilhelm fut un préromantique par sa façon d'utiliser le clavier comme confident de ses tourments. On retrouve de son étonnante personnalité dans ses œuvres (sonates, polonaises, fugues, concertos). Il laissa également de la musique religieuse (*Deutsche Messe*, cantates).

BACRI Nicolas (né en 1961) : compositeur français. Né à Nancy dans une famille de musiciens, il étudie le piano puis compose, avant d'entrer au conservatoire. Cet élève brillant passe deux ans à la Villa Médicis, à Rome, où il signe sa première symphonie (1984). Il réside plus tard à la Casa de Velasquez, à Madrid, où il compose une *Sinfonia da Requiem* (1993).

Pour ce compositeur qui cherche, au-delà de la maîtrise technique, l'émotion et la spiritualité, les œuvres s'enchaînent ensuite : *Une prière* (1997), *Cinq Motets de souffrance et de consolation* (1998), *Symphonie n° 6* (1998), *Concerto pour flûte* (1999), *Folia* (1990), *Concerto pour violon n ° 3* (2003), *Sinfonia concertante pour violoncelle et orchestre* (2004), *Méditation symphonique sur un thème de Beethoven* (2004)…

BAGATELLE : de l'italien *bagatella* (tour de bateleur), pièce musicale, instrumentale souvent, de caractère libre et léger.

La bagatelle s'est imposée comme forme musicale avec les bagatelles de Beethoven (op. 33, 119 et 126, et bagatelle en la mineur *Pour Élise*), qui anticipa sur le goût romantique de la miniature, selon A. Einstein. Liszt composa par la suite une *Bagatelle sans tonalité*. Les *Bagatelles* de Bartok sont une œuvre de pleine maturité. Quant aux *Bagatelles* op. 9 de Webern, pour quatuor à cordes, elles sont d'une étonnante brièveté et illustrent ses principes esthétiques (non-répétition, athématisme, concentration de l'expression).

BAL : réunion au cours de laquelle les gens dansent, puis lieu de cette réunion, le bal se distingue du ballet* en ce que les pas des danseurs ne sont pas réglés par une chorégraphie mais par le talent et la fantaisie des danseurs aussi bien que par la mode.

Le **bal musette** était, au Moyen Age, un bal champêtre donné au son des cornemuses. Au début du XXe siècle, une fois le bal transporté en ville, le bal musette désigna le bal populaire, donné au son de l'accordéon.

BALAKIREV Mily Alexeievitch (1837-1910) : compositeur russe. Né à Nijni-Novgorod, d'origine pauvre, il dut à un mécène (A.D. Oubilichev) de pouvoir se consacrer à la musique. En 1855 il rencontra Glinka et se tint pour son disciple. Installé à Saint-Pétersbourg, cet excellent pianiste fut l'un des fondateurs du groupe des Cinq. Il en devint une sorte de directeur musical et de conscience (il prêchait la chasteté à ses amis). En 1862 il fonda une École libre de musique puis, en 1883, dirigea les concerts de la chapelle impériale.

Cet homme étrange, fanatique, psychiquement peu équilibré, composa laborieusement — il lui fallut une trentaine d'années pour mener à bien sa première symphonie — une œuvre qui ne manque pas d'audaces. Il faut en détacher *Islamey*, pièce virtuose pour piano, et le poème symphonique *Thamar*.

BALALAÏKA : instrument à cordes (trois en tout) pincées constitué d'un manche et d'une caisse de résonance en bois de sapin, de forme triangulaire.

Populaire dans le nord russe, la balalaïka serait d'origine asiatique. Au sud de ces mêmes régions c'est la **bandoura** qui est utilisée. Il s'agit d'une sorte de guitare, de caisse ovoïde.

BALLADE : de l'italien *ballare* (danser), ce n'est pas pour autant une pièce destinée à la danse. Poème lyrique au Moyen Age, la ballade est devenue une pièce instrumentale de forme libre.

La ballade est apparue avec troubadours et trouvères, au XIIIe siècle. C'était une pièce strophique avec un refrain, parfois terminée par un envoi.

Au XIVe siècle, Machaut utilisa ce modèle, lui donna beaucoup d'élégance et créa la ballade polyphonique. Immortalisée dans la littérature par Villon, un siècle plus tard, la ballade disparut ensuite, les poètes de la Renaissance s'étant tournés vers la poésie latine.

La ballade reparut avec les romantiques, curieux du Moyen Age. Après Bürger (*Leonore*, 1773), Goethe, Schiller et Hugo illustrèrent cette forme. La ballade romantique, proche de la chanson populaire, s'inspirait souvent de légendes. Ainsi du *Roi des Aulnes* de Goethe, dont Schubert fit un lied célèbre.

La ballade instrumentale apparut à la même époque. Elle trouva ses lettres de noblesse avec Chopin, au XIXe siècle. Il donna quatre ballades, d'un style contrasté, vers 1840. Schumann, Brahms et Fauré en composèrent ensuite, puis cette forme s'effaça.

En Angleterre existait au XVIIIe siècle le *ballad opera*, dont le plus célèbre sera le *Beggar's Opera*. Les dialogues étaient parlés et les airs, inspirés souvent de chansons populaires. Le *ballad opera* influença le *Singspiel* allemand.

BALLET : de l'italien *ballare* (danser), composition dramatique dont l'action est réglée par une chorégraphie.

Le ballet est né en Italie au XVe siècle. Inspiré des «entremets» qui, au Moyen Age, égayaient les repas des seigneurs, le ballet est un produit de la Renaissance. Léonard de Vinci aurait eu la responsabilité des costumes et des machineries de *La Festa del Paradiso*, en 1490. Le *ballecto* désignait une représentation réglée de pas rythmés, donnée chez des seigneurs qui y participaient. Ce genre de divertissement fut donné par Charles IX en 1573 et le ballet connut un tel succès en France que, plus tard, l'opéra devra lui accorder une place pour s'imposer. L'Académie de poésie et de musique, désireuse de voir s'harmoniser poésie, musique et danse, à l'imitation des anciens, ne fut pas étrangère à ce succès. Le *Ballet comique de la Reyne* (ou *de Circé*), de Beaujoyeux (Baldassare da Belgiojoso), donné en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse, favori d'Henri III, et de Mlle de Vaudémont, fut l'une des premières réussites du **ballet de cour**, fête somptueuse plus ou moins improvisée où comédie, chants et danses, soutenus par les luths et les violes, distrayaient les seigneurs. Le spectacle devait contenter «l'œil, l'oreille et l'entendement».

A la même époque, la cour anglaise s'abandonnait aux délices du **masque*** (*mask*), sous Henri VIII et Jacques Ier. La mise en scène était fastueuse et de

célèbres poètes, comme Ben Jonson, en écrivaient les textes. Le masque conduira à l'opéra anglais avec *Le Siège de Rhodes* (1656), d'après Davenant et sur une musique collective.

En France, le ballet de cour perdit de sa superbe au temps des guerres de Religion. Le ballet ne disparut pas pour autant, même si le **ballet-mascarade**, sans intrigue, n'en avait pas toutes les richesses. Sous Louis XIII s'imposa le **ballet mélodramatique** de Guédron. Il était bâti sur une action suivie. Le succès du théâtre provoqua peut-être son déclin. Le **ballet à entrées** lui succéda rapidement. Illustré par Boesset, il faisait alterner récits, danses, chants et musique instrumentale sans souci d'unité. Avec l'arrivée au pouvoir de Mazarin, un amateur d'opéras, le ballet subit un léger déclin. Mais le public français ne se fit pas à cette étrange idée de donner des ouvrages entièrement chantés et retint surtout du passage des troupes italiennes leurs ingénieuses mises en scène. Il appartiendra à Lully, protégé de l'émérite danseur qu'était Louis XIV, de satisfaire le public. En 1655, *Les Noces de Thétis et de Pélée* (musique de Caproli), avec le roi en Apollon, utilisait déjà chant, danses et machineries. Louis XIV fonda en 1661 l'Académie royale de danse : le règne des professionnels commençait. Lorsque le roi, vieilli et dévot, renonça à tenir son rôle, le ballet de cour déclina. L'un des derniers fut *Le Triomphe de l'amour*, de Lully, en 1681. On y vit Mlle de La Fontaine : la danseuse était née.

Le ballet et le bal deviendront des genres différents. Mais le ballet resta longtemps intégré à un spectacle. Dès 1661, Molière avait créé la **comédie-ballet** avec *Les Fâcheux*. En 1673, Lully, qui avait collaboré aux comédies-ballets de Molière, créa la **tragédie-ballet** avec *Cadmus et Hermione*. Il transférait ainsi dans le monde de la danse et de la musique un genre en vogue au théâtre. Colasse fut son continuateur. Il faudra Campra et son *Europe galante*, en 1697, pour que révolution se poursuive : ce sera l'**opéra-ballet.** L'action en était réduite à un thème plutôt vague, la danse et la mise en scène tenaient une place dominante, le style gagnait en souplesse. Destouches, Mouret et Rameau continuèrent dans cette voie mais, au XVIIIe siècle, des révolutions étaient dans l'air. Les danseurs se lassèrent de la pompe et de la raideur héritées du ballet de cour. L'idée que la danse pourrait conduire l'action par ses seules vertus apparut peu après. Jean-Georges Noverre fut des premiers à l'exprimer dans ses *Lettres sur la danse* (1760). Il fallut toutefois du temps pour que le public se fît à cette nouveauté et l'impulsion décisive vint d'Italie, de Salvatore Vigano et de Carlo Blasis, lequel imposa

la virtuosité sur la scène. Dans le même temps, la place du ballet dans l'opéra se réduisit au «ballet obligé», qualifié ainsi parce qu'il ralentissait l'action.

Tout était en place pour qu'apparaisse le ballet romantique. *La Sylphide* (1832), sur une musique de Schneitzhoeffer, avec Maria Taglioni dans le rôle principal, fut son premier succès. Tenue de rigueur (corsage en pointe, tutu de mousseline et chaussons), art des pointes et ballerines légères, gracieuses et capricieuses caractérisèrent le ballet désormais autonome. Adam, qui composa *Giselle* (1841) pour la célèbre Carlotta Grisi, Delibes et, surtout, Tchaïkovski donnèrent au ballet romantique son répertoire. Ce dernier parvint à conférer à un divertissement alors mineur une réelle valeur musicale. Le ballet romantique sombra pourtant, parce que les danseuses jouaient les *prime donne* et ne songeaient qu'à démonstrations personnelles ou à succès tapageurs. Figures stéréotypées, musique sirupeuse et vedettariat menèrent le ballet à l'agonie.

Après Isadora Duncan, la danseuse aux pieds nus, les Ballets russes donnèrent au ballet un souffle nouveau. Les compositeurs se mirent au travail (Stravinski, Ravel, Roussel par exemple). Costumes et décors (de Picasso, Mirò, Braque, Chirico…) prirent des couleurs. Le ballet n'était plus une combinaison de pas classiques et une suite de numéros, dans une tenue classique. Fokine, vers 1914, déclarait que chaque composition devait engendrer un langage. Lifar, au contraire, affirmera en 1935 que c'est la musique qui doit être issue de la danse. Le débat (musique ou danse d'abord ?) est ouvert, dans un temps où le ballet, qui a quasiment supplanté l'opéra dans le domaine de la création, n'a cessé d'élargir son audience. Les Etats-Unis, où Balanchine introduisit le ballet moderne en 1933, ont favorisé de nombreuses expériences. La musique contemporaine a été utilisée par Béjart et Cunningham. Le ballet peut être aussi improvisé. Pendant ce temps les Russes, qui ont joué un grand rôle dans ce renouveau, étaient revenus, quant à eux, a un certain romantisme.

BALLETS RUSSES : troupe de danseurs qui a donné au ballet moderne une impulsion décisive, à une époque où le ballet sombrait dans l'académisme et le vedettariat.

Le ballet s'est implanté en Russie sous Catherine II, qui fonda en 1738 une École impériale de danse. Mais ce furent le musicien Tchaïkovski et le chorégraphe Marius Petipa, au XIXe siècle, qui donnèrent au ballet, en Russie, une réelle qualité.

Serge de Diaghilev (1872-1929), qui devait faire triompher le ballet moderne, ne dansait pas. Cet homme actif, intelligent et peu conformiste transforma un art frivole en spectacle fascinant et populaire. Animateur remarquable, il sut déceler le talent de danseurs et de compositeurs. En 1909, les Ballets russes firent à Paris des débuts explosifs. Le chorégraphe était Michel Fokine, les danseurs s'appelaient Nijinski, Pavlova, Karsavina pour ne citer que les plus célèbres. *Schéhérazade* (Rimski-Korsakov), les *Danses polovtsiennes* (Borodine) et *L'Oiseau de feu* (Stravinski) soulevèrent l'enthousiasme. L'exotisme, les couleurs, les prouesses des danseurs et le dynamisme de l'ensemble expliquent ce succès. Les scandales qui accompagnèrent plus tard l'érotisme du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Debussy) et le rituel païen du *Sacre du printemps* (Stravinski) montrèrent toutefois les limites de cet enthousiasme. Mais les Ballets russes avaient donné au ballet de la santé et des couleurs. Ils avaient aussi redonné à Paris une place de choix dans l'évolution artistique.

La Révolution russe, en 1917, porta un rude coup à la troupe, coupée de sa base et obligée de recruter à l'étranger. La retraite brutale de Nijinski, en 1918, mentalement déséquilibré, en porta un autre. La mort de Diaghilev, en 1929, abattit définitivement les Ballets russes. Son héritage sera recueilli par des troupes occidentales, l'école russe avant préféré revenir à plus de tradition.

BALLIF Claude (1924-2004) : compositeur français. Né à Paris, il étudie auprès de Messiaen, puis à Darmstadt. En 1955, son œuvre orchestrale *Lovecraft* est primée à Genève. Citons ensuite *A cor et à cri* (1965), *Ivre Moi Immobile* (1979) et ses quatuors.

Ballif publie en 1956 «Introduction à la tonalité». Amateur de formes «ouvertes», il veut réconcilier tonalité et atonalité, diatonique et chromatisme, dans un esprit indépendant.

***UN BAL MASQUÉ* :** opéra de Verdi, en trois actes, sur un livret d'Antonio Somma inspiré d'un autre livret qu'avait écrit Scribe pour un *Gustave III* destiné à Auber. Créé le 17 février 1859 à Rome, l'opéra de Verdi connut d'abord des mésaventures. Le livret faisait référence à un événement historique, le meurtre de Gustave III de Suède en 1792, au cours d'un bal masqué. L'ouvrage était destiné à Naples. Or l'attentat d'Orsini (un patriote italien) contre Napoléon III provoqua des troubles dans cette ville et le livret parut soudain inquiétant à la censure. Il fut demandé qu'au moins le drame fût transféré au loin, en Amérique par exemple. Gustave III devint le comte

Riccardo de Warwick… Après la guerre de 1945, plusieurs metteurs en scène sont revenus à Gustave III de Suède, parfois aussi à son homosexualité.

Riccardo est épris d'Amélia, l'épouse de son ami Renato. Une diseuse d'aventure lui prédit la mort par «le premier homme qui serrera (sa) main». Sur quoi survient Renato, qui serre la main du comte… Renato, doutant bientôt de la fidélité de son épouse, décidera de la tuer. Il ne s'y résoudra pas et tuera son rival, au cours d'un bal masqué. Avant d'expirer, Riccardo révélera l'innocence d'Amélia.

Après s'être essayé à un style en apparence difficile, en composant *Les Vêpres siciliennes* et *Simon Boccanegra*, Verdi revenait avec *Un bal masqué* à celui qui lui avait valu la gloire. Sur un livret conventionnel (concurrence amoureuse et conspiration politique), il a donné un chef-d'œuvre pour la voix. Le rôle de Riccardo offre toute latitude aux ténors de briller. Dès le début de l'ouvrage, l'air *La rivedrà* les met à contribution. L'air d'Amélia avouant son amour et le quintette qui clôt l'acte 1er sont également remarquables. L'air d'Amélia, au début de l'acte II, est d'une grande difficulté vocale. Le début et le finale de cet acte sont de toute beauté. Au début de l'acte III, c'est à l'interprète de Renato de manifester son talent. Les autres personnages ne sont pas oubliés, par exemple le page Oscar (*Saper vorreste…*).

Cet ouvrage exigeant est mené avec efficacité par Verdi, et il n'est pas nécessaire d'en rajouter : dans la scène du bal masqué, Selma Kurz en fit tant, en 1904, pour impressionner le public du Covent Garden qu'elle bouscula le chef d'orchestre…

BANJO : terme espagnol qui désigne un instrument a cordes pincées (au moyen d'un plectre), sorte de guitare pourvue d'un long manche et d'une caisse de résonance de forme ronde, tendue de peau.

Le banjo fut très utilisé aux débuts du jazz.

BARBER Samuel (1910-1981) : compositeur américain. Né à West Chester, il étudia à Philadelphie et reçut en 1935 le prix de Rome américain. Séjournant en Italie, il composa un *Adagio pour cordes* qui lui valut la notoriété. D'une grande culture musicale, Barber fluctua ensuite entre un style moderne, tâtant du dodécaphonisme dans sa *Sonate pour piano* (1948), et un style néo-romantique, comme dans son opéra *Vanessa* (1957, sur un livret de Menotti) ou dans *Prayers for Kierkegaard* (1954).

***LE BARBIER DE SÉVILLE* :** opéra bouffe de Rossini, en deux actes, sur un livret de Cesare Sterbini inspiré de la pièce de Beaumarchais (donnée en

1775). Il fut créé à Rome le 20 février 1816, sous la direction de l'auteur. Paisiello avait composé avec succès un *Barbier de Séville* en 1782 et ses admirateurs comprirent mal que Rossini, comme cela était pourtant fréquent, reprît le livret. Pour ne chagriner personne, Rossini avertit le maître de son intention et intitula son propre ouvrage *Almaviva ou la précaution inutile*. Inutile en effet, puisqu'une cabale fut montée qui, ajoutée à des incidents (la guitare du comte, au moment où il devait donner la sérénade, se révéla désaccordée...), provoqua un désastre. L'ouvrage dut attendre pour s'imposer. L'élan pris, il rencontre depuis un succès considérable.

Le comte Almaviva est amoureux de Rosine, la pupille de Bartolo. Elle-même est sensible à cet amour, quoi qu'elle ignore tout du comte. Le barbier Figaro se met de leur parti mais Bartolo découvre l'intrigue et lorsque le comte, déguisé en soldat et simulant i'ivresse, tente de s'introduire dans la place, il le fait arrêter. Mais le comte se fait connaître de l'officier, qui le relâche. Almaviva se déguise en maître de musique, toujours aidé par Figaro, mais cette nouvelle intrigue échoue. A la fin Bartolo, pris de vitesse et dupé, ne parviendra pas à s'opposer au mariage.

L'ouvrage est sous-titré «La précaution inutile»: le ressort dramatique est dans les efforts inutiles de Bartolo pour s'opposer à des plans qu'il découvre pourtant et qui échouent, mais vouloir s'opposer à ce que veut la fortune revient à lui donner la main, on le sait depuis Œdipe. L'intrigue est proche de celle de «L'École des femmes» de Molière.

Le comique de situation propre à Beaumarchais convenait admirablement à Rossini, qui s'est rarement perdu dans les arcanes de la psychologie. Par sa verve et son invention, il a fait du *Barbier de Séville* l'un des opéras les plus célèbres du répertoire. L'air de Figaro *Largo al factotum della città*, celui de Rosine *Una voce poco fa* et celui de Basile *La calumnia* sont des classiques du chant. Le comique du finale de l'acte Ier, la scène de la leçon de musique et le trio *Zitti, zitti, piano, piano* sont irrésistibles. Le tout est brillamment enlevé et. dans le style bouffe, seul Mozart a fait mieux.

L'habitude avait été prise, lors de la leçon de musique (acte II), de laisser à la cantatrice interprétant Rosine toute liberté quant à ce qu'elle devait chanter. Au lieu de prendre une leçon. Rosine en donnait une... Dans l'opéra italien, de tels procédés ne choquaient pas à l'époque et Rossini fut des premiers à s'en offusquer. Lors d'une représentation, après que la célèbre Adelina Patti eut chanté *Una voce poco fa*, il déclara : «Cet air est ravissant, de qui est-il ?» Les libertés laissées aux interprètes sont une des raisons pour

lesquelles les compositeurs d'opéras écrivaient vite. Aussi, lorsque quelqu'un demanda à Donizetti s'il croyait possible que Rossini eût composé *Le Barbier de Séville* en deux semaines, il répondit : «Pourquoi pas ? Il est si paresseux !…»

BARCAROLLE : de l'italien *barcaruolo* (gondolier), chanson de batelier, puis pièce vocale ou instrumentale écrite sur un rythme comparable, évoquant un balancement.

La *Barcarolle* de Chopin est ainsi une merveille de souplesse rythmique et mélodique. Fauré composa treize barcarolles. Dans un genre vocal, le *Soave sia il vento* de Mozart (*Così fan tutte*, acte 1er) est un pur chef-d'œuvre. Il avait auparavant introduit une barcarolle dans *Idomeneo* (acte II) avec le chœur *Placido è il mar, andïamo*.

BAROQUE : du portugais *barroco* (perle irrégulière), signifia tardivement, au XVIIIe siècle, irrégulier et bizarre puis, au XIXe siècle, qualifia l'art post-renaissant avec une connotation péjorative.

L'art baroque a connu son triomphe en Italie au XVIIe siècle. Plusieurs éléments l'annonçaient au XVIe siècle, comme le déclin de la musique polyphonique, qualifiée de *stile antico*, et l'évolution du madrigal vers un style expressif monodique. L'église du Gesù, à Rome, tenue pour avoir été le premier édifice baroque, date de 1568. Elle était due à Vignola. Son style influencera l'architecture religieuse du XVIIe siècle en Europe, en adoptant des caractères locaux. Le baroque se répandit jusque dans les colonies espagnoles, en Amérique. La France fut l'un des rares pays, avec l'Angleterre, à lui opposer quelque résistance.

Le baroque s'est développé dans le climat passionné de la Contre-Réforme, mais le vif débat religieux de l'époque n'épuisait pas sa substance. Il fut contemporain d'un mouvement général d'expansion et d'enrichissement en Europe (la Bourse de Londres date de 1566), d'absolutisme politique, de crise et de déclin de l'Église, d'une lutte économique sans merci entre les nations autant qu'entre les individus. Nobles, parvenus, bourgeois, pirates, aventuriers et vagabonds se disputaient ce dont l'art baroque s'est paré : l'or. L'art baroque fut à l'image de la société : ouvert, divers, mélangé, accumulatif, expansif et, surtout, théâtral. Sa volonté d'affirmation fut particulièrement dynamique dans la classe noble et dans l'Église catholique, toutes deux menacées dans leur pouvoir. L'art baroque fut en même temps l'expression de l'éclatement de l'Occident et une tentative d'y remédier en lui offrant une identité culturelle.

Le style baroque est apparu après que l'Église eut décidé de faire front à l'éclatement religieux et aux progrès de la Réforme. Une Contre-Réforme fut entreprise, tandis qu'étaient rétablie l'Inquisition (1542) et institué l'Index (1559). Le concile de Trente, réuni une première fois en 1545, exigea, par exemple, que la musique religieuse revînt à plus de simplicité, de clarté, de liturgie, et renonçât aux influences profanes. La *Messe du pape Marcel* (1565) de Palestrina fournit le modèle à suivre. Toutefois, ce souci de clarté et de retour au sacré s'accompagnait d'une volonté militante, illustrée notamment par la fondation de la Compagnie de Jésus, dirigée par un «général». Les jésuites étaient très amateurs de théâtre, ils y voyaient un excellent moyen de séduire et d'édifier les esprits. L'art baroque se voulut convaincant et conquérant (il est lié à l'idée, dangereuse et moderne, que l'homme peut être «changé»), puis se déchaîna en formes, courbes, contrastes et ornements, cultivant l'artifice et le faste pour exalter l'imagination et occuper tous les espaces. Aussi sera-t-il jugé au XVIIIe siècle, par les rationalistes, peu harmonieux. La musique baroque est «chargée de dissonances», diront les encyclopédistes.

L'âge baroque fêta le théâtre. Œuvres et troupes se multiplièrent en tous lieux, jetant sur scène des drames mouvementés, déclamés, comico-tragiques, d'un ton parfois très libre, accumulant invraisemblances et réalisme cru. Le théâtre, lieu de débordements, de luxe et de plaisir, deviendra suspect au XVIIe siècle et le comédien sera rejeté par l'Église. Le maître mot des poètes assurait que «le monde est un théâtre». Cervantes, Lope de Vega, Calderòn, Alarcòn, Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare, Corneille (à ses débuts) et la commedia dell'arte emplirent ce théâtre de passions, de guerres et de crimes, de poésie et parfois d'obscénités, d'intrigues, de déguisements et de machineries. Cette accumulation de passions débridées, de prouesses et de surprises, cette mobilisation de dieux et de héros, mit un terme à l'art raffiné et élitiste des seigneurs de la Renaissance. La prodigalité baroque se retrouva dans tous les arts, chez le peintre Rubens par exemple.

Le style baroque fut le triomphe de l'artifice, du *bel canto**, des castrats*, du trompe-l'œil et de la mise en scène. Dans le même temps, il se donnait pour fin d'édifier, d'être le miroir de la vie et d'«enseigner» (Ben Jonson). A travers l'opéra, le ballet de cour, le masque, la zarzuela, le monde nouveau s'admirait lui-même, se justifiait et s'éternisait. Il y a de l'orgueil, voire de la provocation, dans l'art baroque, pour ne pas dire de l'«impérialisme» car il fut un art conquérant. Artifices et conventions étaient toutefois, pour les

artistes de l'époque, des moyens d'exprimer d'éternelles vérités. Pour atteindre à celles-ci, il fallait passer par l'image, faire le détour par la représentation, la métaphore et l'allégorie afin d'éviter le banal et le trivial. Le vrai n'était pas à établir, encore moins à chercher, il était à montrer. «Occupe-toi de la réalité, et tâche de découvrir ce qui est connu», répond le roi du Portugal à Colomb venu présenter ses conjectures, dans *La Découverte du Nouveau Monde* de Lope de Vega. Dans cette même pièce, la Religion et l'Idolâtrie se disputent la Terre. L'art n'avait pas pour fonction d'imiter le réel, mais de faire accéder à un langage qui fût universel et séduisant, captivant. L'art baroque fut un livre d'images, entassant les images comme entassait alors le savoir. D'où la fascination qu'il exerça et les critiques qui suivirent, car une image n'est en soi ni vraie ni fausse. Se livrer à l'imagination, disait Pascal, c'est se livrer à la «folle du logis».

Représentation, théâtre, concert, gerbe de genres musicaux (musique d'église, musique de chambre, musique de théâtre, musique instrumentale) et de formes (opéra, oratorio, cantate, concerto, suite, sonate…), l'art baroque ne cessa de mélanger et de distinguer. C'est de cette époque que date la distinction entre «sacré» et «profane», et que la voix et l'instrument se séparent. Dans l'art baroque comme dans le théâtre shakespearien (parfois baroque dans ses procédés), un désordre apparent fécondait un ordre.

La distinction des styles, contemporaine de l'éclatement de la doctrine chrétienne, des dogmes, du cosmos, et la volonté de retrouver une unité sont caractéristiques de l'époque. En se développant, l'art baroque fixa des styles, puis des genres et des formes, ce qui devait mener, en France au moins, à la rigueur classique. Cet immense travail, cette considérable évolution furent, en musique, fondés sur deux inventions : la monodie* accompagnée et la basse* continue. Toutes deux libérèrent la mélodie, favorisèrent l'expression et la virtuosité du soliste, le développement d'un style contrasté annoncé par les madrigalistes du XVIe siècle et permirent, à partir du récitatif, de créer le drame lyrique. Mais cet art se figera peu à peu en conventions formelles (livrets mythologiques et aria da capo, par exemple) et en surcharges stéréotypées. Le fastueux baroque se transformera en gracieux rococo (de rocaille) au XVIIIe siècle. Celui-ci, jugé frivole, cédera la place, à la fin du XVIIIe siècle, au néoclassicisme (au classicisme, en musique) et au préromantisme. Le baroque sera rejeté par le XIXe siècle, à l'exception d'une approche de Shakespeare très «romantisée», puis peu à peu redécouvert au XXe siècle pourtant d'abord hostile, par principe, à l'artifice.

La musique baroque, qui s'étend de Monteverdi à Jean-Sébastien Bach, est d'une importance considérable dans l'histoire de la musique. Elle s'imposa rapidement en Italie (Monteverdi, Cavalli, Cesti, Carissimi, Rossi…), en Allemagne (Schütz) et en Angleterre (Purcell), plus tardivement en France, où elle dut se plier aux exigences du «grand siècle». Il appartint à Rameau, Haendel et J.-S. Bach de la mener à terme. Redécouvrir la musique baroque est une entreprise difficile : beaucoup d'œuvres furent peu notées (il en est ainsi, par exemple, du fameux *Miserere* de Gregorio Allegri) parce que l'ornementation improvisée y tenait une part, voix (les «vedettes» étaient alors les castrats) et instruments de musique ont évolué (de là les querelles ensuite entre les tenants des instruments «anciens» et des instruments «modernes»), la quantité d'ouvrages est énorme (de nombreux compositeurs ont laissé une cinquantaine d'opéras, des dizaines de concertos et de symphonies) et la représentation d'un opéra baroque coûtait souvent très cher. L'effort est tout de même indispensable : richesse et variété sont, dans l'art baroque, à profusion.

BARRAQUÉ Jean (1928-1973) : compositeur français. Né à Puteaux, élève de Langlais et de Messiaen, il fit un stage au Groupe de recherches musicales de l'ORTF, puis investit toute son énergie et sa science de l'écriture sérielle dans la composition d'une œuvre, *La Mort de Virgile*, inspirée du roman de Hermann Broch, qu'il ne put achever.

Qualifié de cérébral par les uns, de romantique par les autres — «La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort», a-t-il écrit —, de compositeur du siècle par ses admirateurs, Barraqué a laissé des œuvres lyriques et difficiles: *Sonate pour piano* (1952), *Séquence* (1955), *Au-delà du hasard* (1960, qui devait trouver place dans son œuvre maîtresse) et *Chant après chant* (1966). Il s'est montré par ailleurs un analyste remarquable de l'œuvre de Debussy.

BARRAUD Henry (né en 1900) : compositeur français. Né à Bordeaux, élève de Caussade, Dukas et Aubert, il fut un des fondateurs du groupe Triton, en 1932, qui se proposait de faire connaître la musique contemporaine. Barraud continua en ce sens lorsqu'il travailla à l'ORTF, tout en composant une œuvre qui dénote un esprit indépendant et méditatif.

Citons de lui *La Farce de maître Pathelin* (1938), *Offrande à une ombre* (1942), *Le Mystère des Saints Innocents* (1946), sur un texte de Péguy, composé à la mémoire de son frère qui avait été fusillé par la Gestapo, et l'opéra *Numance* (1952).

BARTÓK Béla (1881-1945) : compositeur hongrois. Né à Nagyszentmiklós (aujourd'hui en Roumanie) le 25 mars 1881 de parents enseignants, élève d'Erkel, il étudia à Budapest à partir de 1899, se lia à E. von Dohnanyi et Kodály. D'abord passionné de musique allemande (Beethoven et R. Strauss), influencé par Liszt, il entreprit bientôt avec Kodály d'étudier le folklore de son pays. Bartók poussa ses investigations en Slovaquie, Roumanie, Bulgarie et, plus tard, en Afrique du Nord. Allant de village en village, notant et enregistrant, il manifesta dans cette tâche la rigueur, voire la minutie qui le caractérisaient. En 1905, de passage à Paris à l'occasion d'un concours de pianistes, il découvrit la musique de Debussy. En 1907 il fut nommé professeur au conservatoire de Budapest et, en 1909, il épousa Maria Ziegler (en 1923, il se remariera avec Ditta Pasztory).

Révélé par *Le Château de Barbe-Bleue* (1918), ce remarquable pianiste, cultivé, curieux et médiocrement soucieux de célébrité produisit dès lors une musique originale, élaborée, rythmiquement très riche, qui devait faire de lui un des classiques du XXe siècle. Il découvrira par la suite l'écriture sérielle mais, fidèle a son tempérament, il en tiendra compte sans rien renier de lui-même. Comme a dit le critique A. Goléa, Bartók mènera toute sa vie «un vrai débat créateur au cours duquel il cherchera une synthèse entre lui-même et l'univers montant autour de lui».

En 1939, Bartók quitta la Hongrie, jugeant que le climat n'y était plus propice au travail et à la création. Il se rendit aux Etats-Unis et y vécut péniblement en donnant des concerts. Il composa le *Concerto pour orchestre* (1943) pour le chef d'orchestre Serge Koussevitsky et une *Sonate pour violon* (1945) pour Yehudi Menuhin. Atteint de leucémie, isolé, Bartók mourut dans la misère à New York, laissant inachevé un *Concerto pour alto* (terminé par Tibor Serlih).

L'œuvre de Bartók se caractérise par une rigoureuse construction et par une grande complexité rythmique, par une écriture moderne et souvent vigoureuse qui s'apaisa, a la fin de sa vie, en une sorte de classicisme (*Concerto pour orchestre*, *Concerto pour piano n° 3*, œuvres pour violon). Pianiste, il utilisa l'instrument pour des expérimentations, ce qui nous vaut les *Mikrokosmos* (1926-1937), cahier de pièces variées, généralement courtes, d'une difficulté croissante. Pour le piano, il composa aussi l'*Allegro barbaro* (1910), manifeste de son art de traiter les rvthmes de danses, trois concertos (1926, 1931 et 1945) devenus célèbres et la *Sonate pour deux pianos et percussion* {1937), un de ses chefs-d'œuvre.

Son œuvre pour orchestre est d'une richesse tant mélodique qu'harmonique, des *Images* (1910) au *Concerto pour orchestre* (1943) en passant par *Le Prince de bois* (1916), *Le Mandarin merveilleux* (1919), le *Divertimento pour cordes* (1939) et surtout la *Musique pour cordes, percussion et celesta* (1936), qui représente peut-être le sommet de son art. Ouverte par une admirable fugue, cette œuvre aussi inspirée que rigoureuse est d'une rare richesse de sonorités. Six quatuors à cordes complètent cette moisson avec son opéra.

Le Château de Barbe-Bleue (livret de Béla Balasz) fut achevé en 1911 mais ne fut créé qu'en 1918, à Budapest. Il était alors jugé «inchantable». C'est un ouvrage court (environ une heure) et il ne fait appel qu'à deux personnages (basse et mezzo-soprano). Certains ont dit qu'il fut à la langue magyare ce que *Pelléas et Mélisande* de Debussy avait été à la langue française. D'autres l'ont rapproché des opéras que composait à cette époque R. Strauss. *Le Château de Barbe-Bleue* fut une des premières compositions d'envergure de Bartók. Il mettait en valeur une maîtrise instrumentale et une densité sonore qui annonçaient les réussites à venir. La démonstration était d'autant plus remarquable que le drame se réduit ici à peu de choses: Judith, la dernière femme de Barbe-Bleue, ouvre une à une sept portes qui lui livrent la personnalité de son époux. Après quoi celui-ci se trouve seul, dépouillé et face à lui-même, mort.

La musique de Bartók a connu la popularité après la mort du compositeur. Certains ont vu dans ce succès un refuge, un moyen pour le public de se dire «moderne» sans l'être réellement — l'idée sera reprise en se référant à Chostakovitch. La réalité est sans doute plus simple: Bartók a réussi la où tant d'autres ont échoué et échouent encore, il s'est imposé comme un musicien moderne, classique et indépendant à la fois.

BARYTON : du grec *barus* (lourd) et *tonos* (tension), qualifie la voix humaine située entre celle du ténor et celle de la basse. Le terme désigna le hautbois grave et la basse de viole d'amour. Il sert encore à nommer un bugle utilisé par les fanfares.

Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que la voix de baryton s'imposa sur les scènes lyriques. Verdi, au XIXe siècle, fera triompher le baryton. Au XXe siècle, il faut citer parmi les voix remarquables celles de Dietrich Fischer-Dieskau, Tito Gobbi, Hans Hotter, Théo Adam, George London et Ruggero Raimondi.

Les grands rôles de baryton sont souvent de très grands rôles: le rôle-litre

de *Don Giovanni* (Mozart), de *Rigoletto* et de *Falstaff* (Verdi), de *Wozzeck* (Berg) notamment, et ils exigent des qualités de présence scénique. Figaro, tant dans *Les Noces de Figaro* (Mozart) que dans *Le Barbier de Séville* (Rossini) est baryton, rôle réjouissant compensé par le terrible Iago d'*Otello* (Verdi). De nombreux rôles pour basse peuvent convenir à des barytons, comme Wotan (*L'Anneau du Nibelung*, Wagner) et Pizzaro (*Fidelio*, Beethoven).

BASSE : voix d'homme qui possède la sonorité la plus grave. La basse peut être basse-taille (proche de la voix de baryton) ou basse chantante (plus grave). On distingue parfois aussi la basse «noble» (la voix de basse la plus grave) et la basse «bouffe», plus souple. La basse noble est parfois dite «profonde».

La voix de basse a été utilisée dès les débuts de l'opéra, la musique baroque ayant valorisé les voix extrêmes. Elle peut être très virtuose. Le Russe Fiodor Chaliapine a été l'une des grandes voix du XXe siècle et, d'une façon générale, les pays de l'Est ont souvent brillé dans cette catégorie (Nicolaï Ghiaurov, Alexander Kipnis, Ivan Petrov, Boris Christoff…).

Le rôle-titre de *Boris Godounov* (Moussorgski) est la voie royale pour s'imposer sur scène, mais il faut citer aussi le rôle de Philippe II (*Don Carlos*, Verdi) et celui de Wotan (*L'Anneau du Nibelung*, Wagner). Auparavant, Mozart s'était montré généreux avec Osmin (*L'Enlèvement au sérail*), Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Leporello (*Don Giovanni*) et Sarastro (*La Flûte enchantée*).

La basse est, d'autre part, la partie d'une composition musicale qui sert de soutien harmonique à l'échafaudage d'une œuvre. Il existe plusieurs sortes de basses. Citons la **basse continue** (basse instrumentale qui se poursuit durant la durée de l'ouvrage), la **basse obstinée** ou *ostinato* (répétition sans interruption d'un motif mélodique) et la **basse d'Alberti** (accompagnement en arpèges). La **basse fondamentale** était, dans la théorie de Rameau, le son «générateur» d'un accord.

BASSE CONTINUE : basse instrumentale qui apporte un soutien harmonique a une composition musicale. La basse continue n'a pas pour fin de doubler simplement la voix, ce qui est le cas de la basse *seguente* (c'est-à-dire qui suit, en italien).

La basse continue est apparue alors que l'écriture polyphonique était abandonnée au profit de la monodie accompagnée, au XVIe siècle. Citons Viadana, Cavalieri et Biancheri parmi ses inventeurs. Il s'agissait de réaliser

une basse harmonique, c'est-à-dire qui procédât par accords, pour accompagner le développement mélodique. «Pour la première fois dans l'histoire de la musique, il surgit une polarité entre la basse et le soprano, entre le support harmonique et une nouvelle forme de mélodie (qui dépend de ce support). Cette polarité est l'essence même du style monodique» (M.F. Bukofzer). La basse continue fut généralement confiée au théorbe, au chitarrone ou, à partir du XVIIe siècle, au clavecin, souvent doublé par une viole de gambe.

A la fin du XVIe siècle, cette basse fut notée au moyen de chiffres ou de signes placés au-dessus ou au-dessous des notes, afin d'indiquer par un moyen sténographique les accords d'accompagnement souhaités par le compositeur. Cette **basse chiffrée** devait être réalisée, complétée par l'instrumentiste. La basse continue joua un rôle très important dans la musique baroque et eut notamment pour conséquence de libérer la mélodie et de permettre l'écriture concertante. Elle sera abandonnée peu à peu au XVIIIe siècle et disparaîtra avec le classicisme, au profit d'un accompagnement tenu pour plus riche, mélodiquement et harmoniquement.

BASSON : instrument à vent et à anche double, de la famille des bois. Le basson a une étendue de trois octaves et demie.

Il est né des chalumeaux, courtauds, fagots (basson se dit *Fagott* en allemand) et bombardes du Moyen Age. Apparu au XVIIe siècle, le basson passait pour être difficile à utiliser. Amélioré ensuite, il devra attendre le XIXe siècle et les recherches de Heckel pour s'imposer. Dès le XVIIIe siècle, Vivaldi et Mozart avaient fait du basson un instrument soliste. Au XIXe siècle, Berlioz exploita sa sonorité expressive dans l'épisode de la «Marche au supplice» de sa *Symphonie fantastique*. Prokofiev lui donnera le rôle du grand-père dans *Pierre et le loup*.

Le **contrebasson** est plus grave (d'une octave). Dukas en a fait son profit dans l'*Apprenti sorcier*.

BATTERIE : ensemble d'instruments de percussion (timbales et claviers exceptés). La batterie comprend généralement les tambours, la caisse claire, la grosse caisse et les cymbales. Les orchestres de jazz y ajoutent conga, bongos, etc.

La batterie {*drums* en anglais) tient d'abord un rôle rythmique, ce qui lui a valu beaucoup de succès au XXe siècle. Elle est indispensable à toute formation de jazz, qui a produit de fameux batteurs (Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey, Elvin Jones, Joe Morello. Tony Williams…). Autrefois

invitée à marquer le tempo, la batterie a gagné en liberté avec le style be-bop, après 1945. La batterie est également indispensable pour les danses exotiques (mambo, rumba, samba, bossa nova…).

On appelle également batterie une suite de notes détachées jouées sur un instrument à clavier. Le résultat produit un effet de batterie.

BAYLE François (né en 1932) : compositeur français. Né à Madagascar, il fut enseignant et étudia la musique en autodidacte puis travailla avec le Groupe de recherches musicales et Schaeffer. Il s'orienta par la suite vers l'électro-acoustique.

Jeita ou le murmure des eaux (1970) et *Expérience acoustique* (1972) ont établi sa notoriété. Citons, par la suite, *Érosphère* (1980) et *Aéroforme* (1986), œuvres présentées comme des «utopies».

BEAT : de *to beat* (battre, en anglais). Le beat est, dans la musique de jazz, le battement de la mesure qui donne au morceau sa force rythmique. L'*after beat* consiste à accentuer les temps faibles.

BE-BOP : style de jazz apparu à la fin de la Seconde Guerre mondiale, aux États-Unis d'abord, qui se caractérisait par l'émission de notes brèves, un style nerveux et la dissociation de la section rythmique.

Le style be-bop a été illustré principalement par le saxophoniste Charlie Parker et par le trompettiste Dizzy Gillespie. Le batteur Kenny Clarke fut un des pionniers de la dissociation de la section rythmique. Abandonnant à la contrebasse le soin d'assurer la continuité rythmique, le batteur acquit une réelle liberté dans son jeu. Le style be-bop connut une grande vogue, il influença le rock'n roll et plusieurs danses modernes.

BECK Conrad (1901-1989) : compositeur suisse. Né à Lohn, il étudia en France avec Nadia Boulanger et Honegger, puis retourna au pays en 1933. Il travailla à Radio-Bâle.

Dans un style généralement robuste et austère, influencé par Hindemith, Beck a composé l'oratorio *La Mort à Bâle*, des ballets (*La Grande Ourse*) et des œuvres orchestrales, dont *Innominata*, un poème symphonique écrit après une ascension du Mont-Blanc.

BEETHOVEN Ludwig van (1770-1827) : compositeur allemand. Né à Bonn le 16 décembre 1770, d'ascendance flamande, il reçut très tôt de son père (un ténor) une sévère éducation musicale. S'identifiant peut-être à Leopold Mozart, le père de Ludwig ne ménagea pas la peine de l'enfant pour en faire un prodige. Ludwig donna son premier concert à l'âge de huit ans. En 1781, Christian Gottlob Neefe prit l'enfant sous sa coupe et l'aida à sortir

d'un univers pesant. Il lui fit aimer Bach et Mozart. A l'époque, Beethoven ne savait que jouer du piano et, plus tard, il devra se cultiver en autodidacte. Parti pour Vienne dans l'intention de rencontrer Mozart, il dut abréger son séjour et revenir précipitamment assister à la mort de sa mère, en 1787. Son père, qui sombrait dans l'ivrognerie, mourut en 1793.

Conseillé par Haydn, de passage, et par son protecteur, le comte Waldstein, Beethoven repartit pour Vienne en 1793. Il y donna son premier concert en 1795. Elève d'Albrechtsberger et de Salieri, introduit dans les salons, le jeune musicien acquit rapidement la notoriété et se mit à composer. Cette période aura été, sans doute, la plus heureuse de l'existence de Beethoven. Après une tournée de concerts en Europe centrale (Berlin, Prague, etc.), il reçut en 1800 une rente du prince Lichnowsky. Cette même année, il donnait sa première symphonie. En 1801, il dédia à Giuletta Guicciardi une sonate pour piano dite *Clair de lune*. Giuletta fut une des «amoureuses» de Beethoven avant d'épouser le comte Gallenberg, deux ans plus tard. Les amours du compositeur sont restés un domaine mystérieux. Ses relations avec ses «bien-aimées» ont inspiré théories et romances qui ne sont qu'hypothétiques. La lettre à «l'immortelle bien-aimée», retrouvée après la mort du compositeur, est demeurée sans destinataire connue. En 1802, Beethoven composa la sonate pour violon et piano dite *à Kreutzer* (du nom d'un violoniste célèbre). Cette année fut particulièrement douloureuse au compositeur. Dans le *Testament d'Heiligenstadt,* il écrivit que les progrès de la surdité l'obligeaient à «vivre comme un proscrit». Il songea au suicide mais, dit-il, «c'est l'art, c'est lui seul, qui m'a retenu».

De cruelles épreuves vont s'enchaîner. La surdité, dont les premiers symptômes dateraient de 1796, ne cessera de le faire souffrir en l'obligeant à la solitude, mais il ne semble pas que Beethoven eût été totalement sourd. S'ajoutèrent les déconvenues sentimentales (Thérèse Malfatti puis Thérèse von Brunswick), les difficultés financières et la déception politique. Beethoven fut révolté d'apprendre que Bonaparte, à qui il voulait dédier sa 3e symphonie, *Héroïque* (achevée en 1804), était devenu l'empereur Napoléon Ier. Bonaparte avait été jusqu'ici l'objet d'un véritable culte de la part des premiers romantiques allemands (Schlegel, Tieck et Jean-Paul). Lorsque Beethoven donna *Fidelio** (qui s'était d'abord intitulé *Leonore*) à Vienne, en 1805, Français et Autrichiens étaient en guerre. L'ouvrage fut un échec. A cette époque, il composa le 4e concerto pour piano (1804), le 5e dit *de l'Empereur* (1810), les 5e et 6e symphonies (1808) et le trio *à l'Archiduc*

(1811). Ce fut l'apogée de Beethoven : lors du Congrès de Vienne, en 1814-1815, princes et dignitaires saluèrent son génie et il passa pour un musicien «officiel». Rossini. Weber et Schubert viendront bientôt le rencontrer. Mais son œuvre commençait à être jugée «difficile». Goethe, qui l'avait rencontré à Toeplitz en 1812, écrivait : «Cela ne touche point, cela ne fait qu'étonner.» Le triomphe des opéras de Rossini porta le coup de grâce.

Beethoven renonça à donner des concerts. En 1815, à la mort de son frère Kaspar, il hérita d'un neveu, Karl. Leurs relations seront très difficiles, pour une part à cause de l'affection pesante et de la rigueur morale dont fera preuve Beethoven. Malade, quasiment sourd, communiquant avec ses semblables au moyen de «carnets de conversation» (à partir de 1819), de plus en plus isolé et quelque peu aigri, Beethoven donnera sa dernière énergie à la musique : sonate pour piano *Hammerklavier* (1818), sonates pour piano op. 110 et 111 (1821-1822), *Missa Solemnis* (1822), *Variations sur un thème de Diabelli* (1823), *Symphonie n °9* (1824) et six derniers quatuors à cordes (1824-1826). L'ultime opus est le 16e quatuor à cordes. Il porte ces mots en exergue: «Cela doit-il être ? — II faut que cela soit.» De Beethoven, il faut citer aussi le *Concerto pour violon* (1806), le *Concerto pour piano, violon et violoncelle* (1803-1804), les sonates pour piano *Waldstein* (1804), *Appassionata* (1805) et *Alla tedesca* (1809), la sonate pour violon et piano *Le Printemps* (1801), les cinq sonates pour violoncelle et piano et les bagatelles pour piano. Il laissa également des cantates et des lieder.

Beethoven fut à la jonction de deux mondes qui se retrouvèrent en lui : d'une formation classique, d'un tempérament romantique, il a composé une œuvre tendue qui faisait dire à Goethe : «On dirait que la maison va s'écrouler.» On dirait seulement, car Beethoven n'a pas tiré un trait sur le classicisme. Nourri de Bach, Haendel, Mozart et Haydn, cet homme en mal de liberté et d'une cause héroïque s'est investi dans l'art — «L'art unit tout le monde», écrira-t-il à Cherubini — avec une rage amoureuse. Il fut le premier des «rebelles de l'art» (Roland-Manuel).

Élie Faure le comparait à Michel-Ange succédant à Raphaël (c'est-à-dire Mozart) : la puissance, la lutte et la souffrance comme principes créateurs, après l'équilibre et l'aisance. Comme Michel-Ange, Beethoven s'est emparé de formes pour les pétrir à sa convenance et y faire entrer son goût du grandiose et du pathétique, son énergie. Comme Raphaël, Mozart faisait «lever l'harmonie sous ses pas» (E. Faure) : Beethoven, lui, pense, élabore,

recommence et s'acharne. Le fameux *Hymne à la joie* de la 9e symphonie ou *Fidelio* n'ont pas cessé d'être travaillés, raturés et repris. Pour son opéra. Beethoven composa quatre fois l'ouverture. Cette lutte est constante dans son œuvre : il bouscule le piano, n'a cure des longueurs et des redites, épuise un motif (début de la 5e symphonie, *du Destin*), donne à ses symphonies et à ses quatuors une ampleur inconnue avant lui, introduit des chœurs dans sa 9e symphonie et, dans certaines œuvres (dont les derniers quatuors), il paraît s'être peu soucié des possibilités normales des instruments requis. Ses sonates peuvent être en deux parties, elles peuvent commencer par un andante, son 14e quatuor est en sept mouvements, sa *Missa Solemnis* n'est plus une messe, sa 9e symphonie n'est plus une symphonie; — ce qui est une façon de parler parce que, et c'est remarquable, ces formes choquées, malaxées et triturées ne craquent pas. Avec Beethoven, l'artiste n'écrit plus pour un public précis, il écrit. Ce gigantesque combat avec le matériau musical (formes, harmonie, instruments…) hérité du classicisme eut-il pour fin d'être «un chant de l'âme blessée, de l'âme étouffée, qui reprend souffle, qui se relève et qui remercie son Sauveur» (R. Rolland) ?

Beethoven est apparu comme un héros romantique, une victime de la médiocrité des hommes et de l'injustice du destin, un martyr de l'art et du talent supérieur, ce qui a permis à beaucoup de s'identifier à lui. Il fut pourtant protégé, admiré et aimé. La critique musicale a quelque peu abandonné une telle emphase. L'œuvre de Beethoven, peu revendicative et sentimentale, est musicale — «Quand une idée me vient, je l'entends dans un instrument», disait-il. On n'y trouve ni théorie ni confidence. A preuve, sa vie sentimentale ne nous est pas connue. Les idées du compositeur, ses aspirations à la liberté et à la fraternité, son attention à l'art populaire ou au système politique anglais n'avaient, à son époque, aucune originalité. S'il a démocratisé le classicisme, ce ne fut pas à contretemps. Si la 6e symphonie, *Pastorale* (1808), a mis un terme à la musique pure, ce fut par le souci d'évoquer des «sensations», selon ses propres mots, car «décrire appartient à la peinture» (lettre à W. Gerhard). Il est certain, en revanche, que Beethoven fut un compositeur soucieux du climat de l'œuvre, de la force de l'ensemble et de la portée du discours musical. Sa façon de construire au moyen de blocs sonores, d'utiliser des cellules rythmiques, son intérêt pour les timbres et les rythmes, la tension de l'ouvrage, tout concourt à une sonorité propre à sa musique et en fait un préromantique.

A partir d'un engagement constant de lui-même dans chaque ouvrage et d'un

labeur impressionnant, Beethoven a bâti une œuvre originale, puissante ou émouvante, de grande conséquence : composer une sonate, un quatuor ou une symphonie après lui sera toujours retrouver un problème que sa musique avait eu pour but de résoudre. C'est pourquoi il n'y a plus de sonate après Beethoven, pensait L. Rebatet, et il est inutile de composer des symphonies, disait Debussy. Beethoven a donné aux formes classiques, instrumentales surtout, une ampleur, une force dramatique et une tension qui inciteront les romantiques qui suivront à utiliser des formes libres et ouvertes.

Cet homme exalté, instable, dépressif et austère, qui en voulait à Mozart d'avoir composé *Così fan tutte*, mourut le 26 mars 1827 lors d'un orage. Il aurait brandi son poing vers le ciel avant de s'éteindre. Il n'en est que mieux le symbole de l'homme qui défie le destin par sa puissance de création d'artiste, mais aussi qui a un compte à régler avec la vie. Si «rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur» (Musset), il n'en est pas moins vrai que la grandeur de Beethoven est musicale, car la douleur en elle-même n'a pas d'intérêt artistique. Tout de même, c'est à partir de Beethoven, l'optimiste musicien de l'*Ode à la joie*, que la gaieté dans l'art est devenue suspecte de superficialité. Étant donné l'emprise qu'il a exercé sur les musiciens, voire les artistes en général, des XIXe et XXe siècles, on peut considérer Beethoven comme ayant été l'un des premiers créateurs «modernes».

***THE BEGGAR'S OPERA* :** opéra de John Christoph Pepusch (musique) et de John Gay (livret). Créé à Londres le 28 janvier 1728, *L'Opéra du gueux* est une satire sociale (riches et pauvres ont les mêmes vices mais les premiers les ont impunément) et une parodie de l'opéra à la mode (de l'opéra *seria* de Haendel, notamment) mêlées de chansons populaires. L'ouvrage se situe au début du XVIIIe siècle, dans la pègre londonienne. Il met en scène, en particulier, un chef de bande, Peachum, sa fille Polly et son gendre Macheath, un mauvais garçon. *L'Opéra du gueux* obtint un tel succès que le pouvoir, inquiet, interdit qu'une suite (*Polly*) lui fût donnée.

L'idée sera reprise par Kurt Weill et Bertold Brecht en 1928, avec *L'Opéra de quat' sous* — dont Pabst tirera un film en 1931.

John Gay était un écrivain et un ami de Swift. Il écrivit plusieurs *ballads operas* outre *The Beggar's Opera*, ainsi que le livret de *Acis et Galatée* pour Haendel. John Christoph Pepusch, natif de Berlin et qui avait été organiste à la cour de Prusse, dirigeait le Lincoln's Inn Fields, où fut créé *The Beggar's Opera.*

***BEL CANTO* :** beau chant en italien. Le *bel canto* {*buon canto,* à l'origine)

désigne un style lyrique apparu au début du XVIIe siècle et caractéristique de la musique baroque. Il était fondé sur la pratique de l'ornementation improvisée de la mélodie, dans certains passages de compositions vocales.

Le chant orné est venu d'Orient. La musique italienne avait manifesté très tôt son goût de la mélodie et des ornements. Dès la Renaissance, les chanteurs italiens étaient recherchés pour leur talent par les cours et les chapelles. Au XVIe siècle, l'apparition de la monodie accompagnée puis de nouvelles formes dramatiques (opéra et cantate) permit à l'art du chant de connaître un immense développement. L'opéra, né pourtant de la volonté de soumettre la musique au texte, en parut le lieu privilégié. Dans ses *Nuove musiche* (1614), le chanteur Caccini posa les termes du nouvel art vocal. Celui-ci devait être expressif — exprimer les *affetti*, passions et états d'âme — et l'accompagnement devait le respecter. L'art savant des polyphonistes, qui superposait des mélodies, n'avait plus cours. La mélodie devait être liée à un texte et en exprimer l'émotion. Ainsi naquit le récitatif. Mais l'art vocal s'émancipa très vite avec Monteverdi, Cavalli, Rossi, Cesti et Carissimi. Il devint très mélodique, virtuose et se développa dans les *arie*, comme dans l'*Orfeo* de Monteverdi, alternant avec le récitatif. La musique baroque marquait une attirance particulière pour les voix extrêmes (soprano et basse) et mit en valeur la voix des castrats. Les compositeurs écrivirent en conséquence. Le livret semblait secondaire. Le récitatif et l'aria furent nettement distingués. L'aria, souvent de forme da capo, permettait l'expression virtuose d'un sentiment ou d'un état d'âme. Ainsi se développa le *bel canto* au XVIIe siècle. L'opéra italien, «napolitain» surtout, lui sacrifia intrigue, psychologie des personnages et chœurs. N'importèrent plus que les morceaux de bravoure, attendus par le public. A la même époque, l'art du *bel canto* influençait la musique instrumentale.

Au début du XVIIIe siècle, *opera seria* et *opera buffa* se séparèrent. L'opéra bouffe sacrifiait moins à un *bel canto* devenu stéréotypé. La volonté d'expression, la sobriété des moyens et le réalisme du livret firent reculer la virtuosité. L'opéra *seria*, figé dans ses conventions, était condamné, malgré les efforts de Jommelli et de Traetta pour lui donner de l'expressivité. En voulant le dramatiser, Gluck signa sa perte. L'art du chant fut mieux défendu par Haendel, Bach et Mozart, qui parvinrent à une synthèse du *bel canto* et du dramatisme. Le goût des Italiens pour le chant ne disparut pas pour autant mais, de Rossini à Verdi, le chant ne cessa d'être dramatisé et de mettre en valeur la puissance des voix plutôt que leur souplesse. Les castrats

disparurent des scènes au profit des ténors et des cantatrices. Le vérisme, d'une expressivité parfois outrancière, mena à terme la décadence du *bel canto*. Au XXe siècle, seuls Puccini et R. Strauss ont, à leur façon, défendu le chant mélodique.

L'art du *bel canto* est-il à jamais perdu ? Il paraît en tout cas difficile de le reproduire : ses pratiques (l'ornementation improvisée), son style (expressif, mais peu dramatique), ses «vedettes» (les castrats) ont disparu et, qui plus est, les partitions de l'époque étaient souvent peu notées. L'esprit du *bel canto*, lui, n'est sans doute pas perdu, en Italie surtout.

BELLINI Vincenzo (1801-1835) : compositeur italien. Né à Catane, fils d'un musicien, élève de Zingarelli, cet homme élégant, mélodiste doué qui charmait Chopin, composa une œuvre consacrée à la voix. L'accompagnement instrumental en est soigné mais discret, dans la tradition italienne, ce qui vaudra à Bellini le mépris des adeptes du «grand opéra».

Avec *Adelson e Salvina*, en 1825, Bellini fit figure de successeur de Rossini. Il composa des mélodies, de la musique religieuse, un *Concerto pour hautbois*, mais surtout des opéras : *Le Pirate* (1827), *Les Capulets et les Montaigus* (1830), *La Somnambule* (1831), *Norma** (1831) et *Les Puritains* (1835) ont fait sa gloire.

Mort à Puteaux, d'une tumeur intestinale, Bellini fut sans doute le mélodiste le plus remarquable qui ait servi le *bel canto* au XIXe siècle. Attaché dans son œuvre aux héroïnes accablées par le sort, il donna de l'ampleur à l'écriture mélodique et sut rendre ses personnages émouvants. Son art, plus sensible que véritablement sentimental, parfois délicat, fit le lien entre la musique de Rossini et celle de Verdï.

BENDA Georg Anton (1722-1795) : compositeur allemand. Né à Stare Benatsky, en Bohême, membre d'une famille de musiciens, il fut violoniste à Berlin — où il connut C.P.E. Bach —, maître de chapelle à Gotha (1750) puis voyagea en Italie. Revenu en Allemagne, il fut l'un des créateurs du *Singspiel*. Il a résumé son esthétique dans une phrase : «La musique y perd quand on lui sacrifie tout.» Benda a composé également des mélodrames et de la musique religieuse.

Ses frères Franz (violoniste de Frédéric II), Johann et Josef furent aussi des musiciens.

BENJAMIN George (né en 1960) : compositeur anglais. Né à Londres, il étudie le piano puis la composition, séjourne à Paris où il travaille avec Messiaen, puis se signale avec *Ringed by the Flat Horizon* (1980). G.

Benjamin est également apprécié comme chef d'orchestre.

Très libre d'inspiration, il signe aussi bien *Antara* (1987) pour ensemble instrumental et bande magnétique que *Upon silence* (1991) pour mezzo et violes de gambe. Citons également de ce compositeur peu prolixe *At First Light* (1982) pour orchestre de chambre, l'un de ses succès, et des *Etudes* (1982-1985) pour piano.

BERCEUSE : chanson lente et balancée destinée à apaiser les enfants, puis pièce instrumentale ou vocale écrite dans un style cornparable.

Proche par le rythme est la célèbre *Berceuse* de Chopin, pour piano. Citons la *Berceuse élégiaque*, pour orchestre, de Busoni et la berceuse chantée par Marie (*Wozzeck*, acte Ier) dans l'opéra de Berg. La chanson *Summertime* de Gershwin (*Porgy and Bess*, acte Ier) est une berceuse.

BERG AIban (1885-1935) : compositeur autrichien. Né à Vienne dans une famille bourgeoise, le 9 février 1885, passionné de musique et de littérature, il fut élève de Schœnberg en 1904. Charmant, cultivé et rêveur, Berg ajouta aux audaces de son maître un beau tempérament lyrique et sera le plus célèbre membre de cette nouvelle école de Vienne.

Berg décida de se consacrer à la musique en 1906. Son *Quatuor à cordes* de 1909 mettait en pratique l'atonalité préconisée par Schœnberg. En 1911, Berg épousa une cantatrice, Hélène Nahowski. Il fit scandale en 1913 avec *Cinq lieder* sur des textes de cartes postales. Les *Trois pièces pour orchestre* de 1914 manifestaient son art orchestral dans une œuvre dense, écrite pour un ensemble de solistes. Cette même année, Berg découvrit la pièce de théâtre *Woyzeck*, de Georg Büchner. Appelé au service militaire mais demeuré à Vienne à cause de sa mauvaise santé, il travailla sur cet ouvrage jusqu'en 1921. *Wozzeck** ne sera toutefois créé qu'en 1925, à Berlin. Réussite complète, cet opéra s'est imposé comme un chef-d'œuvre lyrique du XXe siècle.

En 1925, Berg adopta le dodécaphonisme* dans une œuvre dédiée à Schœnberg, le *Concerto de chambre*. Il y manifeste une maîtrise d'écriture remarquable, qui se retrouve dans la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes (1926, orchestrée plus tard). En 1927 il composa *Der Wein* (*Le Vin*), une cantate sur un texte traduit de Baudelaire. L'année suivante, Berg mit en chantier un autre opéra, *Lulu**. Il interrompit son travail pour donner le célèbre concerto pour violon *A la mémoire d'un ange* (1935), dédié à Manon Gropius (la fille disparue d'Alma Mahler et de l'architecte Gropius). Cet ouvrage apparaît comme une tentative de synthèse entre l'art tonal et

l'écriture sérielle. Berg ne pourra achever *Lulu*, dont il laissa deux actes. En décembre 1935, il fut emporté par la septicémie.

Berg a séduit plus rapidement le public que Schœnberg et Webern. Il passa pour le plus musicien des trois et pour le membre le moins orthodoxe de l'école sérielle. Son lyrisme, son sens dramatique et le raffinement de son orchestration lui permirent de composer une œuvre moderne qui ne paraissait pas rompre brutalement avec l'ère musicale précédente. Cette approche de sa musique s'est, depuis, nuancée sans que la valeur de Berg y ait perdu. Boulez dira que l'œuvre de Berg est «un univers toujours en expansion», complexe et inépuisable. Avec *Wozzeck* et *Lulu*, il lui revient d'avoir été un des génies du théâtre lyrique du XXe siècle.

BERIO Luciano (1925-2003) : compositeur italien. Né à Oneglia le 24 octobre 1925 dans une famille musicienne, il étudia avec Dallapiccola. En 1955 il fonda avec Maderna le Studio de phonologie de Milan. A partir de 1967, Berio enseigna à la Juilliard School de New York. Il travailla jusqu'en 1980 avec l'IRCAM, à Paris.

Esprit indépendant curieux de tout, Berio adopta les principes sériels, utilisa les méthodes électro-acoustiques, usa du collage, s'intéressa au jazz et à la pop music, sans jamais perdre de son tempérament lyrique et de ses qualités expressives. Il a manifesté en même temps un sens remarquable de la couleur instrumentale. Berio a été sans doute un des créateurs les plus importants et les plus intéressants de la musique du XXe siècle. Il le doit à ce qu'il fut un authentique musicien.

Berio se révéla avec *Nones* (1954), une œuvre sérielle. Il démontra ensuite, parfois avec l'aide de la cantatrice Cathy Berberian, qui fut sa femme, un talent sûr dans le traitement de la voix : *Omaggio a Joyce* (1958), *Circles* (1960), *Folk Songs* (1964), *Laborintus II* (1965), *Prière* (1968) par exemple. Mais Berio ne s'imposa pas comme compositeur d'opéras.

Avec *Différences* (1959) pour instruments et bande magnétique, *Momenti* (1960), œuvre électronique, les *Séquences*, *Sinfonia* (1968) ou son *Concerto pour deux pianos* (1973), il a donné à la musique contemporaine autant d'œuvres remarquables. Dans *Coro* (1976), il a brillamment fait la preuve de son art de mélanger les styles. Après *La Vera Storia* (1978), sur un livret coécrit avec le romancier Italo Calvino, Berio a composé *Un re in ascolto*, achevé en 1984, s'interrogeant sur les façons de raconter une histoire.

BERLIOZ Hector (1803-1869) : compositeur français. Né le 11 décembre 1803 à La Côte-Saint-André d'un père médecin et d'une mère dévote, il

apprit à jouer du tambour et de la flûte puis se mit à composer, n'hésitant pas à expédier à des éditeurs ses premiers essais. Mais il semblait promis à la médecine et c'est dans ce but qu'il vint à Paris en 1821. Le jeune homme ne tarde pas à beaucoup fréquenter les théâtres. Il manifeste un vif enthousiasme pour la musique de Gluck et de Weber. Son tempérament ne résiste pas à l'audition d'*Iphigénie en Tauride* : il sera musicien ! La nouvelle accable ses parents, sa mère le maudit mais Berlioz n'en est que plus exalté. En 1826 il entre au conservatoire. Il est élève de Reicha et de Lesueur (un adepte de Gluck, spécialisé dans la musique spectaculaire). Berlioz entend jouer Shakespeare (en anglais, langue qu'il ignore), Goethe et Beethoven : il est transporté ! Travailleur acharné, il veut être prix de Rome : il le sera en 1830. Tel était Berlioz : pourfendeur d'académismes et avide de reconnaissance publique.

Cette année 1830, Victor Hugo provoque un scandale en donnant *Hernani*. Le romantisme triomphe. Berlioz aussi : en décembre, sa *Symphonie fantastique* est un coup d'éclat. La musique se réfère à un «programme», une autobiographie rêvée — les amours de Berlioz et d'une actrice irlandaise, Harriett Smithson, qu'il épousera en 1833. Cet ouvrage inspiré, libre et brillant est resté la symphonie la plus célèbre de la musique française. Étonnant Berlioz : cet homme exalté, amateur de provocation et de scandale, désireux de produire une musique «féroce», acquit la notoriété au moyen d'une œuvre maîtrisée et élégante que Schumann qualifiera de «classique».

Prix de Rome, Berlioz part pour l'Italie. Il y apprendra que Camille Moke, dont il s'était épris, épouserait Pleyel — entre la *Symphonie fantastique* et le mariage, Harriett ne fut plus, aux yeux du compositeur, qu'une «courtisane». Il rencontrera Mendelssohn, qui le jugera d'«une vanité incommensurable». Il manifestera des tendances nécrophiles, si l'on en croit ses souvenirs de voyage. Il détestera cette musique italienne qui «rit toujours». Revenu à Paris en 1832, Berlioz donne, deux ans plus tard, *Harold en Italie*, une symphonie concertante pour alto et orchestre écrite pour Paganini, mais que celui-ci ne jouera pas. En 1834, également, il commence la composition des *Nuits d'été* (1834-1841), greffant sur la mélodie française naissante son art orchestral. En 1837, à la suite d'une commande de l'État, Berlioz compose un *Requiem*, une œuvre «d'une horrible grandeur» dira-t-il. Cet ouvrage par moments théâtral fut donné aux Invalides à la mémoire du général Damrémont.

Mais Berlioz avait un but : le théâtre, le vrai — l'opéra. Avec *Benvenuto Cellini* (1838) — sur un livret à sa mesure (un génial orfèvre en butte aux

conventions de l'époque) mais raté —, il espérait frapper un grand coup. Des rires et des huées accompagnèrent la représentation. Berlioz s'affole : il reprend la partition, s'efforce d'être plus séduisant et gomme en pure perte son originalité. L'échec sera lourd de conséquences. Après *Roméo et Juliette* (1839), une «symphonie dramatique», il compose *La Damnation de Faust.* Inspirée de Goethe (que Nerval avait traduit), cette «légende dramatique» brille de passages célèbres : la danse des Sylphes, la ballade des rois de Thulé, l'air de Marguerite *D'amour l'ardente flamme*. Elle n'eut pas de succès. Berlioz part pour la Russie, seul. En 1849 il compose son *Te Deum*, qui sera créé à Paris, en 1855, par près d'un millier d'exécutants. Après le coup d'État, en 1851, il assure Napoléon III de son dévouement. En 1854, l'année où il donne *L'Enfance du Christ,* Harriett meurt. Berlioz, qui avait abandonné le foyer conjugal en 1841 pour Marie Recio, une médiocre cantatrice, épouse celle-ci mais ce sera un autre échec. Il parcourt l'Europe, rencontre un accueil favorable à Berlin, Vienne et Saint-Pétersbourg, mais ses succès sont, comme en France, sans lendemain. Ses opéras *Béatrice et Bénédict* (1862), créé avec succès à Baden-Baden, et *Les Troyens* (dont une partie fut créée en 1863, l'œuvre étant jugée passablement longue et compliquée), bien accueilli au Théâtre-Lyrique, n'y changeront rien. Ces deux ouvrages sont parmi ses réussites musicales. Berlioz, épuisé par le travail, les lubies sentimentales puis les deuils, les intrigues, miné par la maladie, mourra déçu.

La légende veut que les chevaux se soient emballés et que le cercueil du musicien soit arrivé seul au cimetière. Légende peu symbolique s'il en est : Berlioz fut connu, estimé, admiré par ses pairs (Liszt, Schumann. Paganini, les compositeurs russes…), honoré (il fut membre de l'Institut et reçut la Légion d'honneur), ses œuvres furent jouées en Europe et reçurent souvent bon accueil, son *Traité d'instrumentation* (1844) devint la bible des compositeurs et il eut tout loisir de développer ses idées et de pourfendre ses adversaires dans le «Journal des débats» (il a écrit, par ailleurs, ses *Mémoires*, où l'humour n'est pas absent). S'il ne parvint pas a la gloire qu'il espérait — être le Shakespeare de la musique ? —-, ce ne fut pas non plus faute d'efforts.

Berlioz vivait à une époque où la situation du musicien évoluait : l'obligation d'avoir à satisfaire une cour s'était mue en celle de satisfaire le public des salons et des concerts. En France, alors, la musique considérée était surtout liée au théâtre. Or Berlioz fut avant tout un symphoniste.

Mélodiquement doué et rapidement maître de l'art d'instrumenter, il songea peut-être trop à en tirer profits et honneurs. Irrité par le succès de Rossini et de Wagner (qui voyait en lui un amateur de «machines»), jaloux de la célébrité de Meyerbeer et des honneurs accordés à Cherubini, Berlioz fut également victime d'un culte du «moi» qui, pour reprendre une expression de Mendelssohn, touchait à la «caricature» (mais quelle était la part de la provocation ?), et de la mode du «chagrin sans objet», pour citer Berlioz même. Plus riche d'impulsions que de convictions, Berlioz était de la génération qui voulait que l'art fût «intéressant». De là quelques puérilités et l'impression donnée parfois par sa musique de se laisser piéger par la somptuosité orchestrale (au détriment du pathos à la mode) et la recherche de l'effet, voire du choc — qui n'était pas. comme chez Wagner, au service d'une «métaphysique». Par ailleurs, l'harmonie de Berlioz ne passe pas pour être irréprochable.

Berlioz : trop romantique ou pas assez ? Contemporain du romantisme d'Hugo, Chateaubriand et Vigny, Berlioz se voulut «un destin insensé» à la manière d'un personnage hugolien. Cette volonté d'«être» par accumulation fut jugée lassante par les Français, qui ont très tôt critiqué le romantisme. Plusieurs, comme Offenbach. reprocheront à Berlioz d'avoir tiré un trait sur «notre école française». Qui plus est, Berlioz ne sut pas, comme Hugo ou Meyerbeer, rendre populaire son romantisme. Il n'y a pas de vulgarité dans son œuvre, peu de sentimentalité, pas de message et, pour son époque, en fin de compte, pas assez de théâtre. Son romantisme tenait dans un tempérament passionné. «Le crime de Wagner, disait-il, est de vouloir détrôner la musique.» Le romantisme de Berlioz n'allait pas jusque-là. Comme celui de Beethoven ou de Weber, il consistait à personnaliser et à dramatiser la musique. Les références littéraires sont, chez cet écrivain-musicien, souvent maladroites ou encombrantes (dans *Lelio*, par exemple). Mais sa soif de liberté, d'imagination et de démonstration allait parfois, comme dira Debussy, jusqu'à lui faire oublier la musique.

Les efforts tentés, notamment par les chefs d'orchestre… anglais (Thomas Beecham, Colin Davis), pour réconcilier le public français et son musicien «romantique» ont marqué des points. Un festival Berlioz existe désormais à Lyon et à La Côte-Saint-André.

BERNSTEIN Léonard (1918-1990) : compositeur et chef d'orchestre américain. Né à Lawrence, il est surtout célèbre pour avoir été l'auteur de la musique de *West Side Story* (1957), une comédie musicale inspirée de

l'histoire de Roméo et Juliette, où mélodies, rythmes et sentiments font bon ménage. En 1961 s'ensuivit un film de Robert Wise.

Bernstein a composé aussi des symphonies dont la première, *Jeremiah* (1942), fait référence à son héritage hébraïque, et des ballets. Brillant chef d'orchestre, il fut également un excellent pianiste.

BERWALD Franz Adolf (1796-1868) : compositeur suédois. Né a Stockholm, violoniste comme l'était son père, il dut constater la mainmise de la musique allemande ou italienne sur son pays. En 1829, parti faire carrière a l'étranger, il vécut notamment à Berlin, sans connaître le succès. Revenu en Suède en 1849, il dirigea une verrerie et une briqueterie, puis fut nommé professeur au conservatoire de Stockholm en 1867. Ce n'est qu'après sa mort que sera découverte son œuvre.

Compositeur original et inspiré, Berwald a laissé six belles symphonies (dont la *Singulière*, la *Sérieuse* et la *Capricieuse*) et une musique de chambre de qualité (trios, quatuors, quintette et septuor). S'ajoutent des opéras (*Estrella de Soria* et *La Reine Golconde*) et des cantates. Son œuvre reste toutefois peu connue.

BIBER Heinrich Ignasz Franz von (1644-1704) : compositeur autrichien. Né à Wartenberg, il fut un virtuose du violon et tint un rôle important dans l'évolution de la technique de l'instrument au XVIIe siècle. Après avoir servi le prince-évêque d'Olmutz, il fut maître de chapelle à Salzbourg. Léopold Ier l'anoblit en 1690.

Biher a laissé des opéras, des sonates et de la musique religieuse. Ses pièces pour violon (sonates, passacaille) témoignent de son art de l'instrument.

BINCHOIS Gilles (v. 1400-1460) : compositeur franco-flamand. Né à Mons, «en sa jeunesse fut soudart», assure sa déploration, mais «d'honorable mondanité». D'abord au service du duc de Suffolk, à Paris et peut-être en Angleterre, il entra vers 1430 au service de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, qui était un brillant et puissant seigneur (Rogier Van der Weyden a laissé un portrait de lui). Binchois mourut à Joigny et Ockeghem composa une complainte pour la circonstance.

Les chansons de Binchois, dans un style courtois, eurent un tel succès que leur auteur était considéré comme le rival de Dufay. Composées pour trois voix, mélancoliques ou gaies, elles utilisent des textes de Christine de Pisan, Charles d'Orléans et Alain Chartier. Binchois fut l'un des premiers compositeurs à mettre en musique des poèmes d'autrui qui n'avaient pas été

écrits dans ce but. Il composa, d'autre part, de la musique religieuse, mais son tempérament s'y trouvait moins à l'aise.

BIZET Georges (1838-1875) : compositeur français. Né à Paris le 25 octobre 1838, fils d'un professeur de chant et d'une pianiste, il entra au conservatoire à l'âge de neuf ans. Ce brillant pianiste composa, âgé de dix-sept ans, une remarquable *Symphonie en ut majeur*, qui ne sera connue qu'au XXe siècle. Le goût de Bizet pour la musique de Mozart, Rossini et Weber, à cette époque, allait de soi. En 1857, il remporta un prix d'opérette (ex aequo avec Lecocq) institué par Offenbach, avec *Le Docteur Miracle*, et le prix de Rome. Il apprécia son séjour dans la «Ville éternelle», lui qui aimait la musique italienne, «facile, paresseuse, amoureuse, lascive et passionnée». Revenu à Paris, ce musicien étonnamment doué dut lutter pour subsister et travailla sans relâche à des opéras-comiques. Mais son œuvre, inégale, ne répondait pas suffisamment aux conventions de l'époque et lui valut de médiocres succès. Citons *Les Pêcheurs de perles* (1863), *La Jolie Fille de Perth* (1867) et *Djamileh* (1872). Bizet laissa inachevés de nombreux ouvrages. Le compositeur déclarait que «le désir de savoir vient en apprenant». Il fit ainsi péniblement ses classes.

En 1869, Bizet épousa la fille du compositeur Halévy. Les premiers succès vinrent avec les *Jeux d'enfants* (1871) pour piano à quatre mains (orchestrés par la suite) et la musique de scène de *L'Arlésienne* (1872), de Daudet. Bizet serait tenu à jamais pour un musicien doué mais dénué de «profondeur» s'il s'en était tenu là.

Mais le 3 mars 1875 fut créée cette œuvre aimée et haïe qu'est *Carmen**. «L'école des flonflons, des roulades, du mensonge, est morte.» L'ouvrage fut fraîchement accueilli : le livret (de Meilhac et Halévy) passait pour immoral, l'action pour trop réaliste et la musique pour «compliquée». *Carmen*, par le réalisme des sentiments exprimés, par son ambiance canaille et tragique, ses rythmes pittoresques, par sa progression vers un brutal dénouement, tranchait avec les conventions sentimentales et, musicalement, avec les airs suivis de loin par l'orchestre, qui étaient l'habitude dans l'opéra-comique. Rien non plus d'emphatique et de grandiloquent, comme c'était le cas dans le «grand» opéra, mais une œuvre portée par la «fatalité», la «dure nécessité» (Nietzsche) et par une musique simple et directe. Malgré quelques concessions à l'époque, comme la relation don José-Micaela, l'ouvrage, d'une vie et d'une couleur rares, s'est imposé comme l'opéra français le plus populaire du répertoire. L'œuvre est, aujourd'hui, la proie des analystes. Elle

a été donnée à l'Opéra de Pékin en 1982.

Le 3 juin 1875, trois mois après la création de *Carmen*, Bizet mourait à Bougival (surmenage ? déception ? crise cardiaque ?). D'un tempérament peu romantique, accusé pourtant de «wagnérisme», il doit à Nietzsche (*Le Cas Wagner*), qui en fit l'antipoison de l'emphase, une partie du respect qui lui est porté. Sa conception de l'art («Ce qui fait le succès, c'est le talent et non l'idée») et de la musique («Tenez, je vous assure que je ferais de la meilleure musique si je croyais à tout ce qui n'est pas vrai»), dénuée de métaphysique, n'avait pas de quoi enthousiasmer son époque (qui, par bien des points, est encore la nôtre).

BLOCH Ernest (1880-1959) : compositeur américain d'origine suisse. Né à Genève, élève d'Ysaye, il fut d'abord violoniste. Il s'installa aux États-Unis en 1916 et enseigna successivement à Cleveland, San Francisco et Berkeley.

Son œuvre, d'inspiration hébraïque, comprend la célèbre rhapsodie pour violoncelle et orchestre *Schelomo* (1916), un *Concerto pour violon* (1938), la symphonie *Israël* (1916), les *Poèmes juifs* (1913), deux concertos grossos et de la musique de chambre.

BLOW John (1649-1708) : compositeur anglais. Né à Newark, élève de C. Gibbons, il fut en son temps, avec son élève Purcell, le défenseur d'une musique anglaise qui allait bientôt céder aux séductions italiennes. Il fut organiste à l'abbaye de Westminster (1668), maître de la chapelle royale (1674) et compositeur de la chapelle royale (1699).

Son œuvre religieuse (*Ode à sainte Cécile, Ode sur la mort de Purcell,* hymnes, anthems, etc.) et son petit opéra *Vénus et Adonis* (v. 1682) ont assuré sa gloire.

BLUES : chanson des Noirs américains, d'un caractère souvent mélancolique (blues correspond au français «cafard») et d'un rythme lent (accéléré, il donnera le boogie-woogie), écrite sur des thèmes profanes.

Le blues est une pièce de structure AAB de quatre mesures chacune, caractérisée par l'altération des 3e et 7e degrés de la gamme (*blue note*). Il fut le pendant profane du negro spiritual, à la fin du XIXe siècle, puis se répandit dans le monde musical au début du XXe siècle et y exerça une forte et durable influence.

La chanson *Memphis Blues*, enregistrée sur disque en 1909, créa officiellement cette forme que des artistes comme Big Bill Broonzy, Brownie McGhee ou Bessie Smith firent ensuite connaître. Le blues prit une tournure

moderne (mélodies variées, rythmes marqués, guitare électrique…) avec Muddy Waters, John Lee Hooker, B.B. King et Ray Charles, ce dernier illustrant le rythm'n blues.

BOCCHERINI Luigi (1743-1805) : compositeur italien. Né à Lucques dans une famille de musiciens, il était à l'âge de quatorze ans un virtuose du violoncelle. Voyageant en Europe, notamment à Vienne et à Paris, il fit connaître et apprécier cet instrument, alors en concurrence avec la viole de gambe. En 1769, il se fixa en Espagne. Quoi que en relation avec Frédéric-Guillaume II (qui jouait du violoncelle), protégé par l'infant don Luis et Lucien Bonaparte (ambassadeur en Espagne), Boccherini vécut obscurément et mourut dans la misère.

II composa pour le violoncelle (dont le célèbre *Concerto en si bémol majeur*) mais joua surtout un rôle important dans le développement de la musique de chambre. La plus grande partie de son œuvre lui est consacrée : quintettes (pour clavier et cordes, pour guitare et cordes, pour flûte et cordes, etc.). quatuors à cordes, trios (pour violon, alto et violoncelle), sonates pour violon et clavier, fugues pour violoncelle, etc. Boccherini fit lui-même partie d'orchestres de chambre. Il brilla dans le menuet, celui du *Quintette op. 13* étant très connu, et laissa également des symphonies, des ballets, des oratorios, un *Stabat Mater* et un *Dixit Dominus*. Enfin, il donna une zarzuela, *La Clementina* (1786).

Son tempérament lyrique et mélancolique, son écriture claire et son intérêt marqué pour la musique espagnole se conjuguèrent dans un style personnel, jugé «bizarre» par ses contemporains. Mort la même année que le poète allemand Schiller, il a été un autre précurseur du romantisme.

BOESMANS Philippe (né en 1936) : compositeur belge né à Tongres. Il abandonne la peinture pour la musique, fréquente le festival de Darmstadt et s'efforce de dépasser le sérialisme en y réinjectant des éléments plus classiques.

Boesmans s'est notamment fait connaître sur les scènes lyriques avec *Upon La-Mi* (1970), puis dans des mises en scène de Luc Bondy pour *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999) et *Julie* (2005).

BOÏELDIEU François Adrien (1775-1834) : compositeur français. Né à Rouen, autodidacte, ce musicien doué (âgé de 18 ans, il composa son premier opéra) rencontra Méhul et Cherubini et, vers l'âge de 20 ans, se consacra sérieusement à la musique. Après quelques sonates pour piano prometteuses et un *Concerto pour harpe*, il se lança dans l'opéra-comique.

Le Calife de Bagdad (1800) lui valut la gloire. Malheureux en ménage (il avait épousé une danseuse, Clotilde Malfleuroy), il répondit à l'appel de la cour de Saint-Pétersbourg. Entre 1803 et 1810, il inculqua les principes de l'art bourgeois aux Russes enthousiastes.

Revenu à Paris, il fut nommé professeur au conservatoire. Avec *La Dame blanche* (1825), ouvrage inspiré d'un roman de Walter Scott, il donna à la France l'un des premiers opéras romantiques. Ce fut le sommet de sa carrière. Une fois veuf, il épousera une cantatrice. Mais bientôt malade, Boïeldieu disparut et mourut dans la misère. Le *Requiem* de Cherubini fut donné à sa mémoire.

Malgré ses qualités de mélodiste et du savoir-faire, Boïeldieu, que Wagner appréciait, ne s'est pas imposé au répertoire. Il fait partie des compositeurs, notamment français, dont le romantisme superficiel a été (et reste) rejeté comme «académisme».

BOIS : terme générique désignant des instruments à vent (hautbois, clarinette, basson, etc.), qui ne sont pas nécessairement en bois (la flûte moderne, par exemple). Ces instruments, dont la sonorité est liée au souffle d'un instrumentiste, constituent l'harmonie d'un orchestre.

BOISMORTIER Joseph Bodin de (1689-1755) : compositeur français. Né à Thionville, il vécut en Lorraine, à Perpignan et à Paris, laissant une œuvre variée : des opéras-ballets (dont *Daphnis et Chloé*}, des motets {*Fugit nox*, par exemple), des cantates (*Actéon*) et des sonates, pour flûte en particulier.

Sa musique élégante, teintée d'italianismes et servant le goût de l'époque pour la pastorale (il écrivit pour la musette et pour la vielle) est représentative du style rococo, souple et plaisant.

BOLÉRO : de l'espagnol *bola* (boule), danse à 3/4 de rythme accentué, révélée au XVIIIe siècle.

Le *Boléro* (1928) de Ravel est le plus célèbre qui a été composé : un thème est inlassablement repris, orchestré chaque fois différemment, dans un «crescendo perpétuel». Cette œuvre admirablement artificielle, caractéristique du goût de Ravel pour les gageures, valut à son auteur une popularité qui ne se dément pas. Un autre boléro, dramatique, est l'air *Merce, dilette amiche* des *Vêpres siciliennes* (acte V) de Verdi.

BOMBARDE : instrument à vent d'une étendue d'une octave, cette sorte de hautbois fut très utilisé à la Renaissance. Il l'est encore dans la musique folklorique bretonne.

Le **bombardon** est une bombarde basse.

BONONCINI Giovanni (1670-v. 1750) : compositeur italien. Né à Modène, fils d'un musicien (Giovanni Maria Bononcini fut maître de chapelle à Bologne), il devint un célèbre compositeur d'opéras. Il vécut en Italie, à Vienne, à Berlin et à Londres, où il fut un rival (jaloux) de Haendel. Par la suite, il sombra dans la misère.

Son frère Antonio Maria était également compositeur.

BOOGIE-WOOGIE : façon rapide de jouer le blues au piano.

Le boogie-woogie est apparu à Chicago au début du XXe siècle. La main gauche répète une formule rythmique caractéristique, la droite développant une mélodie simple et rythmée.

***BORIS GODOUNOV* :** opéra de Moussorgski, en un prologue et quatre actes, sur un livret de l'auteur inspiré de l'ouvrage de Pouchkine et d'études historiques de Karamzine. Moussorgski proposa son opéra aux Théâtres nationaux en 1870, sans succès. Il le remania et la nouvelle version fut donnée en extraits en 1873. En 1874, l'ouvrage était accepté avec des coupures. Bien accueilli par le public, il disparut de l'affiche quatre ans plus tard. Rimski-Korsakov reprit la partition dans le but de l'imposer et sa version fut créée en 1896. Plus tard, il revint sur plusieurs de ses interventions. Il fallut tout de même attendre que le célèbre chanteur basse Chaliapine chantât le rôle pour que *Boris Godounov* connaisse enfin le succès. Le problème des versions de l'ouvrage n'a cessé, depuis, de susciter des débats, qui se sont compliqués lorsque Chostakovitch, en 1939, eut ajouté la sienne.

Le drame a lieu à la fin du XVIe siècle. Boris Godounov, Premier ministre, a fait assassiner l'héritier de la couronne, Dimitri, un fils d'Ivan le Terrible, afin de pouvoir accéder au trône. Le but atteint, un moine, Gregori, prétend être Dimitri échappé du massacre. Il trouve refuge et appui chez les Polonais, épouse la princesse Marina et engage la lutte. Lorsque Boris, miné par les remords et les hallucinations, meurt. Gregori s'empare du pouvoir.

Boris Godounov, «chronique musicale à la manière des drames historiques de Shakespeare» (César Cui), est remarquable par la richesse des personnages, par le rôle de Boris (rêve des chanteurs basses), l'importance des chœurs, la musique sobre et expressive de l'ouvrage, et il n'est que l'«épisode polonais» qui puisse être jugé passable pour son aspect conventionnel. Tous les airs de Boris et tous les passages avec chœurs sont de grandes réussites.

Moussorgski a créé un monde étonnant d'assassins, de conspirateurs et

d'usurpateurs, d'illuminés aussi, un monde d'individus qui se démarquent du peuple mais ne font que passer. Le peuple seul est éternel, comme dans les théories populistes de l'époque. Par sa présence, ses chants et ses chœurs, il affirme son éternité et l'éternité de sa souffrance. La Russie avait connu, à l'époque de Boris, de rudes épreuves (famine, révoltes, peste…), qui dégénérèrent en anarchie jusqu'à ce que les Romanov eussent pris le pouvoir, au XVIIe siècle. Dans l'opéra, le tsar Boris est un être rongé par son crime, puissant et pathétique, torturé par le prix qu'exige le provisoire pouvoir. Son drame est celui de la conscience morale, c'est lorsqu'on touche enfin au but qu'il faut en payer le prix.

Contemporain de *Carmen* (Bizet), *Boris Godounov* balayait également de la scène drames fabriqués, figures grandiloquentes et romances sentimentales au profit d'un monde réaliste d'individus complexes qui se brûlent à leurs passions. Mais, dans *Boris Godounov,* le peuple est essentiel : il pousse les individus sur le devant de la scène, se lasse d'eux et en pousse d'autres. L'histoire n'est que l'anecdote de l'ambition et le monde du pouvoir relève du théâtre.

BORODINE Alexandre Porfirievitch (1833-1887) : compositeur russe. Né à Saint-Pétersbourg, fils naturel du prince Guedeanov, il apprit très tôt la musique mais sa mère avait d'autres ambitions pour lui. Borodine étudia la médecine et devint professeur de chimie. Il continuait à étudier la musique. Se considérant comme un amateur, il faisait en sorte que son goût ne fût pas connu. Puis il rencontra Balakirev qui, à partir de 1862, l'aida à acquérir du métier. Borodine fit partie du groupe des Cinq, toutefois il ne prit jamais au sérieux son rôle de compositeur, ce qui ne l'empêcha pas d'en être un, «racé» (A. Einstein). Rimski-Korsakov raconte que, selon son humeur, il allait de son laboratoire au piano et inversement. Il avait épousé Ekaterina Protopopova. aussi bohème que lui. Borodine mourut d'une crise cardiaque au cours d'un bal masqué donné à l'Académie de médecine.

Cet étonnant personnage composa peu, on s'en doute, mais ses œuvres sont de qualité : trois symphonies (1867, 1876 et une inachevée), dont la seconde est célèbre, le poème symphonique *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880, dédié à Liszt), de la musique de chambre (dont le remarquable *Quatuor à cordes n ° 2*), des mélodies et un opéra, dans le style de Glinka.

Borodine travailla plusieurs années à cet opéra sans en venir à bout. *Le Prince Igor* sera achevé par Rimski-Korsakov et Glazounov, puis créé à Saint-Pétersbourg en 1890. Inspiré d'un ouvrage de Stassov, il raconte

l'expédition d'un prince de Severski, au XIIe siècle, contre les Polovtses. Les *Danses polovtsiennes* en sont le passage le plus célèbre, mais le grand air d'Igor et les chœurs de l'acte II sont aussi des réussites. D'une belle richesse mélodique, *Le Prince Igor* souffre seulement de n'être pas d'une seule veine.

BOSSA NOVA : nouvelle vague, en portugais, c'est-à-dire façon nouvelle de jouer la samba.

La **samba** est une danse brésilienne à deux temps.

La bossa-nova a trouvé une place dans le jazz avec Stan Getz.

BOUFFONS (Querelles des) : conflit qui opposa les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne après la représentation, le 1er août 1752 à Paris, de *La Serva padronna* de Pergolèse.

L'ouvrage avait été donné à l'Opéra par la troupe des Bouffons. Depuis un siècle, la musique française et la musique italienne entretenaient un débat fécond, parfois difficile. «Le goût italien et le goût françois ont partagé depuis longtemps la République de la Musique», écrivait Couperin en 1724. Les premières tentatives d'implantation en France de l'opéra baroque, à l'époque de Mazarin, s'étaient conclues par des réticences de la part du public, puis Lully, influencé par les Italiens, avait élaboré l'opéra français. Au début du XVIIIIe siècle, l'opéra italien connut une crise, il se distingua en style seria et en style buffa. Les musiciens français, de leur côté, tentèrent d'assouplir et d'enrichir le style hérité de Lully à l'époque où s'imposait le rococo. Cette crise des principes du XVIIe siècle ne se localisait pas dans la musique, comme le montreront, par exemple, la querelle qui opposera les encyclopédistes et les milieux jésuites, ou le déclin de la tragédie classique.

La représentation de *La Serva padronna* mit au jour la contestation de règles qui avaient, jusqu'ici, régenté le théâtre français. Anciens et modernes s'opposèrent. Les premiers formèrent le «coin du roi» (Louis XV, Mme de Pompadour, Rameau, Mondonville…), les seconds, le «coin de la reine» (la reine Marie, d'Alembert, Grimm qui prit à parti Destouches dans sa *Lettre sur Omphale*, le baron d'Holbach qui qualifia la musique française de «gothique»…). La querelle devint virulente lorsque Rousseau eut fait connaître sa *Lettre sur la musique* (1753). Entre autres amabilités, il écrivit que la musique française n'était qu'un «aboiement continuel»... Rameau prit la plume pour répondre. Afin de calmer les esprits, la troupe des Bouffons dut quitter Paris en 1754.

Le rapide triomphe de l'opéra-comique, dans les années qui suivirent,

permit au théâtre lyrique bourgeois de montrer dans quel sens soufflait le vent de l'histoire. La querelle des Bouffons en cachait une autre. L'ouvrage de Pergolèse avait déjà été donné à Paris six ans auparavant, sans scandale. Le véritable conflit était moins de goût que de classes et il se fit jour à une époque où la popularité du roi sombrait. L'art noble et classique hérité de Lully, solennel et conventionnel, ne correspondait plus à l'attente du public. «L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, avait écrit Voltaire, pourvu qu'il y ait du spectacle.» Cette conception du divertissement était rejetée parce que liée à une classe déconsidérée. *La Serva padronna*, avec ses personnages populaires, son intrigue domestique sobre, son style léger et expressif, fit paraître l'opéra français lourd, coûteux et démodé, pas «naturel»...

La nature des classiques avait été un ordre, une construction rigoureuse et conventionnelle établie par Dieu, un réseau de lois où il y avait beaucoup à découvrir mais rien à inventer. Cette conception rendait possible une science absolue, notamment des passions et des sentiments. Elle fut renversée, au cours du XVIIIe siècle, au profit de théories préromantiques. C'en était fini des «Forêts paisibles» de Rameau. La nature devient accessible au génie, au cœur plus qu'à la raison. Elle acquiert un dynamisme, une historicité et apparaît mystérieuse, conflictuelle, jamais épuisée. Le monde hiérarchisé, structuré par des lois et par les classes (la «naissance») était près de disparaître au profit d'un monde ouvert où le meilleur devra s'imposer, quitte à se mettre pour cela hors-la-loi (comme le feront de nombreux héros romantiques).

BOULEZ Pierre (né en 1925) : compositeur et chef d'orchestre français. Né à Montbrison un 25 mars, il renonça à entrer à l'École polytechnique, en 1942, pour se consacrer à la musique. Elève de Messiaen et de Leibowitz, Boulez fonda en 1954 le Domaine musical, une organisation de concerts qui allait lui servir de tribune. Réputé pour ses prises de position engagées, intolérantes quelquefois, et pour être un pourfendeur d'«académismes», il se révéla aussi un excellent chef d'orchestre, manifestant dans cette fonction les qualités de rigueur et de lyrisme raffiné qui le caractérisent comme compositeur. En 1976, il était nommé directeur de l'IRCAM (Institut de recherche et de coordination acoustique-musique), au centre Georges-Pompidou, à Paris.

C'est avec la *Sonatine pour flûte et piano* (1946) que Boulez révéla ses talents de compositeur. *Le Soleil des eaux* (1948) et *Le Visage nuptial*

(1951), sur des textes de René Char, démontrèrent la maîtrise de son écriture mais c'est avec *Le Marteau sans maître* (1954), pour contralto et six instruments, qu'il signa un chef-d'œuvre. Pour son lyrisme appuyé sur de sobres moyens et son écriture complexe, cet ouvrage parut une sorte de modèle. Avec *Pli selon pli* (1960), d'après Mallarmé, Boulez illustra l'idée qu'une musique «doit être hystérie et envoûtement collectifs». Les musiciens, dira-t-il, doivent être utilisés comme «les touches d'un instrument», ce qu'il montrera avec *Éclat* (1965), un «concerto pour chef d'orchestre». Cet intérêt manifesté pour la pratique, l'exécution musicale, dès le stade de la composition, se retrouve dans ses pièces aléatoires (*Sonate n° 3* et *Structures pour deux pianos*, livre II) ainsi que dans *Domaine* (1968), où le clarinettiste soliste se déplace d'un groupe de musiciens à l'autre. Il faut ajouter *Répons* (1981-1988) pour ensemble instrumental, et la série d'*Anthèmes*.

Boulez a également beaucoup donné à l'enseignement (Bâle et Harvard) et à la direction d'orchestre (Cleveland, Londres, New York, etc.). Il a été nommé en 1976 professeur au Collège de France.

Marqué par Debussy, Stravinski et Webern, compositeurs soucieux d'un travail approfondi sur le matériau musical et son information, curieux de tout mais exigeant, Boulez a rapidement manifesté une brillante personnalité. Adepte du sérialisme puis du sérialisme intégral (étendu à tous les éléments sonores : intensité, timbre, durée, hauteur), pionnier de la musique aléatoire (sans être un «ami» du hasard) et de l'œuvre «ouverte» (*work in progress*), curieux de musique non européenne, il a utilisé tous les procédés modernes sans s'y abandonner, ce qui lui permet de railler les «épigones» et les adeptes de la dernière trouvaille technique. «Plus que les acquisitions proprement dites qui en sont soit la source, soit la conséquence, ce sont les méthodes d'investigations et de recherche d'un système cohérent que je considère indispensables pour fonder toute création», écrira-t-il. Auteur de nombreux articles et ouvrages (*Schœnberg est mort, Penser la musique aujourd'hui, Par volonté et par hasard*, etc.), Boulez n'a cessé d'avoir sur l'évolution musicale un regard critique et de donner des œuvres pensées, rigoureuses, ce qui lui valut d'être pris pour guide par les «modernes» qui craignaient de commettre un impair. Si notre époque «nous coupe des retraites et des havres», ce n'est que pour quelques personnalités de l'art. Boulez, qui avoue «fabriquer des règles pour avoir le plaisir de les détruire plus tard», compte certainement parmi celles-ci.

BOURDON : tuyau sonnant à vide et servant de basse continue dans une cornemuse.

Le bourdon est aussi un jeu d'orgue utilisé comme basse.

BOURRÉE : danse populaire puis de cour qui remonte à la Renaissance au moins. Elle peut être à deux temps (Berry, Bourbonnais) ou à trois temps (Auvergne, Limousin).

Au XVIIIe siècle, la bourrée fut intégrée a la suite, stylisée et à deux temps. Les *Suites pour orchestre* de J.-S. Bach comprennent des bourrées. Plus près de nous, il faut citer la *Bourrée fantasque* (1891) de l'Auvergnat Chabrier.

BOYCE Williams (1710-1779) : compositeur anglais. Né à Londres, élève de Pepusch, il a été célèbre comme organiste, compositeur et musicologue. Entré à la chapelle royale en 1736, il fut nommé musicien du roi en 1755. Il se retira, atteint de surdité, vers 1770.

Boyce composa des œuvres instrumentales (symphonies, concertos grossos, ouvertures et sonates) souvent vigoureuses et bien construites. Il publia d'autre part une anthologie de la musique religieuse anglaise (*Cathedral music*).

BRAHMS Johannes (1833-1897) : compositeur allemand. Né à Hambourg le 7 mai 1833 dans un milieu modeste, fils d'un contrebassiste, il manifesta précocement des dons pour la musique et, âgé de dix ans, donna un premier concert. Par la suite, il jouera du piano dans les théâtres et dans les brasseries. En 1853, le violoniste Eduard Reményi l'engage pour l'accompagner dans une tournée de concerts en Europe. Brahms rencontre ainsi le violoniste Joachim — ils resteront des amis —, Liszt, dont il appréciait peu la musique, et il passe le mois d'octobre 1853 chez ses nouveaux amis, Clara et Robert Schumann. Ce dernier le couvre d'éloge dans un article, le qualifiant de «nouveau messie de l'art». Brahms voyage à travers l'Allemagne, trouve bon accueil et rencontre Berlioz. En 1854, à la nouvelle de la tentative de suicide de Schumann, il revient à Düsseldorf. Après la mort de Robert, en 1856, une tendre amitié liera Brahms à Clara. La vie sentimentale de Brahms est mal connue. Il passait pour fréquenter les «mauvais lieux». Sensible et timide il avait la réputation d'un «ours». La célébrité lui vint sans grands efforts de sa part, malgré les critiques, sa musique passant pour discordante ou fruste. Fixé à Vienne à partir de 1862, où il dirigea la Singakademie, il se consacra de plus en plus à son œuvre jusqu'à sa mort, conséquence d'un cancer du foie.

N'était sa liaison avec Clara Schumann, l'existence de Brahms serait bien

décevante pour les amateurs d'anecdotes et de vie romancée. Cette existence fut à l'image du personnage et de son cheminement musical. Avançant d'un pas ferme et tranquille, sans rien bousculer, riche d'un solide bagage classique, cet admirateur de Beethoven et de Schumann s'imposa peu à peu, par son seul travail, comme l'un des compositeurs majeurs du XIXe siècle. Son romantisme fut proche de celui de ses maîtres : l'émotion, la mélancolie et le besoin de chaleur humaine sont passés au crible de la rigueur formelle. Son œuvre pour orchestre est significative de sa manière. Brahms aborda la symphonie vers l'âge de quarante ans et se soucia peu de renverser le maître, Beethoven. Il composa quatre symphonies (1876-1886), plutôt brèves pour l'époque, proportionnées, où s'entassent des thèmes traités dans l'esprit de la variation au moyen d'une écriture dense et vigoureuse, encore que la 2e ne manque pas de délicatesse. La même robustesse et la même indifférence au brillant immédiat se retrouvent dans le remarquable *Concerto pour piano n° 1* (1854, révisé en 1860). Le deuxième (1881) sera plus lyrique et, peut-être, moins original. Lyrique est aussi le *Concerto pour violon* (1878, dédié à Joachim), qui fut longtemps méprisé avant d'acquérir une grande popularité. Le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* (1887) retrouvait un peu du ton «nordique» propre à la musique de Brahms.

Brahms composa pour le piano, dans un esprit comparable, des pièces d'exécution souvent difficiles. Il y manifesta son goût pour les rythmes (*Danses hongroises*, 1852-1869) et pour la variation (*Variations sur un thème de Haendel, Variations sur un thème de Paganini, Variations sur un thème de Schumann*, qui s'ajoutent aux *Variations sur un thème de Haydn pour orchestre*, de 1874). Citons encore quatre ballades, sept fantaisies, trois intermezzi, deux rhapsodies, trois sonates et les *Klavierstucke*. Sa musique de chambre, d'un ton souvent méditatif, est l'expression d'un Brahms amateur de formes classiques et de musique intime, sans recherche d'effets. Parmi ses nombreuses réussites dans ce genre difficile, il faut citer les deux quintettes pour cordes, le *Quintette pour clarinette et cordes* (1891), les deux sextuors, les deux sonates pour clarinette et piano (transcrites ensuite pour alto et piano), les trois sonates pour violon et piano, le *Trio pour clarinette, piano et violoncelle* (1891) et les trois trios pour piano, violon et violoncelle. Il faut ajouter à cette brassée le serein *Requiem allemand* (1868), la *Rhapsodie pour contralto, chœurs d'hommes et orchestre* (1869), à la fois sombre et chaleureuse, et les lieder, *La Belle Maguelone* (1861-1868) et *Quatre chants sérieux* (1896), notamment.

Le chef d'orchestre Hans von Bulow parlait des «trois B» (Bach, Beethoven et Brahms) pour résumer le génie musical allemand. Il y avait dans cette formule un peu de venin. Devenu célèbre vers 1860, Brahms fut en effet érigé en anti-Wagner. Son nom devint ensuite synonyme de lourdeur et d'ennui («Fuyons ! il va développer...» se moquait Debussy). Brahms ne s'est tout à fait imposé que récemment, comme Bruckner et Mahler qu'il appréciait peu. Depuis, il est convenu de trouver dans sa musique audaces et originalité. Ce solide compositeur n'en demandait pas tant. Il lui aurait suffi, sans doute, que le public reconnût en lui un riche dosage de tradition germanique et de sensibilité personnelle, l'héritier d'un romantisme allemand quelque peu introverti mais fécond. On peut reprocher à Brahms son art mélodique qui, parfois, semble tourner court ou sa mélancolie quelquefois pesante — «mélancolie de l'impuissance», ironisait Nietzsche —, mais il est permis d'y voir les défauts de ses qualités, celles d'un homme du Nord indifférent à la séduction et à la fascination, manifestant, à travers une belle richesse thématique et rythmique, une cordialité par moments désespérée.

BRANLE : danse binaire, parfois ternaire, avec couplets et refrains, qui fut en vogue à la Renaissance, sous des formes populaires et de cour.

«Lors, les ménétriers plus que devant mélodieusement sonnants, fut par la reine commencé un branle double», écrivait Rabelais. Le branle, caractérisé par un déplacement latéral, comportait de nombreuses variétés régionales.

BRITTEN Benjamin (1913-1976) : compositeur anglais. Né à Lowestoft, fils d'un dentiste, élève de Bridge et admirateur de Purcell, ce musicien qualifié parfois d'éclectique, de «kleptomane» par Stravinski, se révéla avec les *Variations sur un thème de Frank Bridge* (1937) puis s'imposa avec l'opéra *Peter Grimes* (1945). Inspiré d'un ouvrage de George Crabbe, cet ouvrage met en scène un pêcheur du Suffolk, un être fier et indépendant qui, accusé de meurtre, sera acculé au suicide. Britten nourrit l'œuvre d'une grande efficacité dramatique et d'un lyrisme vigoureux.

Avec *Le Viol de Lucrèce* (1946), Britten ouvrait la série de ses opéras de chambre, où sa veine mélodique s'accommode de petits ensembles. Il forma une troupe, l'English Opéra Group, pour représenter ce type d'ouvrages : *Albert Herring* en 1947 (inspiré du *Rosier de Madame Husson* de Maupassant), *Le Tour d'écrou* en 1954 (d'après un roman de Henry James), les *Paraboles pour l'exécution à l'église* (*La Rivière aux courlis*, *La Fournaise ardente* et *Le Fils prodigue*) et *Le Songe d'une nuit d'été* en 1960 (d'après la pièce de Shakespeare). Britten composa, en outre, *Let's make an*

opera ! (1949), un divertissement qui fait appel à des enfants, et un décevant *Mort à Venise* (1973), inspiré du roman de Thomas Mann, où interviennent ballets et mimes.

Lié au ténor Peter Pears, qui créa plusieurs rôles de ses opéras, Britten fut un ami du poète anglais Auden, qui lui inspira des mélodies, et du virtuose Mstislav Rostropovitch, à qui il dédia plusieurs pièces pour violoncelle. Parmi les œuvres de ce compositeur simple et inventif, il faut citer *Ceremony of Carols* (1942), *Sérénade* (1943), *Spring symphony* (1949) et *War Requiem* (1962).

BRUCH Max (1838-1920) : compositeur allemand. Né à Cologne, chef d'orchestre à Coblence, Liverpool et Breslau, professeur de composition à Berlin (1892-1910), Bruch est resté célèbre pour son *Concerto en sol mineur* (1886) pour violon et orchestre.

BRUCKNER Anton (1824-1896) : compositeur autrichien. Né à Ansfelden le 4 septembre 1824 dans une famille qui aimait la musique, fils d'un instituteur, il joua du violon dans les bals de villages avant d'être organiste à Saint-Florian (où il sera enterré, sous l'orgue), Linz (1855) — où un festival lui est consacré — et Vienne. En 1863, il composa sa première symphonie. Il lui attribuera le n° 0. En 1868, organiste de la chapelle de la cour, il fut nommé professeur au conservatoire de Vienne. Il acquit peu à peu la notoriété, notamment après que le célèbre Arthur Nikisch eut dirigé à Leipzig, en 1884, sa 7e symphonie, qui est sans doute son chef-d'œuvre. A Vienne, Bruckner se lia à Mahler et rencontra, le temps d'un repas, Brahms (qui le traita de «pauvre fou»). Il vivait avec sa sœur et désespéra toute sa vie de se marier.

Bruckner fut marqué par Wagner, dont il découvrit l'œuvre en 1863 et auquel il dédia sa 3e symphonie, en 1873. Il voulut être le Wagner de la symphonie. De là des œuvres longues qui ne reculent pas devant le gigantisme (la 8e symphonie, par exemple), qui s'appuient sur des thèmes solennels et sur une orchestration parfois chargée. Mais Bruckner, travailleur acharné et philosophe naïf (il dédia sa 9e symphonie au «bon Dieu», en 1894) sut faire souvent coïncider une écriture expressive et un orchestre superbe. Sa belle 4e symphonie (1874), qu'il qualifia de *Romantique* et voulut charger d'un programme, ne se ressent pas de cette tentative. Bruckner composa dix symphonies, avec la n° 0 (la 9e est inachevée), de la musique religieuse (le *Te Deum* est de 1884) et de la musique de chambre.

Les partitions des symphonies ont subi d'importantes révisions dues aux

scrupules de Bruckner et aux musicologues Nowak et Haas, ce qui fait que les versions présentent des différences notables.

Cet homme étrange, célèbre pour des bourdes (après que Richter eut dirigé en concert une de ses œuvres, il lui glissa un pourboire dans la main...) qui le firent qualifier de «dadais» par Mahler, n'a pas révolutionné le langage musical. Il a développé l'héritage beethovénien et tiré profit de l'apport wagnérien dans une musique solidement construite. Il lui suffisait de donner libre cours à son lyrisme, pour la gloire du Créateur.

BRUIT : phénomène acoustique engendré par des vibrations irrégulières (ce qui le distingue du son) d'un ou de plusieurs corps. On dit que ces vibrations ne sont pas harmoniques entre elles. Dans la théorie moderne de l'information, le bruit est considéré comme ce qui parasite le message. Il ne peut pas être complètement éliminé.

La musique occidentale passe pour s'être élaborée sur la distinction établie entre la musique et le bruit. La musique est habituellement considérée comme rendant inutile ou parasitaire tout autre son qu'elle-même. Elle «impose silence aux bruits» (V. Jankélévitch) et, par exemple, l'écouter exige d'abord de se taire — ce qui est vrai depuis moins de temps qu'on croit. Cette distinction entre deux «mondes» sonores, qui est celle entre l'art et la nature, a été objet de débat. Le bruit avait auparavant été utilisé ponctuellement dans la musique (coup de canon, cliquetis d'épées, par exemple), dans un but pittoresque ou réaliste, mais il visait à un effet passager et se présentait comme un artifice non élaboré. Déjà, dans le drame médiéval, des instruments pouvaient être invités à produire une «horrible noise» pour signifier l'enfer.

Ce furent les artistes futuristes, en particulier Luigi Russolo (*L'Art des bruits,* 1913), qui prônèrent le développement de l'usage du bruit. Les futuristes voulaient défendre les valeurs du monde moderne (la vitesse, le bruit, l'énergie, l'abstraction…) au moyen d'une expression d'abord dynamique. «Nous sommes des primitifs d'une sensibilité totalement renouvelée», assurait Boccioni. Dans la musique, il fallait trouver des moyens, la «variété infinie des sons-bruits» (L. Russolo) aptes à exprimer cette sensibilité. Le ballet de Satie, *Parade* (1917), participait de cette esthétique en faisant entendre machine à écrire et revolver, mais aussi du surréalisme à venir en faisant paraître insolites ou incongrus des objets triviaux. Il y eut du bruit... dans le public. Pendant longtemps, les ouvrages qui reprirent ces idées provoquèrent des scandales. Ce fut le cas d'œuvres

données par Varèse, qui avait opté pour des moyens différents (les instruments de musique habituels), et dont les recherches expressives influencèrent les musiques «concrète», où l'instrument de musique est abandonné au profit de l'enregistrement d'objets sonores, et électronique. Citons aussi le *Ballet mécanique* (1927) de George Antheil, qui scandalisa le Carnegie Hall.

Cette attention au bruit et cette idée de l'utiliser comme un moyen normal d'expression renvoie au domaine de la peinture — Russolo et les futuristes étaient d'abord des peintres —, où le rejet d'un matériau traditionnel au profit d'un matériau pauvre (ficelle, carton, bout de bois, etc.) connut la vogue. «N'importe quoi fait l'affaire», déclaraient les dadaïstes. Cette volonté d'enrichissement de l'expression artistique par des moyens jusqu'ici peu ou pas utilisés est une caractéristique de l'art moderne.

BRYARS Gavin (né en 1943) : compositeur anglais. Né à Goole, d'une mère violoncelliste, il a d'abord été contrebassiste de jazz et dirigé le Portsmouth Sinfonia avant de se lancer dans la composition, utilisant un langage classique, minimal, d'esprit «zen». Il a fondé le Gavin Bryars Ensemble en 1979.

Citons *The Sinking of the Titanic* (1969), *Jesus blood never failed me yet* (1970), *Allegrasco* (1983), *After the Requiem* (1990) et l'opéra *Médée*, achevé en 1994.

BUGLE : clairon, en anglais. Le bugle est un instrument à vent, en cuivre, de la famille des saxhorns. Il peut être soprano, alto ou baryton.

Les fanfares et, parfois, le jazz l'utilisent.

BULL John (1563?-1628) : compositeur anglais. Organiste à Hereford (1582) puis de la chapelle royale (1585), comblé d'honneurs, ce virtuose du virginal s'enfuit pourtant de Londres en 1614. Affaire de mœurs ou de religion ? Le mystère n'a pas été élucidé. Bull gagna Bruxelles puis Anvers.

Il fut un des premiers à donner à un instrument à clavier un répertoire de qualité et il développa la technique de son jeu. Bull laissa de nombreuses pièces pour clavier (orgue et virginal), des *anthems* et des madrigaux.

BUSNOIS Antoine (v. 1440-1492) : compositeur français. Né dans le Pas-de-Calais, mort à Bruges, ce remarquable mélodiste fut chantre de l'amour courtois. Anthoine de Busnes (de son vrai nom) fut élève d'Ockeghem puis servit Charles le Téméraire. En 1476. il passa au service de Marguerite d'York.

Busnois se distingua en faisant parfois appel à la mythologie antique dans

ses textes. II composa de nombreuses chansons, en variant les effets par de multiples trouvailles, et de la musique religieuse.

BUSONI Ferruccio (1866-1924) : compositeur italien. Né à Empoli, d'un père italien et d'une mère allemande, tous deux musiciens, élevé en Autriche, ce pianiste virtuose devait se ressentir de cette multiplicité d'influences. Admirateur de Liszt, il se rendit célèbre par ses transcriptions pour piano d'œuvres de J.-S. Bach surtout. Il composa dans tous les genres sans parvenir à laisser d'œuvre marquante. Son opéra *Doktor Faust,* laissé inachevé, est un ouvrage qui mérite pourtant d'être entendu. II est inspiré de la légende plus que de la pièce de Goethe. Jarnach le compléta.

Busoni, qui vécut à Berlin surtout à partir de 1894, était un esprit curieux et lucide. II pressentit de nombreuses nouveautés comme l'utilisation du piano sous forme d'instrument de percussion ou comme la composition d'une musique qui se refuserait à charmer l'oreille. Busoni a écrit une *Ébauche d'une nouvelle esthétique musicale* (1907). Cet intérêt marqué pour l'évolution musicale ne l'empêcha pas d'écrire : «Je ne connais qu'une chose qui soit pire que de vouloir s'opposer au progrès ; c'est de s'y jeter tête baissée.»

Busoni eut Varèse et Weill pour élèves.

BUSSOTTI Silvano (né en 1931) : compositeur italien. Né à Florence, ce musicien est également peintre, acteur et metteur en scène. Élève de Dallapiccola puis de Max Deutsch il s'est orienté vers la musique aléatoire et la partition graphique.

Sa symphonie *Lorenzaccio* (1972) et surtout son *Rara Requiem* (1969) lui ont valu la notoriété. Pimentée de scandales (*Passion selon Sade*, 1965), son œuvre ne recule devant aucun paroxysme pour parvenir à l'expression. Citons également *Il Catalago è questo*.

BUXTEHUDE Dietrich (v. 1637-1707) : compositeur allemand. Né à Oldesloe (Danemark), fils d'un organiste, il fut organiste à Elseneur puis à Sainte-Marie de Liibeck (1668). J.-S. Bach fit environ 300 kilomètres à pied pour le rencontrer. Buxtehude lui offrit, sans succès, sa succession et... sa fille, comme cela pouvait se faire à l'époque.

Compositeur savant et puissant, Buxtehude a été un des musiciens marquants de son époque. Il laissa de nombreuses pièces pour orgue, instrument dont il était un virtuose, ainsi que des pièces pour clavecin et des œuvres chorales.

A Liibeck. il avait développé les «Abendmusiken». des concerts du soir donnés à l'église.

BYRD William (v. 1543-1623) : compositeur anglais. Surnommé «father of musicke» (père de la musique) par ses contemporains, Byrd fut le protégé de la reine Elisabeth, bien qu'il fût catholique. Né au temps du schisme qui sépara l'Église anglicane de Rome, élève de Tallis, il fut organiste à Lincoln (1563) puis organiste de la chapelle royale (1570).

L'époque était à une musique plus simple que la polyphonie pratiquée jusqu'ici. Byrd, aussi doué pour la mélodie que pour l'harmonie, s'en accommoda, comme il s'accommoda des cultes catholique et réformé, et laissa une œuvre remarquable. Il brilla dans le genre instrumental (pour clavier, pour violes...) et dans le genre religieux (anthems, messes, motets). Avec Tallis, il dédia à Elisabeth des *Cantiones sacrae* (1575), l'un des chefs-d'œuvre de l'art polyphonique. Il fut, de plus, un des premiers compositeurs anglais à écrire des madrigaux.

Marié deux fois, père de cinq enfants. Byrd se retira à Stondon (Essex), vers 1580. Ses dernières œuvres furent des *Psalmes, Sonets and Songs* (1611). Il fut un grand nom de ce qui a été appelé l'«âge d'or» élisabéthain et le contemporain de Shakespeare.

C

CABEZÔN Antonio de (v. 1500-1566) : compositeur espagnol. Né près de Burgos, aveugle dès sa naissance, il devint un organiste célèbre. Cabezòn fut musicien de Charles V et de Philippe II d'Espagne. Il composa *para tecla, arpa y vihuela* (pour clavier, harpe et vihuela) des œuvres d'un ton souvent austère: variations, tientos (sortes de préludes), etc.

Son fils Hernando, musicien également, s'occupera de publier ses œuvres.

CACCINI Giulio (v. 1550-1618) : compositeur italien. Né à Rome, compositeur et chanteur, il fut au service des Médicis, à Florence.

Dans cette ville, il fréquenta la *Camerata fiorentina* du comte Bardi, où différents artistes s'efforçaient de retrouver le style dramatique antique. Avec Péri, Caccini inventa le récitatif (le «parler en musique») et le *stile rappresentativo* (représentatif des passions) qui devaient conduire à l'opéra. Caccini composa une *Euridice* (1601) et écrivit ses *Nuove musiche* (1602-1614) pour défendre et illustrer ce style nouveau. Composant dans un style expressif et très ornementé, Caccini donna également des madrigaux. Il fut invité à Paris par Marie de Médicis, en 1604, et rencontra le musicien Guédron.

Caccini épousa une chanteuse. Ils eurent deux filles, qui chantèrent aussi.

CACOPHONIE : du grec *kakos* (mauvais) et *phônê* (son), rencontre de sons non accordés entre eux, qui produit une impression de confusion et de discordance.

La cacophonie s'oppose à l'euphonie.

CADENCE : de l'italien *cadere* (tomber), enchaînement d'accords qui donne l'impression d'un repos ou d'une ponctuation dans le déroulement d'une phrase musicale.

La cadence est, d'autre part. une période précédant la conclusion d'un mouvement ou d'un morceau, pendant laquelle le soliste peut manifester sa virtuosité (dans un concerto, par exemple). Elle était plus ou moins notée par le compositeur jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et le fut tout à fait ensuite.

CAGE John (1912-1992) : compositeur américain. Né à Los Angeles, élève de Cowell puis de Schœnberg, il se révéla un étonnant inventeur et un esprit aussi curieux que peu conformiste.

Son invention la plus originale est le piano «préparé», proposé en 1948. Les cordes y sont compliquées d'objets divers (morceaux de verre, de bois, de métal…) qui en altèrent le timbre. A partir de 1939, il donna des

Imaginany Landscape, où il utilisait simultanément des disques ou des récepteurs radio, ou encore un tourne-disque à vitesse variable. Il donna également une «œuvre» dite de «non-intention» : *4 minutes 33 secondes* de silence... A l'époque des recherches d'une musique «aléatoire», il inventa le *happening*, l'événement improvisé, et rejeta l'«œuvre» intentionnelle telle qu'elle est entendue habituellement en Occident. Cage s'intéressa également à la musique et à la philosophie orientales (*Music of changes*…). Son influence sur le chorégraphe Merce Cunningham conduisit à la danse aléatoire et à la dissociation danse-musique.

Bricoleur pour les uns (le *water gong* est un gong plongé dans l'eau), musicien d'avant-garde pour les autres (il traite la durée comme un élément de composition, préfère l'indétermination à l'aléatoire), artiste conceptuel, Cage paraît être notamment l'héritier de Satie, de Duchamp et du mouvement dada — qui avait «essayé non pas tant de détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en était faite», pour aller «vers la pureté et la sincérité» (T. Tzara).

CAISSE : instrument de percussion. Sont utilisées surtout la grosse caisse (tambour de peaux frappé avec des maillets feutrés) et la caisse claire (petit tambour battu avec des baguettes en bois, ou frotté avec des balais métalliques).

La grosse caisse fut introduite à l'orchestre par Haydn (*Symphonie militaire*), à la fin du XVIIIe siècle,

CALDARA Antonio (v. 1670-1736) : compositeur italien. Né à Venise, élève de Legrenzi, il travailla en Italie (Venise, Rome) puis s'installa à Vienne (1716). Il fut, avec Fux, le maître de la musique autrichienne de l'époque, influençant Haydn et Mozart.

Brillant mélodiste, Caldara a laissé de nombreux opéras (dont une *Clemenza di Tito*, sur un livret que reprendra Mozart), de la musique religieuse (messes, oratorios) et des œuvres instrumentales.

CAMPRA André (1660-1744) : compositeur français. Né à Aix-en-Provence d'un père italien (un chirurgien) et d'une mère française, il songea tout naturellement à «mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne». Il fut maître de chapelle à Notre-Dame de Paris (1694), dirigea la chapelle royale (1723) puis l'Opéra (1730).

Successeur de Lully, il apporta à l'opéra français une souplesse mélodique et une variété qui mettaient un terme aux raideurs en cours (et en cour), à une époque, celle de la Régence (1715) d'abord, qui donnait dans le libertinage,

— dans la libre-pensée, la légèreté des mœurs et le style rococo. Cette évolution trouva sa pleine signification dans la création de l'opéra-ballet (*L'Europe galante,* 1697), où l'action est réduite à un thème conducteur et où la danse tient une grande place. Citons également *Les Fêtes vénitiennes* (1710), un ouvrage remanié à plusieurs reprises et dont le succès fut constant. Avec *Tancrède* (1702), Campra a abordé par ailleurs l'opéra «historique», qui connaîtra la vogue plus tard. Ajoutons *Idoménée* (1712), une tragédie lyrique.

Placé historiquement entre Lully et Rameau, Campra s'est retrouvé écrasé par ces deux noms. Son rôle dans l'évolution de la musique française a été important, son œuvre est de qualité, mais son époque a longtemps été méprisée comme frivole. Outre des opéras, Campra a laissé des divertissements et de la musique religieuse. Après avoir connu le succès, il acheva modestement sa vie à Versailles.

CANON : du grec *kanôn* (règle), procédé de composition polyphonique qui repose sur le principe de l'imitation par deux voix ou plus d'un même motif, chaque voix reprenant celui-ci en entrées successives. Dans sa forme la plus simple, les voix sont identiques et décalées régulièrement.

L'Offrande musicale ou *L'Art de la fugue* de J.-S. Bach en fournissent des exemples savants. Le procédé du canon fut parfois un exercice de haute virtuosité pour les compositeurs polyphonistes, à la Renaissance. Ockeghem écrivit ainsi un canon à trente-six voix ! Un canon peut avoir différentes formes : à l'écrevisse (par renversement de la mélodie), à transformation (mélodique ou harmonique), il peut être une superposition de canons.

La **caccia** (chasse, en italien) était une composition en forme de canon qui évoquait une scène mouvementée (chasse, bataille, etc.). Souvent à trois voix, utilisant l'onomatopée, la caccia fut en vogue à l'époque de l'ars nova italien et à la Renaissance.

Le **catch** (de l'anglais *to catch*, attraper) est dérivé de la caccia. C'était une composition en canon, chantée notamment dans les tavernes anglaises, au XVIIe siècle.

CANTABILE : chantable, en italien. Qualifie une mélodie particulièrement chantante et expressive.

CANTATE : du latin *cantare* (chanter), composition musicale pour une ou plusieurs voix avec accompagnement instrumental, qui raconte une action (sacrée ou profane) sans qu'elle soit représentée.

La cantate est apparue au début du XVIIe siècle, en même temps que

s'imposait la monodie accompagnée et que la musique gagnait en dramatisme. Elle succéda au madrigal, d'abord sous une forme monodique qui la ramenait à une sorte d'aria. Le terme de «cantate» est peut-être dû à Alessandro Grandi, qui publia des *Cantade e arie a voce sola* en 1620.

Un ouvrage de Monteverdi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, influença le développement de la cantate. Représenté à Venise en 1624, pendant le carnaval, ce «passe-temps» utilisait des moyens sobres (un narrateur, deux personnages et un orchestre de chambre) pour raconter un drame simple, tiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Ce n'était toutefois pas une cantate puisque les personnages devaient effectuer «les pas et les gestes décrits par le *testo* » (le narrateur), mais il mit sur la voie d'un drame raconté efficacement sans le soutien des machines et des effectifs propres à l'opéra. Ce type d'œuvre rendait le style nouveau convenable tant pour le concert de chambre que pour l'église.

La cantate se développa rapidement au XVIIe siècle avec Cesti, Legrenzi, Rossi et, surtout, Carissimi. Ils lui donnèrent de l'ampleur, distinguèrent récitatif et aria, comme dans l'opéra, et firent parfois intervenir des chœurs. Avec Stradella et A. Scarlatti, la cantate s'ouvrit pleinement au *bel canto*. Les Français, avec Morin, l'adoptèrent et la rapprochèrent du motet. C'est en Allemagne que la cantate connut un vif succès. S'imprégnant du choral luthérien, elle permit à Schütz, Schein et Scheidt de féconder le terrain pour J.-S. Bach, tandis que Buxtehude et Pachelbel fixaient la forme de la cantate pour orgue.

J.-S. Bach conduisit la cantate à son apogée. Composant pour le service dominical ou pour les festivités, il en écrivit plus de deux cents (plusieurs sont perdues). La plupart datent de son séjour à Leipzig. Bach, qui les considérait comme des *dramme per musica*, souhaitait qu'elles incitassent «à la piété». Parmi les plus connues, citons les cantates BWV 140 et 147. Il composa également des cantates profanes : BWV 211 *du café* et BWV 212 *des paysans*.

Après lui, la cantate souffrit d'un net déclin et devint un exercice d'école qui permettait de concourir au prix de Rome. La cantate est reparue au XXe siècle. Citons la *Cantate profane* (1930) de Bartok et la *Cantate* (1952) de Stravinski. Les musiciens sériels en composèrent : *Un survivant de Varsovie* (Schœnberg), *Cantates* (Webern). Milhaud en écrivit une pour l'inauguration du musée de l'Homme à Paris, en 1937. La cantate est souvent une œuvre de circonstance.

CANTATRICE : chanteuse professionnelle célèbre pour son talent.

Cantatrice se distingue de chanteuse, qui est un terme plus général. Après la vogue des castrats, la cantatrice s'est imposée comme la «vedette» du chant au XVIIIe siècle. Dans l'opéra baroque italien, la *prima donna* (la «première» dans l'ordre de préséance) concurrençait déjà les castrats. Elle se présentait sur scène suivie d'un page, chargé de tenir sa robe ou de lui tendre un mouchoir lors des scènes pathétiques, et adressait parfois son chant à son «protecteur», logé dans le public. Ses caprices étaient à proportion de sa gloire.

Parmi les noms de cantatrices restés glorieux, près de nous, citons Maria Felicia, la Malibran (1808-1836), sa sœur Pauline Viardot (1821-1910), Adelina Patti (1843-1919), Hortense Schneider (1833-1920), Emma Calvé (1858-1942), Nellie Melba (1861-1931), Lily Pons (1904-1976), Rosa Ponselle (1897-1981) et Maria Callas (1923-1977).

CANTELOUBE Marie-Joseph (1879 1957) : compositeur français. Né à Malaret, élève de d'Indy, cet Ardéchois se consacra à la musique régionale française, recueillant des chants d'Auvergne, du Quercy, du Languedoc et d'autres régions encore.

Il composa deux opéras {*Le Mas* et *Vercingétorix*) qui témoignent aussi de son attachement au terroir.

CANTILÈNE : d'un mot latin qui signifie chanson, le terme de *cantilena* désigna la chanson profane avant de prendre le sens de chant mélodieux, d'un caractère quelque peu mélancolique. Citons la *Cantilène de sainte Eulalie*, du IXe siècle.

La **cantillation** consiste à chanter un texte en marquant sa ponctuation, dans la liturgie.

CANTIQUE : chant de reconnaissance, selon la définition de saint Jérôme, le cantique est utilisé dans la liturgie romaine à laudes, à vêpres et à complies.

Au Moyen Age, le cantique pouvait chanter la gloire de Dieu en langue vulgaire. Il aura beaucoup de succès au temps de la Réforme sous l'appellation de «cantique spirituel». Au XVIIe siècle surtout, les musiciens firent assaut de cantiques et d'odes, qui dégénérèrent vite en œuvrettes insipides.

***CANTUS FIRMUS* :** du latin *cantus* (chant) et *firmus* (appui), une des voix du chant polyphonique, se déroulant en valeurs longues, puis motif utilisé comme principe unificateur d'une œuvre polyphonique.

Un exemple célèbre est la chanson de *L'Homme armé*, qui servit de *cantus firmus* à un grand nombre de messes, à la Renaissance. Il semble que la messe *Caput* de Dufay ait été la première à utiliser un *cantus firmus* comme principe structurant de composition. Le procédé du *cantus firmus* connut le déclin en même temps que la polyphonie. Le terme désigna une mélodie en valeurs longues. S'inspirant de l'école sérielle, Krenek a pris pour cantus firmus une série (*Lamentatio Jeremiae prophetae*, 1942).

CANZONE : chanson, en italien (la *canzone* fut la chanson des troubadours transalpins).

Ce terme est utilisé surtout comme abréviation de *canzone da sonare*. Apparue au XVIe siècle, celle-ci était une transcription pour instrument (destinée à être «sonnée» et non chantée) d'une chanson. Les luthistes (Milan, Merulo, etc.) en usèrent abondamment. Frescobaldi en fit une forme instrumentale d'un ton plutôt léger, ce qui la distinguait de la *sonata*, de même origine mais d'un ton plus grave.

CAPRICCIO : caprice, en italien. Composition instrumentale de forme libre et de caractère brillant, qui a souvent une couleur folklorique.

Au XVIIe siècle, les «caprices» étaient des pièces d'aspect étrange, irrégulier, baroque. J.-S. Bach avait écrit un *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* (1704), pièce qui ne devait rien à un quelconque folklore mais qui se donnait un aspect descriptif (avec des sous-titres) et pittoresque. Le terme de capriccio, plutôt vague, conserve toujours l'idée d'humeur et d'imagination libre (que l'on retrouve dans tout caprice).

Le poème symphonique *Capriccio espagnol,* de Rimski-Korsakov, en est une illustration connue. Tchaïkovski composa, pour sa part, un *Capriccio italien*.

***CAPRICCIO* :** opéra de R. Strauss, en un acte, sur un livret de Clemens Krauss, qui en dirigea la première le 28 octobre 1942 à Munich. Ce fut le dernier opéra du compositeur.

Cette «conversation en musique» se situe au XVIIIe siècle et traite de la théorie : «Prima la parola, dopo la musica» (la parole d'abord, la musique ensuite), défendue à cette époque par Gluck. Dans l'opéra, ce débat agit comme révélateur des sentiments éprouvés par les personnages pour la comtesse qui les reçoit (et qui ne choisit pas).

L'opposition du poète et du musicien, constante de l'histoire de l'opéra, est traitée ici dans un esprit conciliant. Le débat n'a d'intérêt que dans la mesure où il est prétexte à mettre des paroles en musique. Et, dans ce qui se dit, les

paroles sont surtout révélatrices de la musique du cœur. Le sujet est conduit par Strauss avec vivacité et raffinement. Malgré quelques conventions sentimentales, *Capriccio* clôt élégamment la liste de ses ouvrages lyriques.

Qu'il ait été donné, avec sa gaieté et sa sensualité, en pleine guerre mondiale choqua de nombreux adversaires du nazisme. Indifférent à la politique aux yeux de certains, complaisant envers le Reich pour d'autres, R. Strauss est resté un artiste suspect, en Israël en particulier.

CARILLON : instrument de musique constitué de cloches actionnées au moyen d'un clavier. Le terme viendrait de «quadrillonner», jouer de quatre cloches.

Le carillon connut la vogue à la Renaissance. Certains instruments sont célèbres, comme ceux de Delft, Bruges et Anvers. Il existe une école de carillon à Malines, en Belgique. Transporté aux États-Unis, le carillon n'a pas manqué de donner dans le gigantisme : le carillon de Princeton comprend soixante-douze cloches !

CARISSIMI Giacomo (v. 1605-1674) : compositeur italien. Né à Marino (près de Rome), fils d'un escrimeur, il fut organiste à Tivoli et à Assise puis fut nommé maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire (1630) et ne quitta plus Rome. Il vécut retiré et modeste, avare disaient les mauvaises (?) langues.

Carissimi fut l'un des créateurs de la cantate et le premier maître de l'oratorio. Devenu célèbre, il attira à lui la brillante société romaine et de nombreux élèves, dont Cesti, A. Scarlatti et M.-A. Charpentier. Il mourut de la goutte.

Carissimi doit beaucoup de sa notoriété à ses oratorios, le plus célèbre étant *Jephté* (1656). Citons *Le Jugement de Salomon, Histoire de Jonas, Ézéchias* et *Abraham et Isaac*. Contemporain de la Contre-Réforme, il veilla à ce que la musique religieuse gagnât en clarté et en simplicité en demeurant attrayante. De là des ouvrages courts, vivants, un peu théâtraux, où la beauté du chant est d'une grande importance.

***CARMEN* :** opéra-comique de Bizet, en quatre actes, sur un livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy inspiré d'une nouvelle de Mérimée de 1845. Créé le 3 mars 1875 à Paris, trois mois avant la mort du compositeur, l'ouvrage fut d'abord mal accueilli : les critiques entendirent du «wagnérisme» ou condamnèrent sa démagogie et certains jugèrent le livret immoral. Mais le succès vint puis se transforma en triomphe, à partir de 1883.

Don José, caporal des dragons et amoureux de Micaela, rencontre la gitane Carmen à l'occasion d'un incident entre cigarières. Chargé d'arrêter la belle, il se laisse séduire et la laisse partir. Il la retrouve en compagnie de contrebandiers puis se découvre un rival, le fameux toréador Escamillo. Déserteur, jaloux et malheureux, don José ne se résout pas à renoncer à une passion sans issue. Le jour de la corrida de Séville, Carmen paraît au bras du toréador. Don José s'efforce encore une fois de faire revenir à lui la gitane, qui se moque de lui. Il la tue.

Les airs célèbres de Carmen sont dans toutes les têtes : *L'amour est un oiseau rebelle* (Carmen, acte Ier), *Toréador, en garde* (chœur, acte II), *La fleur que tu m'avais jetée* (don José, acte II), le trio des cartes (acte III) et à peu près la totalité de l'acte IV, d'une efficace progression dramatique.

Malgré le rôle conventionnel de Micaela (inventé par les librettistes, qui ont supprimé Garcia le Borgne, le «rom» de Carmen), un exotisme jugé parfois de pacotille (mais les Madrilènes accueillirent Carmen avec enthousiasme, en 1876) et un réalisme (le meurtre final, surtout) que les contemporains jugèrent choquant, Carmen a depuis longtemps emporté les suffrages, que l'ouvrage ait été tiré vers l'opérette ou vers la tragédie. Cette œuvre «méchante, raffinée, fataliste» (Nietzsche) démodait un temps le sentimentalisme et la grandiloquence habituels à l'opéra romantique au profit d'une représentation de la passion brute, de relations égoïstes et cruelles. La force de l'ouvrage est dans son dramatisme ramassé, l'enchaînement des actes conduisant irrémédiablement au finale, ce qui en fait un drame «fermé», classique.

L'époque était au réalisme (Zola, Degas, Moussorgski... furent contemporains de Bizet), mais celui de *Carmen* (personnages populaires, sentiments non déguisés, localisation de l'action, meurtre sur la scène) n'épuise pas l'ouvrage. Celui-ci ne vise pas à une reconstitution de l'Espagne ou du monde gitan, et son action déborde le fait divers. Par rapport aux héroïnes romantiques, Carmen n'a pas d'arrière-pensée métaphysique (l'Amour, l'Idéal, l'Éternel…), pas plus qu'elle ne confond l'amour avec une volonté. Elle est un personnage sensuel et violent, peu sentimental, en soi provocant, qui vit sans crainte et qui ne triche pas avec soi-même. Carmen fait d'entrée scandale. Don José, devenu hors-la-loi pour la capturer, ne parvient pas à son but. Il provoque le drame parce que l'être insaisissable de Carmen lui devient insupportable, — ou lui rend insupportable son être propre. Révolté par son impuissance à se faire aimer, don José, aussi égoïste

et cruel que Carmen, détruit ce qu'il ne peut pas posséder, après une émouvante déchéance. En tuant Carmen, il rétablit l'ordre moral.

Nietzsche aimait Carmen pour sa musique ensoleillée qui le purgeait du drame wagnérien et pour la nudité sentimentale qui s'y trouve. Dans *Carmen*, l'amour est dénué de métaphysique, de commentaires et d'ornements. De là, sans doute, l'impression d'un ouvrage peu bavard, très musical, inépuisable.

CARTER Elliott (né en 1908) : compositeur américain. Né à New York, il fut élève de Nadia Boulanger, à Paris, et se révéla avec une *Sonate pour piano* en 1945. Par la suite, il composa une série d'œuvres personnelles, élaborées, qui lui valurent le respect de la critique internationale. Parmi ses œuvres, livrées sans précipitation, il faut citer les trois quatuors à cordes, le *Concerto pour orchestre* et la *Symphonie de trois orchestres*.

CASELLA Alfredo (1883-1947) : compositeur italien. Né à Turin, fils de musiciens, ce pianiste virtuose vint à Paris en 1896 et travailla avec Fauré. Marqué par Debussy, Stravinski et Schœnberg, intelligent et curieux, parfois audacieux, il ne parvint pas à donner une œuvre originale.

Rentré en Italie, il enseigna au conservatoire de Rome et adopta un style néoclassique. Il se lia au fascisme de Mussolini. Excellent pédagogue, musicien doué. Casella a laissé une œuvre (opéras, ballets, symphonies, concertos) qui est oubliée.

CASSATION : de l'italien *cassazione* (départ), divertissement donné en plein air en guise d'adieu.

Très en vogue au milieu du XVIIIe siècle avec le style galant, la cassation inspira notamment Haydn et Mozart.

CASTRAT : chanteur qui a subi une opération de castration dans sa jeunesse afin de conserver un timbre «clair et perçant» comme le qualifiait le président de Brosses.

En 1607, le rôle-litre de l'*Orfeo* de Monteverdi était dévolu à un castrat. Dès l'origine, castrats et opéra baroque furent liés. Ils le furent particulièrement à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle. A cette époque de triomphe de l'artifice, ces «vedettes» du chant pouvaient tenir aussi bien les rôles masculins que féminins.

La pratique de la castration est d'origine orientale et les castrats furent d'abord utilisés à l'église, en Espagne et en Italie, où les chanteuses étaient interdites. L'interdiction fut étendue à la scène au cours du XVIIe siècle à Rome. Les garçons pourvus d'un beau timbre de voix (de soprano, souvent), après autorisations nécessaires, étaient opérés vers l'âge de dix ans, c'est-à-

dire avant que leur voix puisse muer, «pour le service de Dieu»(Clément VIII). Ils conservaient ainsi le même larynx, mais leur voix gagnait en puissance à mesure que l'enfant se développait. Par la suite, ils pouvaient acquérir gloire et richesse dans le meilleur des cas. Ainsi firent Carlo Broschi dit Farinelli (1705-1782), dont le talent «subjuguait tous les auditeurs» rapportait le docteur Burney, et Cafarelli (1710-1783), personnage quasi légendaire pour sa beauté et sa vanité.

Devenus les «stars» du *bel canto* et de l'opéra *seria*, les castrats se comportèrent comme toute «star» : ils imposèrent leurs volontés et leurs caprices aux compositeurs et directeurs de théâtres, conduisant l'opéra italien à la décadence. Dès le début du XVIIIe siècle, un musicien comme Benedetto Marcello s'élevait contre cette pratique. Le XVIIIe siècle marqua le déclin des castrats, du *bel canto* et de la musique italienne. Tous disparurent en même temps que le réalisme, le dramatisme et le romantisme s'imposaient. Les justifications morales suivirent.

Évincés par le ténor et la soprano, les castrats abandonnèrent la scène à la fin du XVIIIe siècle et revinrent à la musique religieuse. Un des derniers grands castrats fut G.B. Vellutti, mort en 1861. La chapelle Sixtine entretint des castrats jusqu'à la fin du XIXe siècle. L'opéra baroque italien, lié à leur talent virtuose et à leur art d'ornementer les mélodies, pose depuis un problème de représentation.

CAVALIERI Emilio dei (v. 1550-1602) : compositeur italien. Né à Rome, d'origine noble, il s'établit à Florence en 1588 et fut nommé surintendant de la musique et des fêtes pour les Médicis. Il fréquentait la *Camerata fiorentina* du comte Bardi, où allait naître le *stile rappresentativo*.

Cavalieri donna en 1600, à Rome, la *Rappresentatione di Anima e di Corpo* sur un texte de Laura Guidiccioni. L'ouvrage eut une grande influence sur la formation de l'oratorio, dont il était proche par son livret et par son but : «susciter des sentiments pieux» par des procédés musicaux traditionnels (chœurs) et modernes (récitatif, chant expressif). Mais cette «représentation sacrée» n'était pas un oratorio.

Michel-Ange, qui fut très sensible à sa beauté, a laissé un portrait de son père, Tommaso.

CAVALLI Pier Francesco (v. 1602-1676) : compositeur italien. Né à Crema, fils d'un musicien, il changea de nom (Caletti-Bruni) pour celui d'un gentilhomme qui le protégeait. Élève de Monteverdi, organiste de la basilique San Marco de Venise (1640), ce chanteur et compositeur acquit

rapidement la célébrité par des opéras donnés à San Cassiano, le premier théâtre public qui fut ouvert à Venise. *Le Nozze di Teti e di Peleo* (1639) et *La Didone* (1641) furent ses premiers succès. *L'Erismena* le fit connaître en Europe. Appelé par Mazarin, Cavalli vint à Paris faire connaître l'opéra, mais ni *Serse* (1660) ni *Ercole amante* (1662) — qui aurait dû être donné pour le mariage de Louis XIV — ne séduisirent vraiment le publie français. Qui plus est, Cavalli prit mal la façon dont ses ouvrages furent utilisés (chœurs supprimés, ballets ajoutés) et il se retira.

Cavalli a été avec Monteverdi l'un des créateurs de l'opéra baroque. Il lui revient d'avoir développé dans celui-ci le style *bel canto*, où la mélodie ornementée s'imposait au récitatif expressif, et d'avoir nettement distingué récitatif, aria et arioso. Son œuvre, très mélodique, est de grande importance dans l'histoire de l'art lyrique mais la notation succincte des ouvrages de Cavalli (et de nombreux contemporains) rend difficile leur interprétation. Cavalli fut enterré au son d'une *Missa pro defunctis* qu'il avait composée.

CAVATINE : de l'italien *cavare* (creuser), air court, généralement sans reprise ni fioritures.

Un exemple est la cavatine d'Agathe *Und ob die Wolke*, dans le *Freischütz* (acte III) de Weber.

CÉLESTA : instrument à clavier, sorte de piano pourvu de marteaux qui frappent des lames d'acier ou de cuivre.

Le célesta fut mis au point par Victor Mustel au XIXe siècle. Rapidement introduit à l'orchestre, par Tchaïkovski notamment, il reçut ses lettres de noblesse du chef-d'œuvre de Bartok, *Musique pour cordes, percussion et célesta*. De nombreux compositeurs l'ont utilisé au XXe siècle.

CESTI Marc'Antonio (1623-1669) : compositeur italien. Né à Arezzo, baptisé Pietro, il prit le nom de «Marc'Antonio» en entrant chez les franciscains. Elève de Carissimi, il fut membre de la chapelle pontificale (1659) puis servit à la cour de Vienne (1666) avant de se retirer à Florence, en 1668. Cesti passait pour avoir des mœurs très libres, comme le manifeste sa correspondance avec son ami le poète Salvatore Rosa. Il est possible qu'il soit mort empoisonné.

Cesti composa de nombreux opéras, poursuivant dans la voie tracée par Cavalli et accordant une grande importance au style *bel canto*. *Il Pomo d'oro* fut donné à Vienne en 1666, pour le mariage de Léopold 1er et de Marguerite d'Espagne. Cesti a composé également des cantates. Ce fut la part de son œuvre la plus novatrice. La cantate acquit avec lui de l'ampleur et assimila le

bel canto.

CHABRIER Emmanuel (1841-1894) : compositeur français. Né à Ambert le 18 janvier 1841, il vint à Paris avec ses parents en 1856. En 1861 il était employé au ministère de l'Intérieur. Il travaillait en même temps la musique et composait des mélodies. En 1876, il fut reçu membre de la Société nationale de musique et, en 1879, renonça a son emploi pour se consacrer à la musique. Chabrier sera nommé chef des chœurs aux concerts Lamoureux en 1881. L'année précédente, il s'était rendu à Bayreuth, où il avait reçu le choc Wagner. Lié à d'Indy, Duparc, Manet, Pissarro, Verlaine et d'autres artistes, Chabrier vécut entouré d'amis et ignoré du public.

Il avait d'abord composé des opérettes (*L'Étoile* en 1877, *Une éducation manquée* en 1879) puis avait révélé son goût des timbres et des rythmes avec les *Pièces pittoresques* (1881) et *Espana* (1882), rhapsodie donnée après un voyage en Espagne. Marqué par la découverte de Wagner, Chabrier souhaitait écrire une œuvre ambitieuse. En 1885, il composa un opéra, *Gwendoline*, sur un livret de Catulle Mendès. L'ouvrage ne s'imposa pas. C'est pourtant, disait Reynaldo Hahn, «une flore musicale d'une richesse inouïe». Son wagnérisme superficiel choqua peut-être wagnériens et antiwagnériens — et les choque sans doute encore, puisque cet ouvrage n'encombre pas nos théâtres. En 1887, Chabrier donna un opéra-comique, *Le Roi malgré lui*, sur un livret de Najac et Burani. Il «a contre lui la malchance de n'être que de la musique», dira Stravinski, et n'eut pas de succès. Chabrier composa des pièces enlevées, pleines de verve (*La Joyeuse marche* en 1888, *Bourrée fantasque* en 1891) puis sembla céder au découragement autant qu'à la maladie.

Excellent pianiste, estimé de nombreux artistes qui furent aussi ses amis, Chabrier, qui passait pour un boute-en-train, n'avait pas une grande confiance en lui-même. Il disait n'avoir que du «tempérament». Sa musique «légère et généreuse, primesautière et raffinée» (A. Cortot) n'avait pas le souffle dramatique des grandes œuvres romantiques. Chabrier eut le tort de conclure à son impuissance. Parti à la conquête du Walhalla, il s'était arrêté au Moulin-Rouge, résumera un critique. Complexé, Chabrier ne comprit pas que sa propre musique avait un avenir et qu'elle ouvrait la voie à Debussy, Ravel, Satie et Poulenc, par sa mesure, son bon goût et son humour. Son incapacité à digérer le romantisme finissant était sa part féconde.

CHACONNE : de l'espagnol *chacona*, danse lente à trois temps apparue en Espagne à la Renaissance.

La chaconne est voisine de la passacaille. Danse animée, parfois licencieuse, la chaconne parut assagie dans les cours. Comme la passacaille, la chaconne instrumentale consiste en une suite de variations sur un ostinato. La chaconne de la *Partira n° 2 pour violon seul* de J.-S. Bach en est une célèbre illustration. Il faut citer aussi le brillant traitement de la chaconne qui achève *Les Indes galantes* de Rameau.

CHALEMIE : du latin *calamus* (roseau), famille d'instruments à vent, à anche double, utilisée au Moyen Age.

Les chalemies pouvaient être de différentes dimensions. Les principales étaient le «dessus», le «ténor» (ou «bombarde») et le «contraténor». Leur descendant sera le hautbois.

CHAMBONNIÈRES Jacques Champion de (v. 1602-1672) : compositeur français. Né à Chambonnières (?), fils de Jacques Champion (qui joua de l'épinette à la cour), il fut un virtuose du clavier. Nommé claveciniste de la chambre royale en 1638, Chambonnières connut la disgrâce en 1656, peut-être à cause de sa vanité, notamment de ses prétentions nobiliaires. Célèbre en Europe, il eut pour élèves L. Couperin et d'Anglebert (qui lui succéda dans sa charge).

Chambonnières fut le premier musicien français à composer spécifiquement pour le clavecin (*Pièces de clavecin*, 1670). Dans un style qui doit à l'art polyphonique des luthistes, il écrivit des suites de danses d'un style simple et élégant. Ces pièces portaient parfois des titres évocateurs (*L'Affligée*, par exemple), ce qui deviendra la mode.

CHAMBRE (Musique de) : terme générique qui désigne les compositions musicales destinées à un groupe restreint d'instrumentistes (de deux à huit), sans chef ni soliste privilégié.

La musique *da camera* se distingua de la musique *da chiesa* au XVIe siècle. Elle désignait la musique jouée chez les particuliers, généralement sans représentation. Les seigneurs de la Renaissance entretenaient des musiciens, qui pouvaient appartenir à la chambre ou à la chapelle. Les musiciens de la chambre jouaient «lorsque le Roy le commande». La musique *da camera* fut donc, d'abord, la musique profane, — la distinction entre «sacré» et «profane» ne s'imposant qu'au XVIe siècle. Au XVIIe siècle et, plus encore, au XVIIIe siècle, le terme prendra un sens restrictif.

Les *Sonates en trio* de Legrenzi, au milieu du XVIIe siècle, furent parmi les premières œuvres à établir le genre de la musique de chambre instrumentale. Corelli en développera le style concertant. Après Boccherini (qui fonda un

quatuor à Milan, en 1765), J.-S. Bach et ses fils, la musique de chambre connut son triomphe avec les classiques, Haydn et Mozart, puis Beethoven et Schubert. La musique de chambre acquit pleinement ses caractères de musique pure et élitiste : goût des sonorités, équilibre des voix, utilisation des ressources mélodiques et harmoniques, audaces et plaisir de goûter entre connaisseurs de la musique (les œuvres étaient souvent dédiées). Haydn et Mozart en fixèrent les formes et firent du quatuor* à cordes la forme par excellence de la musique de chambre. Beethoven continua dans cette voie, bousculant tout de même formes et sonorités dans ses ultimes compositions, où il ne lui importait plus que d'aller «le plus loin au-dedans de lui-même » (C. Rostand). Schubert, de son côté, coulera dans les formes classiques son génie mélodique et sa veine dramatique.

La musique de chambre connut quelque peu le déclin avec les romantiques. Elle s'adaptait mal au déséquilibre (ou au nouvel équilibre) formel et à l'inégalité des voix, à une époque nettement tournée vers le concert public et passionnée de piano seul. Il faudra attendre la seconde moitié du XIXe siècle, une certaine lassitude devant l'hypertrophie des formes, les numéros des solistes et la puissance des orchestres pour que la musique de chambre retrouve son souffle, souvent réfugiée dans les salons bourgeois. Brahms investira son goût des formes classiques et son tempérament méditatif dans des pièces nombreuses et de grande qualité. La musique de chambre trouvera en France un terrain accueillant. Mais l'œuvre de Franck, Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel a été un chant du cygne. Au XXe siècle, genres et formes disparaîtront peu à peu.

C'est toutefois dans la musique de chambre que la musique moderne a trouvé le lieu de ses expérimentations, avec Schœnberg et Webern. Schœnberg et Berg composèrent de plus des symphonies et des concertos «de chambre». Ce genre permit donc à la musique de revenir à un traitement égalitaire des voix et à des ensembles instrumentaux modestes. Bartok fut l'un des derniers à produire une musique de chambre, en faisant un lieu d'expérimentations sonores ou rythmiques. Citons aussi le *Quatuor pour la fin du temps*, de Messiaen, les œuvres de Carter et de Dutilleux.

La musique de chambre ne désigne aujourd'hui plus rien de précis. Elle n'en connaît pas moins une certaine vogue. L'auditeur contemporain, las des démonstrations ou épuisé par les dernières trouvailles, fatigué de musique «expressive» ou «dramatique», trouve en elle un ton d'intimité, de simplicité, une musicalité et un équilibre devenus rares. La musique de chambre, qui

plus est, a le mérite de laisser peu de place au bluff, à l'effet et à la mode. Dans son écriture comme dans son interprétation, le manque de goût, de métier ou d'inspiration y paraît vite cruel.

CHANSON : composition musicale généralement courte et divisée en couplets pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement instrumental.

On ne sait pratiquement rien de la chanson avant le XIe siècle, c'est-à-dire de la chanson médiolatine ou goliardique (les goliards étaient des clercs). Du XIe siècle date le *Chansonnier de Cambridge*, le premier recueil de chansons connu. A cette époque apparut la poésie lyrique, que développèrent, au XIIe siècle, les troubadours*. Ils seront imités, au nord, par les trouvères*, puis par les *Minnesanger* (Minne était la déesse de l'Amour) en Germanie. Troubadours et trouvères écrivaient en langue vulgaire (d'oc au sud, d'oil au nord). La chanson, qui pouvait être guerrière, satirique ou autre, était généralement strophique mais pouvait, dans le cas du lai, consister en une suite de vers. A cette époque, poète et musicien ne se distinguaient pas. La notation musicale alors en vigueur nous renseigne fort peu sur l'accompagnement du texte. La musique pratiquée, monodique, dérivait peut-être du chant liturgique, en plus expressive, ou du répertoire populaire (qui ne fut pas noté). Troubadours et trouvères disparurent au XIVe siècle, une période historique mouvementée qui signait la fin du monde féodal. La chanson sacrifiant à cette époque aux recherches formelles, comme la poésie, brilla surtout par le talent de Machaut, poète et musicien de l'*ars nova*, dont les expériences allaient conduire au style polyphonique de l'école franco-flamande.

La chanson apparaîtra triomphante au XVe siècle, sous la forme luxueuse de la chanson polyphonique de cette école. Souvent écrite pour quatre voix et *a cappella* (en fait, les musiciens se préoccupaient peu des moyens utilisés dans l'interprétation), respectant le découpage du texte, la chanson bénéficia de la maîtrise d'écriture de compositeurs comme Dufay et Binchois. Ce dernier mit en musique les poètes de son temps. Avec Josquin des Prés, la chanson acquit une unité et une souplesse remarquables. Depuis le XVe siècle, la chanson profane fournissait souvent des *cantus firmi* aux œuvres sacrées. Ainsi Ockeghem composa-t-il une messe sur le motif mélodique d'une chanson intitulée *Ma Maistresse*.

Le XVIe siècle se lassera peu à peu des savantes superpositions polyphoniques et de la gravité de leur ton. L'unité de style jusqu'ici en

vigueur s'effaça. En France s'imposa la chanson «parisienne» ou «française», plus simple et plus en verve, tandis que l'Italie produisait *frottole*, villanelles et madrigaux. L'imprimerie diffusait maintenant les chansons du temps. En 1528, P. Attaingnant publia un recueil de *Chansons nouvelles* qui était une véritable anthologie de la chanson française. Le maître en fut Janequin, l'inventeur de la chanson «descriptive», mais Sermisy, Passereau et Certon s'illustrèrent aussi.

Le plus grand compositeur de l'époque, Lassus, composa avec un talent égal chansons, madrigaux et villanelles. Il utilisa parfois des textes de Villon, Du Bellay, Marot et Ronsard. Cette collaboration des poètes et des musiciens, désormais distincts, fut encouragée par l'Académie de poésie et de musique, officieuse dès 1567. Le Jeune en fut le musicien le plus célèbre. Mais la chanson polyphonique céda peu à peu la place à l'air* de cour, souvent lié au ballet de cour. La chanson allait se réduire à un genre mineur.

L'air de cour, officiellement apparu avec le *Livre d'airs de cour* d'Adrien Le Roy, était une chanson monodique. Il fut la forme noble de la chanson. Quant a la chanson populaire, elle consistait en complaintes, chansons lestes ou satiriques (comme les «mazarinades» du XVIIe siècle), très rarement notées. Apparurent plus tard les «bleuettes», vendues dans des cahiers bleus, et les «canards», répandus par les colporteurs.

Le XVIIIe siècle fut une période féconde pour la chanson, qui connut un vif développement. En 1734 quelques gais lurons (Favart, Piron, Crébillon fils et l'abbé de l'Attaignant, à qui l'on attribue *J'ai du bon tabac*) fondèrent la société du Caveau. Mais la bonne humeur ou la satire n'occupaient pas le premier rang : la romance* avait le vent en poupe, à une époque qui devenait peu à peu réaliste et sentimentale.

Avec la Révolution la chanson prit un ton nouveau, souvent sur des airs anciens, et descendit dans la rue. Le menaçant *Ça ira* s'appuyait sur une ronde d'un paisible musicien, Bécourt. Les compositeurs de l'Ancien Régime, de la Révolution et de l'Empire ont été, en règle générale, les mêmes (Gossec, Cherubini, Lesueur, Berton, etc.). Les nécessités historiques faisaient varier les livrets. *La Carmagnole* ou le *Chant du départ* n'étaient plus de mise sous le premier Empire. La romance renoua avec le succès. Les sociétés de chant qui s'étaient constituées sous la Révolution, les goguettes (de «gogue», réjouissance) — où Eugène Pottier fera entendre son *Internationale* — furent interdites sous le second Empire. Les chansonniers se transportèrent au café-concert. Le plus célèbre de ces chansonniers a été

Béranger : ses chansons, d'une idéologie plutôt floue, commentaient l'actualité. A la même époque, les romantiques prônaient un retour aux sources du «folklore». Chateaubriand, George Sand et Nerval ouvrirent ainsi la voie aux compositeurs (Canteloube. d'Indy, Ropartz, etc.) mais les Français tirèrent peu de profit de ce mouvement, plus fécond dans les écoles nationales d'Europe centrale.

Au caf'conc', immortalisé par les dessins et affiches de Toulouse-Lautrec, chanteurs, amuseurs et acrobates se produisaient devant des consommateurs. Les bourgeois venaient s'y «encanailler». La vogue sera considérable. Dans un genre moins raffiné s'ouvrirent des «beuglants». Dans un genre très raffiné, s'ouvrit la cour : la princesse de Metternich, paraît-il, entonna un jour *Rien n'est sacré pour un sapeur* devant un parterre enthousiaste. Mais c'était encore la chanson sentimentale qui ralliait les suffrages. *Le Temps des cerises* connut un succès qui dure encore. Dans le même temps, la chanson bourgeoise prit le nom de mélodie*. Le succès de la chanson populaire et du caf'conc' fut tel que, dans les salles, le consommateur se trouva évincé par le spectateur.

Ainsi naquit le music-hall*. La création du cinématographe, à la fin du XIXe siècle, portera un rude coup à ces distractions. Le music-hall, dont Mistinguett et Maurice Chevalier étaient les «vedettes», deviendra «revue» pour clients fortunés et touristes, ou bien cabaret. Dans les cabarets de Montmartre se réfugièrent les chansonniers, dont Aristide Bruant. A l'époque des bals populaires, la chanson semblait en net déclin. La TSF et le jazz, celui de Joséphine Baker, la sauveront. Remise sur pied, la chanson se diversifia en styles «entrain» (Charles Trénet), «mélo» (Edith Piaf) et «charme» (Tino Rossi). Le cinéma «parlant» et la comédie musicale firent entrer les États-Unis dans la course au succès.

Après la Seconde Guerre mondiale, en plein existentialisme, le public ne jugeait pas nécessaire d'avoir de la voix pour exprimer son message. Georges Brassens, Juliette Gréco, Boris Vian et les autres célébrités de l'époque inventèrent la chanson «à texte», souvent sentimentale, parfois revendicative. L'auteur-compositeur-interprète symbolisait cette personnalisation. Tous furent rudement bousculés lorsque, issu du jazz, surgit le rock'n roll. Confidences, chuchotements et états d'âme furent expulsés de la scène au profit de textes sans recherche littéraire et d'une rythmique simple et énergique. En France, il fallut le talent des chanteurs «yéyé» (de *yeh*, oui en américain) pour donner a cette mode un aspect sentimental et «bon

garçon». Leur succès fut foudroyant. Un nouvel âge était né, celui des *teenagers* (adolescents).

Portée par de puissants médias, diffusée par le disque et la bande magnétique, poussée par la publicité, la chanson devint un gigantesque enjeu commercial. Elle s'adressait d'abord aux adolescents, nouveaux consommateurs, les incitant à goûter très vite une musique dont la durée de vie était très courte. Outre le rock'n roll, pop* music, folk song et protest song se disputèrent le marché. Vers 1968, période de «ras-le-bol», le souci d'une «qualité» des textes et des mélodies reparut en France avec Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré. Mais la pause dura peu. La variété anglo-saxonne a peu à peu conquis le monde entier. La chanson nourrit, parmi «les jeunes», le rêve d'accession rapide à la célébrité et de donner de l'ampleur à son «message». Le concept de «groupe» y a trouvé des résonances, en rapport sans doute avec l'éclatement de la famille, lieu du «conflit des générations», et le goût des bandes propre aux adolescents.

Malgré les nostalgiques du folklore ou de la chanson «française», la chanson, comme la musique «savante», n'a cessé d'aller vers une uniformisation internationale de son style. A l'époque du clip, des hits et du top, on désigne par «variété internationale» la course au succès. Cela dit, le talent reste un atout de base. La chanson est, aujourd'hui, pratiquement la même dans toutes les couches de la société et dans tous les pays. La mode, qui trouve sa source tour à tour dans les danses et rythmes du monde, dans le rétro ou *revival* parfois, dans l'utilisation d'effets laser et jeux de lumières aussi, commande à ses nuances. Le professionnalisme y est lié aux techniques d'enregistrement et de promotion/publicité.

CHANSONNIER : auteur de chansons* puis, dans un sens moderne, auteur et interprète de chansons d'un caractère souvent satirique.

Les troubadours composaient, au Moyen Age, des sirventès*. Ce style satirique se retrouve, au XVIIe siècle, dans les «mazarinades», qui tiennent leur nom de leur première cible : le cardinal Mazarin. A cette époque, les chansonniers exerçaient leur talent près du Pont-Neuf, à Paris. Leur activité prendra de l'ampleur au XVIIIe siècle avec les sociétés de chansonniers. Citons le Caveau (1734), les dîners du Vaudeville (1796) et, plus tard, les déjeuners des Garçons de bonne humeur. C'est dans ce genre de réunion que Béranger fit ses armes. Sous le second Empire, les chansonniers prendront place au café-concert. Le déclin de celui-ci sera aussi le leur.

A l'époque du music-hall, ils se grouperont dans les cabarets de

Montmartre, comme le Chat Noir, où Satie joua un temps du piano. Certains ont survécu : le théâtre de Dix-Heures, le Caveau de la République et les Deux-Anes. La guerre de 1914-1918 fournit aux chansonniers matière à exercer leur verve et leur mordant, mais leur déclin n'a pas cessé pour autant. Les cabarets de chansonniers font aujourd'hui partie des spectacles pittoresques du Paris *by night*. Le café-théâtre, le cinéma et la télévision sont autant de concurrents pour ces lieux, où tente de se perpétuer musicalement l'esprit râleur, parfois caustique, des Français.

CHANT : du latin *cantus*, sons modulés émis par une ou plusieurs voix* (et par extension, par un ou plusieurs instruments).

Le chant peut n'avoir aucune forme, il peut être sans parole, ce qui en fait un terme général (à la différence de la chanson*, par exemple). L'art du chant est né du développement de l'expression vocale et, dans ses formes élaborées au moins, il est lié à une langue. Jusqu'au Moyen Age, l'auteur était souvent interprète. C'est à cette époque que sont apparus des principes concernant la justesse et le registre des voix, mais la spécialisation des chanteurs n'existait pas. A cette époque déjà les Italiens avaient la réputation de fournir d'excellents chanteurs et, à la Renaissance, chapelles et cours recrutaient beaucoup dans la patrie du beau chant. Un prince (de la Renaissance) doit avoir «des bouffons, des chanteurs et des animaux venant des pays lointains », écrivait Matarazzo. La musique était alors essentiellement vocale et visait à un effet d'ensemble, tant dans le plain-chant que dans le chant polyphonique.

L'art du chant prit un aspect savant et individualisé au XVIe siècle avec l'apparition de la monodie accompagnée et de ses formes musicales, l'opéra en particulier. Dans ses *Nuove musiche* (1602-1614), Giulio Caccini posait les principes d'un art vocal expressif, lié au texte, qui se développa d'abord dans le récitatif. Le chant baroque était passionné de contrastes et s'adressait en priorité aux voix extrêmes (soprano et basse). C'est dans l'aria* qu'il trouvera sa forme par excellence, et dans le bel* canto qu'il trouvera son style. La technique virtuose des chanteurs (des castrats, en particulier), leur technique d'ornementation de la mélodie et leurs recherches expressives — chaque aria devait exprimer un sentiment ou un état d'âme — donnaient au chant un caractère savant. Travaux et traités se multiplièrent au XVIIe siècle. Mersenne étudia la technique du chant dans son *Harmonie universelle* (1636). A cette époque, le chant était réellement perçu comme une science : la tâche du compositeur ou du chanteur consistait à trouver l'expression

musicale adéquate à des passions répertoriées et classées.

L'école italienne ne s'imposa pas en France, où le public appréciait peu la «rudesse» des Italiens. Ils «représentent tant qu'ils peuvent les passions», notait Mersenne. L'école française se souciait de mesure et de claire déclamation, provoquant les moqueries des artistes transalpins.

Le chant baroque ne cessa de décliner au cours du XVIIIe siècle, à mesure que le dramatisme, le réalisme et l'expression personnelle gagnaient en importance. Rossini mit un terme aux ornementations stéréotypées en écrivant les ornements mélodiques de ses opéras. Les castrats disparurent peu à peu des scènes, tandis que les cantatrices et les notes aiguës attiraient l'attention. Les voix intermédiaires furent mieux traitées. Dans les opéras de Mozart, le timbre de la voix devint une caractéristique du personnage (la notion de «personnage» était jusque-là inconnue). Au XIXe siècle, les chanteurs commencèrent à se spécialiser. En 1817, Stendhal écrivait : «Il n'y a plus de voix en Italie».

Jusqu'au XIXe siècle, jusqu'à Verdi en particulier, les compositeurs écrivaient généralement en songeant à une voix en particulier. Ils composaient, par exemple, en fonction de la troupe qui allait devoir donner l'ouvrage. Ce ne fut plus le cas. Chanteurs et cantatrices se disputèrent donc le répertoire. Les sopranos se sont ainsi emparées des rôles de Carmen et de Rosine. Avec la volonté d'expression sentimentale et le goût de la puissance (des voix comme de l'orchestre), le XIXe siècle tira un trait sur le *bel canto* baroque. La virtuosité, la souplesse, importèrent moins que l'héroïsme ou la vaillance, à partir de Meyerbeer en particulier. Bellini fut l'un des derniers défenseurs d'un chant nuancé. Wagner et Verdi ont conservé la réputation d'user les voix. C'est que l'interprète, désormais, importait moins que l'auteur. Ce traitement peu économique des voix fut rejeté par Debussy (qui revint à la conception «classique» d'un chant spécifiquement français, lié à la langue), Stravinski et, à partir du *Chevalier à la rose*, par R. Strauss. Mais ce ne fut qu'une pause. La voix est, dans la musique moderne, un instrument parmi les autres.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'utilisation du micro et les manipulations électroniques ont, par ailleurs, poussé parfois à la facilité. Les besoins commerciaux, la multiplication des concerts, le désir de s'imposer rapidement et le *star system* ont parachevé le déclin du chant. La réaction contre cette décadence est récente et elle est peut-être liée à la redécouverte du répertoire ancien, baroque et classique.

CHANTERELLE : corde qui a la sonorité la plus aiguë, sur les instruments à cordes.

CHANTRE : du latin *cantor* (chanteur), individu chargé du chant lors des services religieux. Au XVIIIe siècle, le chantre dirigeait les chœurs d'une chapelle.

CHARLESTON : danse des Noirs américains, originaire de la ville du même nom.

Le charleston est apparu en Europe après la Première Guerre mondiale et fut à la mode avec la chanteuse Joséphine Baker, vers 1925. Sur une mesure à quatre temps, le charleston se caractérise par des mouvements de jambes sur les côtés, les genoux étant tenus serrés. Son style rythmé et acrobatique est à l'origine de nombreuses danses modernes. Copland et Gershwin l'ont utilisé.

CHARPENTIER Gustave (1860-1956) : compositeur français. Né à Dieuze, il semblait promis aux travaux de comptabilité mais, avec l'aide de son employeur puis de la ville de Tourcoing, il put entrer au conservatoire de Paris et travailler la musique. Élève de Massenet, il fut prix de Rome en 1887. De son séjour dans la Ville éternelle, il ramena *Les Impressions d'Italie* (1891) qui révélèrent son talent. Mais c'est avec l'opéra *Louise* (1900) qu'il acquit la gloire. Ses ouvrages suivants (*Julien* en 1913) furent des échecs. Charpentier, de caractère bohème, vécut agréablement à Montmartre des retombées de son triomphe. Rêvant d'un «théâtre du peuple», il avait fondé, en 1902, un conservatoire populaire. Il fut reçu à l'Institut en 1913.

Louise, «roman musical», a été pour l'opéra français un équivalent des opéras véristes italiens. Ajoutant la romance (*Depuis le jour où je me suis donnée* fut un grand succès) au réalisme du quotidien (l'action se situe dans un atelier de couture, à Montmartre), l'ouvrage fluctue entre l'attendrissement et la trivialité (*Les pauvres gens peuvent-ils être heureux ?, Tout être a le droit d'être libre,* etc.). Mais Charpentier avait du savoir-faire et *Louise* est longtemps resté un opéra populaire.

CHARPENTIER Marc-Antoine (v. 1636 1704) : compositeur français. Né à Paris, il se rendit à Rome (peut-être pour étudier la peinture) et fut élève de Carissimi, qui lui donna le goût de la cantate et de l'oratorio. Charpentier fera apprécier ces deux formes musicales aux Français. Revenu en France, il eut à souffrir de la mainmise de Lully sur la vie musicale de notre pays. Il avait suffisamment de talent, toutefois, pour attirer l'attention de la princesse de Guise et du duc d'Orléans, auxquels il donna des leçons, et de Molière,

pour qui il composa la musique du *Malade imaginaire*, en 1673. Charpentier fut maître de chapelle du collège des Jésuites, rue Saint-Antoine (1684), puis de la Sainte-Chapelle (1698). Après la mort de Lully, il vit s'ouvrir à lui le théâtre mais son opéra *Médée* (1693), sur un livret de Thomas Corneille, fut un échec et il n'insista pas.

Son œuvre religieuse, par sa veine mélodique, sa vigueur et sa simplicité dramatique mérite mieux que d'être réduite au célèbre *Te Deum* en ré majeur (1703), devenu indicatif de l'Eurovision. Citons les *Leçons et répons des Ténèbres, Le Reniement de saint Pierre,* la *Messe de minuit,* le *Magnificat* et la *Messe des Trépassés*. Ses opéras et pastorales sont redécouverts. L'art riche, souple et noble de Charpentier n'a rien à envier à celui des compositeurs de son époque, et ce musicien n'a pas fait qu'annoncer Haendel. Il reste de Charpentier l'impression d'un talent sous-exploité par une société alors vouée à Lully.

CHAUSSON Amédée Ernest (1855-1899) : compositeur français. Né à Paris dans un milieu aisé, il renonça aux études de droit pour la musique. Il fut élève de Massenet puis de Franck. En 1879 il eut la révélation de la musique de Wagner. Nommé secrétaire de la Société nationale de musique en 1888, ce compositeur scrupuleux, d'un caractère grave, se fit connaître par une généreuse *Symphonie en si bémol* (1890). un *Poème pour violon et orchestre* (1896) et des mélodies (dont *La Chanson perpétuelle*). Citons aussi le *Poème de l'amour et de la mer* (1893). Il composa également de la musique de chambre, le *Concert pour piano, violon et quatuor à cordes* (1891) notamment, et un opéra qu'il n'entendit pas, *Le Roi Arthus* (1896).

Cette existence paisible, au milieu d'une famille nombreuse (il eut cinq enfants) et de nombreux amis (dont Albeniz et Debussy), s'acheva à la suite d'une chute de bicyclette. L'œuvre de ce musicien, dont le romantisme était soutenu de rigueur, reste méconnue.

CHAVEZ Carlos (1899-1978) : compositeur mexicain. Né à Mexico, élève de Manuel Ponce, il fit beaucoup pour développer la musique dans son pays. En 1928 il fonda un orchestre symphonique à Mexico. Il dirigea également le conservatoire de cette ville.

Son œuvre, parfois politiquement engagée (*Sinfonia proletaria,* 1934), s'inspire du folklore de son pays {*El Fuego nuevo,* 1921 ; *Sinfonia india,* 1936) et du néo-classicisme.

CHEF D'ORCHESTRE : individu chargé de conduire un orchestre*.

L'orchestre, au sens où nous l'entendons, n'est apparu qu'au XVIIe siècle.

Jusqu'au XIXe siècle, sa direction était confiée à un «batteur de musique», qui était parfois le compositeur lui-même. Le public se souciait peu de le connaître. Une canne, un rouleau de papier ou un archet lui permettait de conduire l'ensemble. Le plus souvent, les instrumentistes étaient dirigés du clavecin par le compositeur. Haendel et J.-S. Bach opéraient ainsi.

Il faudra attendre la période du classicisme et le succès de la symphonie, à la fin du XVIIIe siècle, pour que se développe un véritable art orchestral. L'école de Mannheim* joua un rôle dans cette évolution, de même que les œuvres de Haydn, de Mozart et, surtout, de Beethoven. A compter de ce dernier, l'orchestre ne cessa de grossir son effectif et de gagner en importance musicale à travers les concertos, symphonies ou poèmes symphoniques et opéras. Il parut nécessaire de donner à un homme la tâche de coordonner les efforts des instrumentistes. Le chef d'orchestre était né. Son autorité s'étendait parfois sur l'œuvre, le respect de la partition relève en effet d'une conception moderne de l'art.

De nombreux compositeurs romantiques ont été d'excellents chefs d'orchestre. Citons Mendelssohn, Liszt, Mahler, Messager et R. Strauss. Spohr fut le premier à utiliser une baguette pour mener sa troupe. Toscanini fit éteindre les lumières de la salle pendant les concerts. Au début du XXe siècle, il faisait partie de ces chefs remarquables, avec Furtwängler, Klemperer, Kleiber ou Bruno Walter, qui ont donné à leur fonction une importance et le poids d'une personnalité. La musique symphonique austro-allemande et l'école de chefs d'orchestre d'outre-Rhin se sont imposées en même temps, et leur succès n'a pas faibli. La publicité et les techniques d'enregistrement aidant, apparut le chef «vedette» (Karajan, Böhm, Giulini, Boulez, Abbado, etc.), dont le nom semble parfois faire l'essentiel de l'affiche. Plus regrettable est le fait que la musique interprétée et enregistrée est souvent celle qui est susceptible de mettre en valeur le chef et son orchestre. Il arrive qu'elle soit «arrangée» dans ce but...

CHERUBINI Luigi Zenobio (1760-1842) : compositeur français d'origine italienne. Né à Florence, fils d'un musicien, il fut élève de Sarti et composa bientôt des opéras qui le firent connaître. En 1788 il vint en France et, sous la Restauration, il deviendra le maître de la vie musicale française. Après avoir composé des opéras inspirés de Gluck, il innova avec *Lodoïska* (1791), «comédie héroïque», mais l'échec d'*Anacréon*, en 1803, et le succès de *La Vestale* de Spontini, en 1807, le décidèrent à se consacrer à l'enseignement.

Comblé de reconnaissance (membre de l'Institut. commandeur de la Légion

d'honneur et directeur, à partir de 1822, du conservatoire de Paris), admiré par Beethoven, cet homme rigoureux et préromantique à la fois passa bientôt pour un musicien attardé et grincheux. Cette mauvaise réputation poussera son œuvre dans l'oubli. Cherubini a servi plusieurs régimes politiques. Il composa un *Hymne du Panthéon* (1794) en l'honneur de Marat, un *Hymne funèbre* pour le général Hoche (1797), un *Requiem* (1816) à la mémoire de Louis XVI et la *Messe du sacre* de Charles X (1825). Il fut à la fois un contemporain de Mozart et de Berlioz, c'est-à-dire d'une époque riche de conséquences et mouvementée.

Pseudo-classique pour les uns, pseudo-romantique pour les autres, peut-être est-il reproché à Chérubini de n'avoir adhéré à rien. Napoléon Ier, amateur de musique italienne, le détestait. Berlioz se heurta souvent à lui et l'érigea en symbole de l'académisme. L'œuvre la plus célèbre de Cherubini est son opéra *Medée* (1797), que la cantatrice Maria Callas exhuma, dans sa version italienne, en 1953. Elle mit en valeur son écriture passionnée, sans effet durable.

LE CHEVALIER À LA ROSE **:** opéra de R. Strauss, en trois actes, sur un livret de Hugo von Hofmannsthal. Créé à Dresde le 26 janvier 1911, *Der Rosenkavalier* est resté l'ouvrage le plus populaire de son auteur, dans le genre lyrique.

Le rideau s'ouvre sur la Maréchale et son amant, Octavian (un rôle travesti). Ce dernier se déguise en femme de chambre lorsque est annoncé le baron, venu demander à la Maréchale de désigner le chevalier qui portera une rose d'argent à sa fiancée, Sophie. La Maréchale choisira Octavian, qui enlèvera Sophie au baron.

L'ouvrage se situe dans la capitale autrichienne, à l'époque de l'impératrice Marie-Thérèse (milieu du XVIIIe siècle), donc à une époque où la valse n'était pas encore triomphante. Cette reconstitution imaginaire se déroule en une «conversation musicale» appuyée par un orchestre lyrique, luxuriant, peut-être trop riche par moments, et culmine avec l'air de la Maréchale (fin de l'acte Ier). le duo Octavian-Sophie (acte II) et le trio des sopranos de l'acte III. La voix de soprano, l'orchestre et les rythmes de valse sont exploités avec un art consommé par Strauss.

Ecrit à une époque où les compositeurs essayaient de dépasser l'héritage romantique, *Le Chevalier à la rose* tranchait avec les précédents ouvrages lyriques de Strauss, *Salomé* et *Elektra*. L'œuvre fut qualifiée de «néo-baroque» ou de «néo-classique» pour ses clins d'œil à Mozart (Octavian

serait-il Chérubin ayant conquis la comtesse ?), son atmosphère galante, son faste, son intrigue artificielle prétexte à lyrisme amoureux et pour son «retour» à la mélodie. Mais Octavian, qui passe bourgeoisement de la mère-initiatrice à l'épouse-vierge, n'est pas Chérubin, pure énergie amoureuse, et la sensualité désabusée de la Maréchale ne peut être confondue avec la volonté de la comtesse d'imposer une loi (la fidélité) à son désir, quel qu'en soit le prix.

Le Chevalier à la rose, œuvre originale et nostalgique, a quelque chose d'une heureuse indifférence aux révolutions en cours. Elle manifeste pleinement la personnalité de R. Strauss: finesse, virtuosité et somptuosité musicale s'y conjuguent avec les ambiguïtés morales de la mondanité. Une inquiétude perce ici et là, comme la nostalgie de valeurs perdues, dans cet ouvrage à partir duquel Strauss ne parut plus se soucier que de son œuvre musicale.

CHITARRONE : instrument à cordes pincées de la famille des luths.

Son manche est souvent très allongé.

Le chitarrone est apparu en Italie au XVIe siècle et s'imposa comme un instrument privilégié pour l'accompagnement du chant.

CHŒUR : du grec *khoros* (troupe de chanteurs ou de danseurs), ensemble de chanteurs et chant exécuté par cet ensemble.

Dans la tragédie grecque, le chœur était constitué des satyres, les compagnons de Dionysos, c'est-à-dire les initiés. Conduit par le coryphée, il deviendra représentatif du «peuple» et «l'élément moral de l'action héroïque» (Hegel), c'est-à-dire son commentaire. Le chœur était chanté. Dans la liturgie chrétienne, le chœur rassemblait les fidèles. C'est au Moyen Age que le chant choral connut un développement remarquable. Les «enfants de chœur» sont de cette époque. A mesure qu'évoluait le chant vers la polyphonie, les voix se divisaient mais ce n'est qu'à la fin de la Renaissance que furent classées les voix (soprano, contralto, ténor et basse).

L'opéra à son origine, au XVIe siècle, souhaitait renouer avec l'art antique et donner aux chœurs le même rôle que dans le drame grec, mais l'opéra baroque renonça bientôt au chœur, qui fut lié à la musique d'église. Vénitiens et Romains passaient pour être des virtuoses du chant choral, à la fin du XVIe siècle. Le chœur avait également place dans le ballet de cour.

Au XVIIe siècle, ce fut dans les pays sensibles à la Réforme, l'Allemagne et l'Angleterre surtout, que le chant choral connut l'engouement. Au XVIIIe siècle, cette passion pouvait donner dans le gigantisme. En 1784, une

représentation du *Messie* de Haendel mobilisa trois cents choristes, en Angleterre. A Vienne, en 1843, le chiffre fut doublé pour une exécution de *La Création* (Haydn). Berlioz, dans son *Te Deum*, et Mahler, avec sa 8e symphonie, dépassèrent ces chiffres. Au XIXe siècle, les Russes se firent une spécialité du chant choral, et Moussorgski donna aux chœurs, dans *Boris Godounov,* un rôle dramatique très important. L'opéra romantique se devait de faire appel à la foule organisée des chœurs : le chœur des prisonniers de *Fidelio* (Beethoven) et celui des Hébreux dans *Nabucco* (Verdi) sont restés célèbres.

Quoique le chant choral soit resté en vogue au XXe siècle, les déchaînements d'effectifs ont rarement cours. En revanche, les compositeurs modernes se sont efforcés de traiter le chœur comme un élément musical aux possibilités variées : ainsi d'Honegger, utilisant un chœur parlé, ou de Stockhausen, faisant chuchoter ou battre des mains ses choristes.

CHOPIN Frédéric (1810-1849) : compositeur polonais. Né à Zelazowa Wola, près de Varsovie, le 1er mars 1810, d'un père français (précepteur) et d'une mère polonaise (musicienne), il a été avec Mozart le plus précoce des musiciens. Il composait à l'âge de 7 ans et donna, à 8 ans, un premier concert. En 1826, Chopin entre au conservatoire, tout en composant des pièces qui dénotent un style pratiquement formé (*Polonaise en ré majeur, Mazurka en la mineur. Nocturne en mi mineur, Variations sur «La ci darem la mano»* de Mozart…). En 1828, il donne une série de concerts en Europe qui lui vaut d'être salué comme «un génie» par Schumann. Revenu à Varsovie, il en repart en 1830, après avoir donné le *Concerto en mi mineur* pour piano et orchestre. Les Polonais s'insurgeaient peu après contre le pouvoir tsariste. Chopin compose à cette époque l'*Étude en ut mineur* dite *Révolutionnaire*.

Il arrive à Paris en 1831, rencontre Rossini, Berlioz et Liszt, se lie aux émigrés polonais et à la haute société parisienne, qui adopte ce charmant jeune homme, pianiste raffiné. Chopin joue dans les salons (il n'aimait guère se produire devant un grand public), donne des leçons et compose : douze *Études op. 10,* quatre *Mazurkas op. 17, Scherzo n° 1, Nocturnes op. 9 et 15,* etc. En 1837, il doit rompre avec Marie Wodzinska, rencontrée deux ans auparavant lors d'un séjour à Dresde, parce que le père s'oppose au mariage. Chopin est très affecté.

Il compose la valse dite *de l'Adieu* et le *Nocturne op. 9 n°2.* Cette même année commence sa liaison avec George Sand, qui a rompu deux ans plus tôt avec Musset. Le couple formé par deux êtres en apparence aussi différents

fera couler beaucoup d'encre. A Nohant et aux Baléares (en 1838), Chopin compose abondamment (*Préludes, Berceuse, Barcarolle,* sonate dite *Funèbre*, etc.). Mais la brouille s'installe bientôt dans le ménage, qui rompt en 1847. George Sand se tourne vers le socialisme. Chopin, qui souffrait de phtisie depuis une dizaine d'années, est maintenant miné par la maladie. Il fréquente une cantatrice, Delphine Potoçka, et se lie avec le peintre Delacroix. Après un séjour en Angleterre, il revient à Paris et s'éteint, en octobre 1849. Chopin fut enterré au cimetière du Père-Lachaise, à Paris, mais son cœur sera offert aux Polonais et perdu dans les bombardements de Varsovie, lors de la dernière guerre mondiale.

Chopin fait songer à une île dans l'histoire de la musique. Il aimait J.-S. Bach, Mozart et Bellini, mais son œuvre est très personnelle. Son style marquera des compositeurs comme Fauré et Debussy, mais il n'eut pas de disciple. Ce style, il l'acquit rapidement et s'y tint. Curieux de la musique de son pays, Chopin lui doit peu. Cet indépendant, si présent dans chacune de ses pièces, si étrange dans un monde qui s'abandonnait aux démonstrations de puissance ou aux messages, n'a rien laissé que de la musique. Comme Mozart, Chopin fut simplement un musicien-né. Le nom de Chopin est connu de tous, son œuvre est unanimement appréciée, mais personne n'est «chopinien».

Cette œuvre est consacrée au piano et, deux concertos exceptés, plus précisément au piano seul, l'instrument-roi des romantiques. Comme Schumann, Chopin connaissait parfaitement les ressources de l'instrument et ne lui demandait que ce qu'il pouvait (bien) donner. Il avait la réputation d'aimer le beau son et passait pour un pianiste sobre. A une époque de confidences et d'effets, il fut pudique et délicat, attentif à la fugacité des émotions. Car Chopin était, comme Bellini, un émotif et non pas un sentimental. Il a ainsi créé un style pianistique et un répertoire qui, comme disait Samson François, en font «le maître» du piano. Son œuvre, où rien n'est médiocre, tient en des pièces courtes. Les phrases de Chopin, «si libres, si flexibles, si tactiles» (Proust), sont aussi concises. Son génie mélodique, son sens poétique, son goût des rythmes et des sonorités ont assez de quelques minutes pour s'exprimer pleinement.

Toutes les formes musicales empruntées par Chopin sont devenues siennes (polonaise, mazurka, prélude, berceuse, valse…) parce qu'il y trouvait un élan plutôt qu'un cadre défini. Aussi les a-t-il marquées de son inspiration, ce qui les a rendues inimitables. Quelques-unes, la ballade et le nocturne

principalement, ont été fixées par lui. Toutes ces formes, Chopin les a traitées sa vie durant dans un style semblable, ce qui donne à son œuvre une rare unité.

Cet homme secret et sensible, qui disait chercher la «simplicité» et admirait J.-S. Bach parce qu' «aucune ligne n'est de trop dans sa musique», a déchaîné les faiseurs de mythes et de légendes (qui se ramènent parfois à des ragots). George Sand y a une part de responsabilité. L'image d'un «Chopinet» maladif, mélancolique et sentimental, celle d'un amateur de folklore ou d'un ardent patriote, celle de dames évanouies sur son cadavre, tous ces clichés à son propos ne sont-ils pas symptomatiques, au fond, de la difficulté à faire de Chopin une figure populaire du romantisme ? Des études nuancées du romantisme, peu soucieuses de vulgarisation, ont remis à sa place cette littérature. Des pianistes (Pollini ou Perlemuter, par exemple) nous ont restitué le monde de Chopin, un monde de poésie et de rigueur que trop peu de talent ou trop d'arrière-pensées dénaturent.

Depuis 1927, il existe un concours Chopin à Varsovie, réservé aux pianistes. Ashkenazy, Pollini ou Argerich y ont brillé avant de s'imposer sur les scènes.

CHORAL : de l'allemand *Choralgesang,* chant collectif à une voix de la liturgie protestante, plus tard pièce d'orgue inspirée par ce chant.

Issu du chant grégorien et de la chanson populaire allemande (*Volkslied*), le choral, dont le premier recueil date de 1524, était à l'origine un chant exécuté à l'unisson. Après la mort de Luther, il devint polyphonique avec Senfl puis, à une époque où l'orgue bénéficiait d'améliorations techniques, instrumental. Le XVIIe siècle fut l'âge d'or du choral, avec Praetorius, Schütz, Schein et Scheidt.

Ce fut toutefois J.-S. Bach, au XVIIIe siècle, qui le conduisit à son apogée. Avec Bach, le choral peut être fugué, en canon, instrumental, vocal (le choral *Jésus que ma joie demeure,* extrait de la Cantate BWV 147, est célèbre). Il en composa plus de deux cents pour orgue (*Orgelbüchlein,* le *Dogme en musique,* les chorals *de Leipzig* et les chorals *Schübler* en particulier). Après Bach, le choral connut un net déclin. Les *Chorals* de Franck méritent seuls d'être relevés au XIXe siècle.

CHORÉGRAPHIE : du grec *khoreia* (danse) et *graphein* (écrire), art d'«écrire la danse à l'aide de différents signes» selon la définition de Jean-Georges Noverre (*Lettres sur la danse,* 1760). qui en fut l'un des premiers théoriciens.

Le terme aurait été formé par le danseur Charles-Louis Beauchamps au XVIIIe siècle. Le souci d'une notation des pas et des figures du ballet* ne date pas de cette époque, mais il prit de l'ampleur au XVIIIe siècle avec l'apparition du ballet-spectacle et le développement du professionalisme. Les maîtres à danser de l'Académie royale, fondée par Louis XIV, avaient essayé de définir un système graphique mais, jusqu'à nos jours, aucune tentative ne s'est imposée. La chorégraphie d'un ballet se dessine donc en cours de répétition, à partir d'un argument.

Le terme de chorégraphie désigne aujourd'hui, dans un sens général, les pas et figures d'un ballet. La chorégraphie est liée à de nombreuses données (musique, effectif, décors, costumes, éclairages, etc.). Parmi les grands chorégraphes du XXe siècle, citons Michel Fokine (1880-1942), Isadora Duncan (1878-1927), Georges Balanchine (1904-1983), Serge Lifar (1905-1986), Roland Petit (né en 1924) et Maurice Béjart (né en 1927).

CHORUS : partie principale d'un thème, en jazz surtout, sur laquelle se déroule l'improvisation des instrumentistes.

«Prendre un chorus» signifie improviser à partir d'un thème donné. Cette pratique fait l'originalité de la musique de jazz. Elle a été remise en cause par le free jazz, parfois au profit de l'improvisation sans thème.

CHOSTAKOVITCH Dmitri (1906-1975) : compositeur russe. Né à Saint-Pétersbourg, élève de Steinberg et de Glazounov, il composait à l'âge de 11 ans. Sa 1re symphonie, écrite alors qu'il n'avait pas 20 ans, surprit par son savoir-faire. Influencé par Mahler, Bartok et Hindemith, Chostakovitch composa ensuite des œuvres où la verve et la passion ne manquaient pas : des ballets — *L'Age d'or* (1930), *Le Boulon* (1931) —, une seconde symphonie (1927) qui commémorait l'anniversaire de la révolution d'Octobre, des poèmes symphoniques — *Dédicace à Octobre* (1931), *Premier mai* (1932) — et des opéras. *Le Nez* (1928), inspiré d'une nouvelle de Gogol, est une étourdissante partition, *Lady Macbeth de Mtsensk,* d'après Leskov, est un ouvrage réaliste, sombre, porté par une musique très riche. Créé en 1934, cet opéra fut qualifié de «chaos» démoralisant par la «Pravda». *Le Nez* n'avait pas non plus séduit la critique. Touché par l'attaque, Chostakovitch s'engagea à «aider» au triomphe du socialisme et, pour preuve de sa bonne volonté, il remaniera son second opéra après la guerre mondiale. Intitulé *Katerina Ismaïlova* (1962), l'ouvrage reste de grande qualité.

En 1937, Chostakovitch fut nommé professeur au conservatoire de

Leningrad (ex-Saint-Pétersbourg), à Moscou en 1943. Après la semonce, il était revenu à plus de simplicité et à une inspiration nettement plus romantique. En 1948, le «Manifeste» de Jdanov exigea des artistes soviétiques qu'ils se consacrent à des œuvres militantes et accessibles à un large public, et non à des recherches formelles. L'inspiration de Chostakovitch a-t-elle souffert de ces consignes ? Le débat reste ouvert. Par tempérament ou par obligation, le musicien apparut comme une sorte de compositeur officiel et trusta les récompenses (il reçut plusieurs fois le prix Staline et, en 1957, reçut le prix Lénine). Il faut noter que Chostakovitch s'est «assagi» à une époque où beaucoup d'autres faisaient de même (Honegger, Hindemith, Jolivet et même Schœnberg). Ce qui peut davantage surprendre, c'est que les dirigeants soviétiques aient appelé à combattre l'art «bourgeois» moderne par l'art bourgeois passé. Plus proche de Mahler et de Tchaikovski que des artistes qualifiés de «dégénérés» par un autre régime totalitaire, hitlérien cette fois, Chostakovitch a laissé une œuvre souvent sombre, dramatique et de grande ampleur qui lui a valu une réelle et durable popularité. Vivant à une époque difficile où l'art et la politique étaient aux prises, il eut le mérite de s'imposer d'abord par son métier très sûr.

Son œuvre imposante comprend quinze symphonies, souvent d'un puissant lyrisme (la *Symphonie n° 14* est une sorte de cantate pour soprano, baryton et orchestre), des concertos (dont deux pour violoncelle, dédiés au virtuose M. Rostropovitch), l'oratorio *Le Chant des forêts,* la cantate *La Mort de Stenka Razine,* de la musique de chambre (sonates, trios, quatuors et le *Quintette pour piano et cordes*) et de la musique de film (*La Chute de Berlin, Le Roi Lear, La Nouvelle Babylone,* etc.). Il faut y ajouter de la musique pour piano et des mélodies.

CHROMATIQUE : du grec *khrôma* (couleur). qualifie un intervalle ou une gamme (montante ou descendante) qui progresse par demi-tons.

Parcourir le clavier d'un piano en appuyant successivement sur toutes les touches (blanches et noires) donne l'exemple d'une progression chromatique. Le chromatisme comme procédé d'écriture est apparu en même temps que les signes d'altération (dièse et bémol), à la Renaissance. Le but était d'imiter la musique grecque. Rapidement en vogue, dans le madrigal surtout, le chromatisme fut lié à l'expression d'un sentiment de tension surtout. Il sera intégré par l'harmonie classique. Exploité au XIXe siècle par Liszt et Wagner (dans *Tristan et Isolde,* en particulier), le chromatisme retrouvera la vogue par systématisation. Dans le dodécaphonisme de Schœnberg, la gamme

chromatique devint base de création.

L'**infrachromatisme** est l'usage d'intervalles plus petits que le demi-ton.

Le **panchromatisme** est l'usage total des douze tons de l'échelle chromatique tempérée.

CIMAROSA Domenico (1749-1801) : compositeur italien. Né à Aversa, fils d'un maçon, il étudia la musique au conservatoire de Naples. Devenu célèbre avec *Le Stravaganze del Conte,* il fut nommé à la direction du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg en 1788. En 1791, de passage à Vienne, il donna *Il Matrimonio segreto,* qui reçut un accueil enthousiaste. Léopold II, ravi, exigea que l'ouvrage fût redonné le soir même. De retour à Naples, Cimarosa se trouva emprisonné après avoir composé un hymne républicain. Il dut quitter la ville. Il mourut à Venise.

Le Mariage secret est un opéra bouffe, sur un livret de Giovanni Bertati. Il fut le dernier chef-d'œuvre du genre avant Rossini. Delacroix disait de l'ouvrage qu'il était une «perfection». Stendhal ne s'en lassait pas et ne mettait que Mozart au-dessus de Cimarosa. Une autre réussite de ce compositeur est *Le Maître de chapelle,* un *intermezzo giocoso* sur le thème d'une répétition menée par un chef d'orchestre (le seul rôle chanté). Cimarosa laissa également des opéras série (*Gli Orazi e gli Curiazi,* par exemple), un *Requiem* et des pièces instrumentales, en particulier trente-deux *Sonates pour clavecin,* où brillent son aisance mélodique et sa verve.

CINÉMA (Musique et) : le cinéma est officiellement né, muet, le 22 mars 1895 (*Sortie des usines Lumière,* de Louis Lumière). Il faudra attendre une trentaine d'années pour qu'il soit «parlant». Mais il fut rapidement «musical», un ou plusieurs musiciens jouant pendant la projection, dans la salle, ou un disque tournant sur un phonographe. La musique était un accessoire du cinéma.

Le cinéma devint sonore parce que la compagnie Warner, menacée de faillite, se risqua dans une entreprise qui rencontrait le scepticisme général. L'achat du brevet Vitaphone fut un coup de maître. *Le Chanteur de jazz,* en 1927, était un film à la fois sonore et musical. Le public fut rapidement séduit. Les compositeurs furent bientôt sollicités et certaines réussites sont restées célèbres: *Alexandre Nevski* (Prokofiev), *Espoir* (Milhaud), *Napoléon* (Honegger) et *Entracte* (Satie), par exemple.

La collaboration du cinéma et de la musique peut prendre différentes formes : utilisation d'œuvres musicales préexistantes (Dukas pour *Fantasia*, Mahler pour *Mort à Venise*…), adaptation cinématographique (*L'Opéra de quat'*

sous de Weill devint un film de Pabst), opéras mis en scène par un cinéaste (*La Flûte enchantée,* de Bergman), films musicaux (comédies musicales), musique d'accompagnement (musique de G. Auric pour les films de Cocteau). Peu à peu s'est constituée une classe de compositeurs spécialisés (Jaubert, Tiomkin, Rota, Morricone, etc.).

L'utilisation de la musique par le cinéma avait rapidement donné dans l'indigestion, au point que quelques secondes de silence apparurent comme un troublant moyen d'expression. King Vidor passe pour l'avoir «inventé»… Beaucoup n'ont vu (et ne voient) dans la la musique qu'un bruit de fond ou une façon d'appuyer sur ce que disent dialogues ou images. Les arrangeurs n'hésitèrent pas à fondre des œuvres célèbres dans une «pâte musicale anonyme et insipide» (G. Duhamel). Une musique composée spécialement pour les besoins d'une action filmée est pourtant mieux en situation que ces redondances. La rengaine qui symbolise la présence de l'assassin dans *M le Maudit* de Fritz Lang, ou les improvisations de Miles Davis pour le film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud,* ont une autre efficacité que les violons accompagnant immanquablement la scène sentimentale d'une multitude de films d'après-guerre.

Ce gaspillage est d'autant plus regrettable que toutes les sortes de musique, lorsqu'elles sont utilisées intelligemment, sont bien reçues dans une salle de cinéma. Elles révèlent parfois au spectateur des musiciens, des œuvres ou des styles qu'a priori il aurait rejetés. Les disques de musiques de films occupent désormais des rayons de grandes surfaces.

CINQ (Groupe des) : association formée en 1862 par Balakirev, Borodine, Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov. Le groupe des Cinq défendait l'idée d'une musique «russe» qui ne serait pas soumise aux italianismes et à l'académisme occidental en général. La plupart de ses membres furent autodidactes.

Le groupe était contemporain de Dostoïevski, Tolstoï et Tourgueniev, écrivains qui firent également de la Russie un foyer culturel remarquable. Outre les cinq, la musique russe comptait Anton et Nicolas Rubinstein ainsi que Tchaïkovski, tenus (sans nuance) pour des représentants de l'académisme occidental. Le groupe des Cinq, lié à d'autres artistes (l'écrivain Stassov, par exemple), était peu homogène. L'admiration qu'éprouvaient ses membres pour Glinka et Dargomyjski (deux musiciens qui admiraient la musique occidentale…) et leur désir de produire une musique qui fût proche de l'art populaire russe ne suffisaient pas à lui donner une unité. Participant au

mouvement général des écoles nationales*, le groupe des Cinq eut le mérite de donner à d'excellents artistes (seul Cui ne produisit rien de remarquable) un élan fécond, d'une grande importance pour le développement de la musique en Russie.

CITHARE : instrument à cordes pincées, sans manche, qui était connu des Grecs de l'Antiquité.

Les Grecs disaient l'avoir reçue du dieu Hermès (Mercure, en latin). La cithare était une sorte de lyre pourvue de cordes tendues sur une caisse plate, parallèlement au corps de l'instrument. Le poète qui déclamait en s'accompagnant d'un tel instrument était un citharède. Ainsi fera Néron, à Rome.

La cithare désigne aussi, en Europe centrale, un instrument à cordes tendues sur une caisse de résonance plate.

CLAIRON : instrument à vent, en cuivre, sans clefs ni pistons, donnant un son clair (d'où son nom) et perçant.

Le clairon s'est imposé dans la musique militaire au XIXe siècle. Il a pour ancêtre la doulcine.

CLARINETTE : de l'italien *clarino*, instrument à vent, à anche simple et de perce cylindrique, d'une étendue de trois octaves et une sixte.

La clarinette a été mise au point par l'Allemand Johann Christoph Denner à la fin du XVIIe siècle. Inspirée des chalumeaux, elle fut par la suite améliorée. Elle reçut notamment le système de clefs de Böhm, en 1843.

Vivaldi fut des premiers à introduire la clarinette à l'orchestre, mais ce furent Stamitz et, surtout, Mozart qui la mirent en valeur. Mozart composa un *Concerto pour clarinette* (1791), très célèbre, après un *Quintette pour clarinette et cordes* (1789) La sonorité parfois mélancolique de l'instrument inspira Brahms, auteur d'un *Quintette pour clarinette et cordes* (1891) et de deux *Sonates pour clarinette et piano*. Dans *Pierre et le loup,* de Prokofiev, la clarinette représente le chat.

Le succès de l'instrument est complet depuis que le jazz l'a adopté. Sydney Bechet en fut un virtuose, de même que Benny Goodman, tenu pour l'un des maîtres du swing. Aujourd'hui, citons Michel Portal.

CLASSICISME : du latin *classicus* (de première classe), mouvement culturel et artistique inspiré de l'art (sculpture, peinture, théâtre) antique gréco-romain. Le classicisme désigne une période de la Renaissance (la Renaissance «classique», au début du XVIe siècle), l'art français du «grand siècle» (celui de Louis XIV et, plus précisément, la seconde moitié du XVIIe

siècle) et la musique produite, à Vienne surtout, à la fin du XVIIIe siècle. Au début du XXe siècle, des compositeurs, dont Ravel, Stravinski et Hindemith, ont été qualifiés de néoclassiques, ainsi que des peintres (Cézanne).

Dans quelque domaine que ce soit, le classicisme est caractérisé par un souci d'unité et d'équilibre, le goût de l'ordre et de la mesure, l'exigence du non-forcé — «Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément» (Boileau). Ordre et équilibre ne signifient pas rigidité et formalisme, comme le montrent le théâtre de Molière (où tragédie, comédie, ballet et musique coopèrent à l'action) et l'opéra de Mozart (où se conjuguent les genres comique et tragique). De même, Haydn ne fit guère la distinction entre style «sacré» et style «profane». Les distinctions formelles sont plutôt propres à l'art baroque* tardif. Le classicisme rejette l'anecdote, l'épisode, l'étonnant, l'invraisemblable et la dispersion de l'attention. Il exige le simple et le durable — «Soyez simple avec art» (Boileau). Le poète classique use d'un langage compréhensible par tous, quoi qu'il soit celui de l'élite sociale. Par ailleurs, comme l'a noté Sainte-Beuve, le classique «ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas». Il n'est pas, comme le romantique, en rupture avec l'ordre du monde : il en cherche les lois. Est beau le vrai, le réel, la raison, termes que le classicisme rapproche. Les classiques n'eurent aucun goût pour les thèmes chrétiens, qu'ils jugeaient peu poétiques, liés au miracle et au mystère, et méprisèrent le Moyen Age. Ils se nourrirent de mythologie antique, où ils trouvaient l'image d'un ordre, d'une création (plus que d'un créateur), qu'il s'agissait de traiter avec talent.

La musique classique fut produite dans une période qui s'étend de J.-S. Bach, Haendel et Rameau à Beethoven, Rossini et Schubert. Les représentants éminents en furent Haydn et Mozart. Tous deux, comme Beethoven et Schubert, vécurent à Vienne. On parle donc parfois d'une école de Vienne* pour les regrouper. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'art baroque, qui avait été particulièrement bien reçu en Autriche et en Bohême, était en déclin, soit qu'il eût été, musicalement, mené à terme (par J.-S. Bach notamment), soit qu'il eût dégénéré dans «la prépondérance de la forme sur le style» (M.F. Bukofzer), dans l'opéra *seria* par exemple, soit qu'il eût été réformé (par le style rococo* ou galant*). Dans le même temps, à la suite des fouilles de Pompéi notamment, apparut un néoclassicisme, dans la peinture (*Le Serment des Horaces* de David, 1784) et la sculpture, contemporain de mouvements préromantiques (Ossian et Richardson en Angleterre, Rousseau en France, le *Sturm und Drang* en Allemagne). C'est dans cette époque riche

et contradictoire que s'est formé l'art musical classique, et c'est dire la multiplicité de ses influences, qui se retrouvent presque toutes dans l'œuvre de Mozart.

Le classicisme a moins été une école qu'un style issu d'une évolution soudain complexe. Il a moins cherché à être original qu'à ordonner, épurer, équilibrer, donner de l'unité. De là son travail considérable, qui peut être rapproché de la devise du peintre David : «Savoir dessiner» L'idée de «métier», très présente chez J.-S. Bach, est caractéristique de cette époque. Le monde est un «atelier», disait le baron d'Holbach. L'art ne consiste pas à inventer ou à chercher du neuf, mais à découvrir ce qui existe déjà, à ordonner et à combiner. Le talent, ce n'est pas autre chose qu'avoir du style. Cette conception fut celle du classicisme et sera celle du néoclassicisme.

Le classicisme musical, malgré les rapprochements possibles, ne doit pas être confondu avec le classicisme pictural, architectural ou littéraire. La musique dite classique ne désigne pas la musique française d'une époque où, pourtant, l'art classique français donnait «le ton à l'Europe entière» (Goldoni). Dans le domaine de la musique, la distinction entre les styles est souvent difficile à déterminer. Alors que triomphait l'opéra baroque, l'œuvre instrumentale de Corelli, Torelli et Vivaldi était préclassique. Alors que triomphait le théâtre classique à la cour de Louis XIV, les opéras de Lully devaient beaucoup au baroque. A l'époque du classicisme musical, Haydn était passionné par l'oratorio baroque et Mozart s'efforçait de composer des opéras *serie*, le même Mozart qui, en donnant *La Flûte enchantée,* annonçait les opéras de Beethoven et de Weber.

Cette complication se retrouve dans le développement de l'harmonie dite classique, qui ne fut pas une brutale négation de l'harmonie baroque. La pratique de la basse continue, propre au baroque, ne fut abandonnée que progressivement au cours du XVIIIe siècle, au profit d'un accompagnement plus complexe, où mélodie et harmonie se conjuguèrent. La théorie de Rameau (inspirée de l'*ethos* grec) selon laquelle il existerait une correspondance «naturelle» entre l'harmonie et les sentiments exprimés n'est pas proprement classique. Dès le XVIe siècle existait l'idée d'une science des passions. Au XVIIe siècle, le philosophe Descartes écrivit un *Traité des passions* invitant à les maîtriser. Les livrets de l'opéra baroque souscrivaient à cette idée et mettaient en scène un monde de figures conventionnelles, c'est-à-dire un monde de signes «universels». Le but de Rameau était de découvrir harmoniquement ces signes : l'harmonie devait permettre de transformer en

langage universel les sentiments. Cette conception se retrouvera chez Mozart : don Giovanni, par exemple, est un galant seigneur, un séducteur, mais il est surtout «le désir». La façon dont Mozart traite le drame est proprement classique. Comme dans le théâtre de Molière, l'action a une unité, elle ne dévie pas, elle renonce à la fantaisie, aux épisodes et aux digressions qui la compliqueraient, comme cela était dans le drame baroque (chez Shakespeare, également). En quoi il atteint à l'idéal classique : exprimer l'universel à travers le particulier, dans une action simple.

Le classicisme a toujours été situé (la peinture et l'architecture italiennes au début du XVIe siècle, le théâtre français à la fin du XVIIe siècle, la musique viennoise à la fin du XVIIIe siècle…) et il a chaque fois duré peu de temps. Ce n'est pas seulement parce qu'il est un point d'équilibre au milieu de tensions contradictoires, c'est aussi parce qu'il est une esthétique de seigneurs ou de connaisseurs. Le classicisme cherche moins que le baroque ou le romantisme à convaincre et à conquérir, il est toujours savant. Lorsqu'il emprunte, il stylise. De là, parfois, sa raideur ou sa sécheresse. C'est contre quoi, à la fin du XVIIIe siècle, s'affirmèrent ses adversaires, qui le disqualifièrent comme étant un art de cour. «La pompe et l'étiquette font des hommes des machines», regrettait Lessing. Combien, aujourd'hui encore, associent la musique de Mozart et les perruques poudrées ?

Le terme de «musique classique» est apparu au XIXe siècle, époque où le classicisme désignait ce qui devait être enseigné dans les classes et les écoles, c'est-à-dire l'art des maîtres du passé — ce qui est bon pour tous. C'est dire qu'est, en général, classique ce qui est perçu comme durable, ce qui est posé comme défiant le temps parce que définitivement réussi, — «une parfaite adaptation des moyens à leurs fins» (V.L. Tapies). En ce sens, Monteverdi et Webern, par exemple, sont des classiques. «Tout art véritable est classique», notait Proust, mais il n'est pas reconnu tel immédiatement.

CLAVECIN : instrument à clavier et à cordes métalliques. Celles-ci sont mises en vibration par un plectre fixé sur un sautereau ; le son produit est amplifié par une table d'harmonie.

Au XVe siècle est apparu le «clavicymbalum», mais le premier clavecin connu est du XVIe siècle. Le terme n'est lui-même apparu qu'au XVIIe siècle, qui fut l'âge d'or de la facture de cet instrument. Parmi les facteurs les plus renommés, citons les Ruckers. Le clavecin fut très pratiqué jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Il a été par excellence l'instrument d'accompagnement (pour la basse continue notamment) et, bien sûr, un instrument de soliste.

Contemporain de l'épinette, du virginal et de l'*arcicembalo,* il dut s'effacer en même temps qu'eux au profit du piano, qui venait d'être mis au point. Il faudra attendre le XXe siècle pour que reparaissent ces instruments et que soit oubliée l'idée, sans fondement, que le clavecin ne serait qu'un ancêtre du piano. Le succès est aujourd'hui tel qu'il se vend des clavecins en kit, que l'acheteur monte et assemble.

L'un des premiers à avoir donné au clavecin un répertoire propre à ses qualités fut l'Italien Pasquini. Ce répertoire, tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles, n'a cessé de s'enrichir grâce au talent de D. Scarlatti, J.-S. Bach, Soler, etc., et d'une brillante école française (Chambonnières, d'Anglebert, d'Aquin, Couperin, Rameau, etc.). Mais François Couperin assurait de l'instrument qu'«on ne peut enfler ny diminuer ses sons» et le rendre vraiment «susceptible d'expression». Le souhait d'amplifier la sonorité des instruments et le concert public provoquèrent le déclin du clavecin, instrument lié au classicisme. Le XXe siècle, grâce notamment au talent de Wanda Landowska, a tout de même enrichi son répertoire (Falla, F. Martin et des contemporains ont écrit pour cela).

CLAVICORDE : instrument à clavier et à cordes frappées, pourvu d'une caisse de forme rectangulaire. Les cordes sont mises en vibration au moyen d'une lame de métal fixée sur une tige de bois. Le clavicorde est un instrument de faible puissance sonore et de timbre délicat.

Apparu à la Renaissance, il eut du succès en Allemagne surtout. Cari Philipp Emanuel Bach, au XVIIIe siècle, l'appréciait beaucoup et lui donna un répertoire de qualité, mais le clavicorde était alors près de disparaître au profit du piano.

CLAVIER : ensemble des touches d'un instrument (piano, orgue, accordéon, etc.) et terme générique pour désigner les instruments à cordes lorsque celles-ci sont mises en vibration par un système que commandent des touches.

Les premiers instruments à clavier ont été les orgues, que connaissaient les musiciens de l'Antiquité. A la Renaissance sont apparus les clavecins, épinettes, virginals, échiquiers et clavicordes. Aux XVIe et XVIIe siècles, ces instruments profitèrent d'améliorations techniques et connurent un très grand succès. La musique instrumentale prit à la même époque son essor. Jusqu'au XXe siècle, de nombreux compositeurs ont été des virtuoses du clavier : Frescobaldi, D. Scarlatti, Couperin, Haendel, J.-S. Bach et ses fils, Mozart, Beethoven, Dussek, Chopin, Liszt, pour en citer quelques-uns. Au

XIXe siècle apparaîtra le compositeur-chef d'orchestre. De nos jours, à quelques exceptions près, les fonctions sont séparées et le clavier est affaire d'interprète virtuose. Le piano, dont la présence était de bon ton dans les salons, reste toutefois un instrument privilégié et de nombreux compositeurs travaillent en l'utilisant.

De nouveaux instruments à clavier sont apparus à l'ère de l'électronique, comme le synthétiseur et l'orgue électronique.

CLEF : signe placé au début d'une portée pour indiquer l'intonation de la pièce écrite. Elle peut l'être en sol, en fa ou en ut. La clef permet de nommer les notes placées sur la portée. Son principe date de la fin du Moyen Age.

Figures de clefs :

— la clef de fa (sons graves) se place sur la 3e ligne de la portée et sur la 4e : ?

— la clef d'ut (sons du médium) se place sur la 1re ligne, la 2e, la 3e et la 4e : B

— la clef de sol (sons aigus) se place sur la 2e ligne : &

Un clef est, d'autre part, un clapet qui permet d'ouvrir ou de fermer les trous percés le long du tube d'instruments à vent.

CLEMENTI Muzio (1752-1832) : compositeur italien. Né à Rome, fils d'un orfèvre, musicien précoce, il connut un mécène anglais qui assura sa formation. Clementi fut à la fois un pianiste virtuose, un chef d'orchestre réputé et un facteur de piano. En 1804, il épousa une jeune fille de 19 ans, qui mourut peu après en lui donnant un fils. Il aura quatre autres enfants d'un remariage. En 1781, le pianiste Clementi rencontra Mozart et fut opposé à lui, comme cela se faisait parfois à l'époque. Mozart appréciait peu le style de Clementi, qu'il qualifiait de «mécanique». Beethoven, en revanche, fut un admirateur de Clementi, qui eut Field pour élève.

Il composa des symphonies et de la musique de chambre, mais surtout des pièces pour piano. Son ouvrage *Gradus ad Pamassum* (1817) sur l'utilisation du piano est resté célèbre. Le style pianistique de Clementi eut une grande influence sur les romantiques.

CLÉRAMBAULT Louis-Nicolas (1676-1749) : compositeur français. Né à Paris, fils d'un violoniste qui était membre des Vingt-Quatre Violons du roi, élève de d'Andrieu, Clérambault fut nommé organiste de Saint-Sulpice en 1715. Il dirigea, d'autre part, les concerts de Mme de Maintenon. Célèbre de son vivant, il laissa des pièces pour orgue et pour clavecin, mais il est considéré surtout comme un maître de la cantate française.

Son fils César François Nicolas fut organiste.

CLIQUE : ensemble des tambours et des clairons d'un orchestre militaire.

CLUSTER : grappe, en anglais. Groupe de notes frappées sur un clavier, avec le plat de la main ou avec le poing par exemple, puis, par extension, amas ou grappe de notes.

Un des premiers adeptes du procédé fut, vers 1930, le compositeur américain Henry Cowell (dans *Tiger*, par exemple).

CODA : du latin *cauda* (queue), section terminale d'un mouvement ou d'une composition, parfois de caractère libre.

La coda a d'abord été un passage libre, à la conclusion d'un canon, ou une prolongation du sujet d'une fugue pour préparer le contre-sujet (ou réponse).

La coda est, d'autre part, le finale d'un ballet.

COLORATURE : du latin *colorare* (colorer), le terme s'appliqua d'abord aux ornementations de la mélodie exécutées par un chanteur, puis désigna l'artiste qui les pratiquait.

On qualifie aujourd'hui de colorature une voix féminine (de soprano ou de mezzo) particulièrement apte aux virtuosités, ou un air qui exige de l'interprète de la virtuosité. Les airs de la reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart en sont un exemple. Glière a composé un *Concerto pour colorature* (1943).

COMEDIE : du grec *kômos* (cortège) et *ôidê* (chant), ce fut chez les Grecs, une sorte de procession joyeuse, sans doute licencieuse, en l'honneur de Dionysos, puis une pièce de théâtre divertissante. Au XVIIe siècle, le terme de comédie eut un temps le sens général de pièce de théâtre. De là le nom de la Comédie-Française, fondée en 1680.

La comédie est apparue en Europe cinq siècles av. J.-C. environ. Aristote donnait Phormys de Syracuse et Épicharme pour ses créateurs. Mais c'est Aristophane (v. 445-v. 386) qui a été le premier maître du genre. Ses comédies sont des ouvrages satiriques, qui se moquent de tout et de tous sans craindre l'obscénité, souvent au nom des valeurs traditionnelles de la civilisation grecque. Parodie (de la tragédie), démythification (de la sagesse de Socrate, du talent d'Euripide. de la démocratie, etc.), profanation, interpellation, action mouvementée et réalisme des personnages caractérisaient la comédie, qui doublait la tragédie en déclin par le rire. Par la suite, comédie et tragédie auront souvent un sort lié. Comme l'écrira Schopenhauer, la vie est tragique dans son ensemble, comique dans ses détails.

Après Aristophane, la comédie tendit à créer des types de personnages, à partir de Ménandre. Elle disparut en même temps que l'Empire romain. Le Moyen Age s'égaya de farces réalistes, de soties allégoriques et de jeux*. La Renaissance, imitant surtout la comédie «latine» (Plaute, Térence), reviendra à la comédie. Une des premières comédies italiennes fut *La Calandria* (1513) du cardinal Bibbiena, protecteur de Raphaël. Le XVIe siècle fut une grande époque pour le développement du théâtre. En Italie apparut la *commedia dell'arte,* spectacle baroque (improvisation, intrigues mouvementées, riches d'épisodes, langage parfois cru et personnages conventionnels devenus célèbres: Arlequin, Scaramouche, Pierrot, etc.) qui culminait dans les *lazzi* (morceaux de bravoure des comédiens). Les Vénitiens l'appréciaient particulièrement. Mais la comédie donna vite dans la caricature ou dans l'obscénité. L'Espagne se passionna pour la *comedia*, qui mêlait réalisme, invraisemblances et coups de théâtre. L'Angleterre trouva en Shakespeare un auteur de comédies où la poésie s'alliait à la fantaisie. Le théâtre baroque était très mélangé, au XVIe siècle, et pratiquait souvent la tragi-comédie. C'est au XVIIe siècle que les genres sont distingués et que l'action gagne en unité. Mais il faudra attendre Molière pour que soit définie la comédie classique. Son but, disait-il était de «représenter en général tous les défauts des hommes» (représenter et non commenter…) et de les peindre «au naturel» — au «naturel» classique, bien sûr, la nature au XVIIe siècle étant un ordre de relations, un système de signes «universels».

Toutes ces sortes de comédie ont utilisé plus ou moins la musique, mais ce fut avec la **comédie-ballet** de Molière que la musique savante s'intégra à l'action. Le ballet, très apprécié du public de l'époque, devait permettre aux «baladins de revenir sous d'autres habits», écrivait Molière, mais il eut l'idée de lui donner un rôle dramatique de sorte que le tout fasse «une seule chose». Influencée par le ballet de cour, la comédie-ballet permit à Molière de collaborer avec Lully à partir de 1661 (*Les Fâcheux*). Dans *Le Bourgeois gentilhomme,* Lully tint le rôle du Mufti. Citons aussi *L'Amour médecin* et *George Dandin.* Brouillé avec Lully, Molière fit appel à M.-A. Charpentier pour *Le Malade imaginaire* (1673). La comédie de Molière, considérée dans son ensemble, est tragique. Le *happy end* n'est assuré que par un coup de théâtre, qui permet de dénouer le problème sans transgresser les lois. Molière ne fit guère de disciples.

Il faudra attendre, au XVIIIe siècle, Marivaux (comédie psychologique) et Beaumarchais (comédie d'intrigue) pour que la comédie résiste au déclin que

connaissait la tragédie. A l'époque, la comédie était pratiquée, notamment par Lesage (surnommé «le Ménandre de la Foire»), au théâtre de la Foire où se pressait les petits bourgeois et le peuple pour applaudir à des pièces irrespectueuses ou sentimentales. Ces spectacles influenceront l'opéra-comique. Avec Marivaux, l'amour ne se heurte pas tant, comme chez Molière, aux conventions sociales qu'à l'amour-propre et aux préjugés des amants. Cette intériorisation du conflit dramatique (le bonheur exige d'oublier des règles stériles), en un temps où les anciennes conventions sombraient, conduisait la comédie à terme. A partir de Beaumarchais, la comédie s'inquiètera moins de la psychologie des personnages que de l'intrigue ou de la satire. Rossini s'en accommoda à merveille dans son opéra bouffe *Le Barbier de Séville* (1816). Comme dans la pièce de Beaumarchais, les sentiments, peu approfondis, triomphent, ce qui était dans la note du temps. Mozart et son librettiste, Da Ponte, étaient allés plus loin dans *Les Noces de Figaro* (1786). Conservant l'intrigue du *Mariage de Figaro,* gommant ses aspects revendicatifs, ils en avaient fait une peinture de l'amour sous toutes ses formes et un sommet du théâtre en général.

Les romantiques (à l'exception de Musset) rejetèrent tragédie et comédie au profit du drame. Au XIXe siècle, le rire, la gaieté, furent souvent synonymes de superficialité ou de grossièreté pour les esprits cultivés. La comédie se réduisit à un genre mineur (vaudevilles* de Labiche et de Feydeau, comédies de Courteline) moquant bourgeois, parvenus et fonctionnaires. Elle se figea dans le trio époux-épouse-amant, inlassablement repris par le théâtre de boulevard. A la même époque, comédie et musique se réfugièrent dans l'opérette*, qui devint très vite un autre genre mineur. En Italie, la commedia dell'arte eut parfois à subir la censure.

Au début du XXe siècle, apparut la **comédie musicale**. Bons sentiments, rythmes entraînants et girls s'ajoutaient aux influences d'Offenbach et de l'opérette viennoise. Un des premiers succès fut *Show Boat,* en 1927, de Jérôme Kern. La comédie musicale triompha sur les scènes américaines et sur les écrans, Hollywood en faisant une insatiable consommation. Cole Porter et, surtout, Gershwin (*Porgy and Bess, Un Américain à Paris*), le metteur en scène Vincente Minelli et d'autres s'y montrèrent habiles. Citons *My Fair Lady* (1956) de Frederick Loewe et *West Side Story* (1957) de Léonard Bernstein parmi ses succès. Après un net déclin, le goût du «rétro» (et l'absence de réelle comédie) a ramené un temps sur les écrans ces étonnants cocktails de romance, de danse très rythmée et de franc optimisme.

COMPLAINTE : du latin *plangere* (plaindre), chanson qui prend pour thème les malheurs du temps, ou d'un personnage.

Les troubadours composaient des «planhs» en guise de plainte. La *Complainte de Rutebeuf,* du XIIIe siècle, est restée célèbre. Elle fut l'une des premières œuvres où un poète donnait à son expression une tournure réellement personnelle, quasiment autobiographique.

Les complaintes, colportées dans les villages, furent longtemps une sorte de moyen d'information sur les misères de l'époque ou sur les malheurs des hommes. Elles prirent un caractère satirique, puis disparurent au XIXe siècle, les gazettes prenant la relève (sans musique).

COMPOSITEUR : auteur d'une œuvre musicale.

Le compositeur est une création récente. Il est apparu en même temps que la musique savante, lorsque l'activité créatrice musicale fut devenue une spécialité, c'est-à-dire à la fin du Moyen Age. Jusque-là, la musique était rarement notée et évoluait lentement. L'originalité ou l'expression personnelle comptaient pour peu et les mélodies, transmises oralement, servaient plusieurs fois. De plus, comme dans l'Antiquité, la musique était souvent produite par un poète désireux de chanter ses textes ou par des religieux, responsables du chant liturgique.

On tient souvent Adam de La Halle pour le premier grand compositeur dans l'histoire de la musique. La composition musicale est apparue presque en même temps que la composition picturale, du souci de donner ordre et unité à l'expression personnelle. Une des premières véritables compositions musicales fut la messe *Notre-Dame,* signée par Guillaume Machaut, au XIVe siècle. Au siècle suivant, Binchois fut des premiers à mettre en musique des poèmes écrits préalablement par d'autres. C'est au XVe siècle également que parurent les premiers traités de composition. A l'époque, les musiciens apprenaient leur art dans les chapelles, en même temps que d'autres matières.

La composition, au sens strict d'œuvre originale notée pour être exécutée telle quelle est, est plus tardive encore. L'*Orfeo* de Monteverdi, créé en 1607, est une des premières œuvres dont l'instrumentation fut notée. Auparavant, les compositeurs se souciaient moyennement de l'interprétation de leurs ouvrages et n'indiquaient pas qui devait chanter quoi. Jusqu'au XVIIIe siècle, composer une œuvre sans en noter l'accompagnement ou sans indiquer quel instrument était propre à son exécution fut une pratique courante. La basse continue était notée au moyen de chiffres, et il revenait à l'accompagnateur de la réaliser d'après ces indications. En ce qui concerne

les airs d'opéra, à l'époque du *bel canto*, les chanteurs devaient ornementer la mélodie. L'interprète importait davantage que le compositeur. «II faut toujours, en Italie, que le compositeur vienne sur les lieux étudier la voix de ses chanteurs et écrire ses opéras» (Stendhal). Pour faire fortune, mieux valait chanter que composer. Lully fut une exception, et dut sa fortune à son art de spéculer plus qu'à son art de composer. Au XVIIIe siècle, J.-S. Bach et Mozart furent plus célèbres interprètes que compositeurs. Le musicien était employé d'une cour ou d'une chapelle et pouvait porter la livrée, comme Haydn. Comme écrivait Kuhnau, «personne ne souhaite longue vie à son souverain avec plus de ferveur que les instrumentistes»…

La situation évolua au XVIIIe siècle. La rupture de Mozart et de son employeur, le prince-archevêque de Salzbourg, Colloredo, en 1781 apparaît comme un symbole. Mozart fut l'un des premiers compositeurs «libres» de l'histoire de la musique, mais il ne pratiqua pas pour autant l'art pour l'art. Un lien était rompu, mais aussi un statut. Il faut noter que, jusqu'à cette époque, la plupart des compositeurs avaient été des fils de musiciens, Mozart compris, ce qui était le cas dans la plupart des métiers. En Allemagne notamment, il existait aussi des corporations de musiciens. Pour ces employés, la disponibilité et l'obéissance importaient plus que l'originalité. Tout cela s'acheva avec le XVIIIe siècle.

Au XIXe siècle, le compositeur devint un homme libre, un professionnel sur le marché du travail. Il pouvait certes composer quand et comme bon lui semblait, ne pas chercher de commandes, mais il lui fallait survivre. Jusqu'ici, les compositeurs produisaient abondamment. La majeure partie de leurs ouvrages était liée à des commandes, à des circonstances ou à leur service habituel. A partir du XIXe siècle, le compositeur devait séduire le public (des concerts ou des salons) et les institutions, ou exercer parallèlement une autre fonction (de virtuose ou de chef d'orchestre, par exemple). De là les difficultés de Beethoven, obligé de se retirer à cause de sa surdité. Comme l'apprit Berlioz avec irritation, le succès d'une œuvre n'était souvent qu'un succès momentané. Il fallait donner d'autres œuvres, manifester encore son talent, nourrir son succès, surprendre, confirmer, être à la mode... Rien n'était acquis. Une œuvre livrée dans ces conditions ne pouvait plus être, comme auparavant, une sérénade ou une cantate composée pour la satisfaction d'un moment. Elle devait être un «événement». Au XIXe siècle, le respect du compositeur et de son œuvre n'était pas pour autant obtenu. Berlioz raconte, dans ses *Mémoires,* les étranges représentations

données en son temps du *Freischütz* (devenu *Robin des Bois*) de Weber et de *La Flûte enchantée* (devenue *Les Mystères d'Isis*) de Mozart.

Au XIXe siècle, l'œuvre d'art acquit une gravité et une prétention parfois d'autant plus grandes que l'artiste avait à définir sa place dans la société. Apparurent l'artiste-tribun (Hugo, Lamartine, Wagner), l'artiste-provocateur (le dandy, par exemple) et l'artiste refusant de satisfaire le bourgeois (les romantiques de la seconde génération), ainsi que l'habitude de s'identifier à l'Art. La plupart des génies du XIXe siècle ont été ignorés ou peu appréciés de leurs contemporains (c'est-à-dire de la masse). Cette situation nouvelle stimula la création personnelle mais conduisit parfois au tapage, à l'extravagance, au conformisme ou au repli sur soi. C'est au XIXe siècle que les compositeurs ont commencé d'être concurrencés par leurs prédécesseurs disparus. Une réflexion comme celle-ci : «Les morceaux de musique qui attendrissaient nos aïeux sont ridicules pour les amateurs de nos jours» (X. de Maistre, fin du XVIIIe siècle) allait devenir insensée. Ce repli fut à la fois enrichissement et académisme.

Les compositeurs géniaux ignorés de leurs contemporains, comme Schubert, ou sombrant dans la misère, comme Mozart, ont payé la liberté soudaine du compositeur et excité les amateurs d'anecdotes. Mais, pour le génie (comme le héros), les obstacles sont parfois stimulants : aussi, disait Stravinski, «on ne décourage jamais assez les talents» (les candidats au génie). L'édition musicale, l'enregistrement. la diffusion, la publicité, les concours, les festivals et les subventions, ajoutés à une protection sociale en progrès se sont suffisamment développés pour qu'un artiste aujourd'hui puisse conduire sa carrière. Le métier de compositeur n'en est pas plus facile. Les acquisitions musicales nécessaires, la connaissance des musiques les plus diverses, l'évolution rapide de la musique, les techniques modernes d'écriture, d'enregistrement et de production des sons, l'utilisation de l'électronique, de l'ordinateur, de la bande magnétique, la concurrence d'une multitude de musiciens plus ou moins «amateurs» et l'inévitable mode s'ajoutent au problème financier que représente un concert ou un enregistrement et à la nécessité de paraître original. Comme en tout art, il faut investir beaucoup et le résultat est rarement satisfaisant (l'histoire retient peu de la production artistique). D'autant que, plus encore aujourd'hui, les «concurrents» ne sont pas tous vivants : les compositeurs les plus populaires sont disparus depuis longtemps. La plupart, désireux de satisfaire leurs employeurs ou le petit monde qui les faisait vivre, se souciaient

médiocrement de la popularité.

CONCERT : pièce instrumentale de style concertant, ou exécution d'une œuvre musicale devant un public, sans représentation.

La musique fut sans doute liée très tôt à des rites et à des cérémonies, mais il est probable qu'apparut rapidement la pratique musicale associant le plaisir d'exécutants et celui de personnes qui ne participaient pas activement au concert. Ce n'est toutefois qu'à la Renaissance que le concert, au sens d'exécution publique, a pris de l'ampleur, comme le spectacle en général. A l'époque, les seigneurs entretenaient des musiciens pour leur chapelle et pour leur chambre, où étaient donnés des concerts privés. François Ier ajouta l'Écurie, pour les festivités.

Le concert public se développa au XVIIe siècle. Il remplaça peu à peu l'employeur par le spectateur. Des théâtres publics s'ouvrirent en Italie, pour des opéras puis, la musique instrumentale ayant acquis son autonomie, le concert public suivit. Le violoniste John Banister donna, en 1672 à Londres, le premier concert public payant. Cette avance de l'Angleterre sur les autres pays tient notamment à ce que ce pays fut républicain et bourgeois avant les autres. A la même époque en France, l'art était produit pour la cour. Les concerts eurent beaucoup de succès, au point que compositeurs et instrumentistes se précipitèrent en Angleterre, en pleine expansion économique, pour faire carrière, — provoquant la disparition de la musique «anglaise». La pratique du concert public se répandit en Europe, incitant la musique à une évolution accélérée. En France, la première institution fut celle du Concert spirituel, fondée en 1725.

Mais c'est au XIXe siècle, surtout, que le concert a connu un intense développement, rassemblant de plus en plus de spectateurs. L'abandon d'instruments de faible sonorité (luth, violes, clavecin, etc.), la formation de grands orchestres ou la mode de l'«héroïsme» vocal sont, pour une part, liés à ce développement. En France, la première organisation de concerts fut celle de la Société des concerts du Conservatoire (1828). Elle succédait aux «exercices publics» des élèves du conservatoire de Paris institués par François Antoine Habeneck en 1796, après que la Révolution eut mis un terme au Concert spirituel. Mais rien de tout cela n'était réellement «démocratique» et Jules Pasdeloup fonda, en 1861, la Société des jeunes artistes du Conservatoire, afin d'en concurrencer l'élitisme. Edouard Colonne créa le Concert national (1873), à une époque de renouveau de la musique française, pour la défendre. En revanche, ce fut pour diffuser la

musique allemande, cause de migraine pour beaucoup de Français, que Charles Lamoureux fonda en 1881 les concerts qui portèrent son nom.

Les salles de concerts se multiplièrent au XIXe siècle. Le public se disciplina peu à peu. Il faut lire les pages savoureuses écrites par Stendhal pour savoir comment l'opéra italien était écouté au XVIIIe siècle : les loges tenaient, entre les morceaux de bravoure, de lieux de rencontre, de cabinets de lecture et de salons de restauration... L'opéra et le jeu d'échecs se complètent, assurait le président de Brosses. Mais quelle passion, au moment attendu ! Les chanteurs, entre leurs airs, agissaient comme le public, mangeaient, buvaient et parlaient. Il faut se souvenir, aussi, de la colère de Mozart à propos du peu d'attention prêtée au musicien dans les salons. La musique comme bruit de fond n'est pas une invention récente. Ce qui est récent, c'est plutôt l'habitude des salles silencieuses et obscures (l'idée d'éteindre la salle est du chef d'orchestre Toscanini), où les spectateurs se recueillent, toussent et applaudissent le moment venu. Le concert moderne est une cérémonie profane, où le spectateur tient parfois de l'acteur (rappelons les souffrances de Mme Verdurin, contées par Proust)

Cette communion passive et ce silencieux respect ont été remis en cause par d'aléatoires tentatives, le happening par exemple, et par les concerts de jazz ou de pop music, dont le public est libre de ses mouvements. Mais le concert traditionnel s'est trouvé menacé surtout par le développement de la musique électronique, qui peut se passer d'interprètes, par l'image étrange (parfois méprisante) que se font certains du public (devenu un «marché de consommateurs») et par le progrès des techniques d'enregistrement, qui permettent d'écouter, chez soi et au moment choisi, des interprétations de premier ordre. Toutefois, comme le notait Stravinski, le rôle du regard est plus important qu'on ne croit dans la musique. Les difficultés posées par la pratique du concert tiennent donc peut-être moins au concert même qu'à ce qui en est fait.

CONCERT SPIRITUEL : institution de concerts publics fondée en 1725 par Anne Danican Philidor. Les concerts, qui étaient publics et payants, eurent lieu d'abord aux Tuileries, les jours où l'Opéra faisait relâche, les jours de fête en particulier. Ils furent naturellement tournés, à l'origine, vers la musique religieuse. Mais le Concert spirituel s'ouvrit peu à peu à la musique profane. Il fut supprimé en 1791.

CONCERTO : concert, en italien. Le terme de concerto est issu du latin *concertare*, rivaliser. Il désigne une composition musicale écrite pour un ou

plusieurs solistes et un orchestre.

Le style concertant est apparu en Italie au XVIe siècle, à Venise en particulier avec Andréa et Giovanni Gabrieli. Il consistait en une utilisation originale des voix ou des instruments, qui dialoguaient ou se combinaient. A l'époque, la monodie accompagnée avait succédé à la polyphonie, où les voix, indépendantes mélodiquement, se superposaient. Ce passage de l'effet d'ensemble polyphonique au style concertant était contemporain d'un mouvement général d'expression individuelle plus marquée que précédemment. Mais le style concertant ne conduira au concerto pour soliste qu'à la fin du XVIIe siècle.

Les termes de *concerto da camera* (chambre) et de *concerto da chiesa* (d'église) désignèrent, non pas une forme musicale, mais plutôt un style. Ils pouvaient être synonymes de *canzone*, par exemple, ou de *sinfonia*. C'est au XVIIe siècle que se précisa la forme du concerto grosso, dont Torelli et Corelli ont été les inventeurs. Par ses *sinfonie*, Stradella participa à la genèse du concerto grosso. Le principe était de diviser l'orchestre en deux groupes : le *concertino* (petit concert, en italien) et le *ripieno* (plein, en italien), puis de les faire «concerter». Le concertino n'avait pas pour fin de singulariser un instrumentiste par rapport au tutti de l'orchestre mais de varier et d'enrichir la source sonore.

En détachant un violon du concertino, Vivaldi mit sur la voie du concerto pour soliste et orchestre. Son goût des combinaisons instrumentales lui inspira des concertos doubles, triples et quadruples (qui influenceront J.-S. Bach) et il écrira pour de nombreux instruments, à cordes surtout. J.-S. Bach créa le concerto pour clavecin et Haendel, le concerto pour orgue. Le goût de la musique instrumentale, la facture remarquable des instruments à cordes et du clavecin, de même que le style divertissant et brillant du concerto séduisirent le XVIIIe siècle. Les concertos furent abondamment produits. Mozart lui donna sa forme et son style classiques. En trois mouvements (rapide-lent-rapide), le concerto intégra la forme sonate (1er mouvement), gagna en expressivité (2e mouvement) et s'acheva par un brillant 3e mouvement (en rondo, souvent), où la cadence mettait en valeur la virtuosité du soliste. Il prit également de l'ampleur (*Concerto n° 22 pour piano et orchestre,* par exemple).

Au XIXe siècle, le concerto pour piano eut beaucoup de succès mais la quantité d'ouvrages produits diminua, l'œuvre gagnant en expression personnelle et ambition. Chopin et Liszt en composèrent deux, tandis que

Mozart en avait donné vingt-sept ! Alors que les concertos pour violon étaient produits par dizaine au XVIIIe siècle, Beethoven, Brahms et Tchaïkovski en composèrent un, Mendelssohn, Bruch et Prokofiev, deux. De nombreux romantiques (Schubert, Berlioz, Wagner, Mahler…) n'en écrivirent aucun, peut-être parce que le concerto avait encore la réputation d'une forme légère, brillante et peu dramatique. Le concerto, à partir de Beethoven, s'était pourtant dramatisé (*Concerto pour piano n° 4*), il avait pris de l'ampleur et un caractère symphonique (*Concerto pour violon*) tout en conservant son caractère brillant et virtuose (*Concerto pour piano n° 5*). Liszt, Paganini, Tchaïkovski, Saint-Saëns, plus tard Ravel, Prokofiev et Bartok accentuèrent ces caractères, donnant parfois au concerto un aspect de «performance». Le *Concerto pour piano* de Schumann est l'un des plus équilibrés du XIXe siècle. Il faut, disait son auteur, que l'orchestre soit «lié» au piano. La mode était plutôt de les opposer, dans un conflit typiquement romantique — l'artiste se détache de la masse pour imposer sa voix et lutte pour être entendu.

Au XXe siècle, les compositeurs revinrent à une certaine égalité de voix et s'orientèrent vers l'ensemble de solistes. C'est dans cet esprit que Berg écrivit un *Concerto de chambre* (1925). Le renoncement à la masse orchestrale n'était pas un renoncement à l'orchestre, comme le montra Bartok avec un *Concerto pour orchestre* (1943), idée que suivra Petrassi. Le temps des concertos pour soliste n'est pas révolu : Poulenc, Jolivet, Stravinski. Dutilleux, Zimmermann, Berio en ont composés. Le public reste attaché à cette forme musicale, où s'affrontent solistes et orchestres, aujourd'hui souvent d'un niveau remarquable, en une joute sonore.

CONCERTO GROSSO : composition musicale écrite pour un groupe de solistes (le *concertino*) et un orchestre (le *ripieno*).

Le concerto grosso est apparu en Italie au XVIe siècle, à la suite de la monodie accompagnée et du style concertant. Il était une conséquence du développement d'un art musical soliste, du goût pour la musique instrumentale et orchestrale ainsi que de la qualité remarquable des instruments à cordes de l'époque. Le concerto* fut plutôt un style (*stile concertato*) qu'une forme précise. Il pouvait être proche de la *canzone da sonare*, de la *sinfonia* ou de l'ouverture. Chez Corelli — qui en fut, avec Torelli, l'inventeur — le concerto grosso peut avoir la forme d'une sonate d'église (en quatre mouvements) ou d'une sonate de chambre (en quatre mouvements ou plus, d'un style plus léger, influencé par la danse). Avec Vivaldi, le concerto grosso se fixa en trois mouvements (rapide-lent-rapide).

Il ne faut pas penser au concerto grosso comme à un concerto mal dégrossi, car le concerto pour soliste est d'une conception différente. Dans le concerto grosso, la distinction des voix n'a pas pour but d'en mettre une en valeur et de lui permettre de briller.

Si le concerto fut d'origine italienne, il a sans doute trouvé son chef-d'œuvre avec les *Concertos brandebourgeois* (v. 1721) de J.-S. Bach, où le traitement des instruments est remarquable. Citons aussi les *Quatre Saisons* de Vivaldi et le *Concerto pour la nuit de Noël* de Corelli. Torelli, Albinoni, Leclair, Muffat et Telemann en composèrent aussi.

Le concerto grosso disparut à la fin du XVIIIe siècle, au profit du concerto pour soliste. Le style concertant qui lui était propre se retrouva quelque peu dans la symphonie concertante (Haydn, Mozart) ou dans le triple concerto (Beethoven), sans parvenir à convaincre. Il faudra attendre le XXe siècle pour que reparaisse le concerto grosso, à une époque où le concerto pour soliste tournait parfois à la simple virtuosité. Il inspira des compositeurs, Bloch par exemple *(Concerto grosso n ° 1)*.

CONCRÈTE (Musique) : «Nous avons appelé notre musique «concrète» parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe.» La définition est de Pierre Schaeffer*, qui, avec ses *Études de bruits* puis en fondant un groupe de recherches, en 1948, en fut l'inventeur.

Le premier concert de musique concrète, qui présentait la *Symphonie pour un homme seul* (de P. Schaeffer et P. Henry), en 1950, avait de quoi surprendre : il n'exigea ni interprètes ni instruments de musique. La musique concrète continuait les recherches entreprises, au début du siècle, par les futuristes (*L'Art des bruits,* de Russolo, fut publié en 1913), poursuivies par Satie dans le ballet *Parade* (1917) puis par Varèse. L'idée de départ est qu'il ne doit pas y avoir un son «noble», le son d'un instrument de musique étant un son possible, et que tous les moyens expressifs (dont les bruits*) devaient être utilisés par les artistes.

Schaeffer rejeta instruments et partition au profit d'une manipulation d'objets sonores. Non professionnel de la musique, à l'origine, Schaeffer a provoqué, par ses recherches, une réflexion sur la musique et invité à une façon nouvelle d'entendre et d'utiliser les sons les plus divers. En 1963, avec *Variations pour une porte et un soupir,* Henry utilisait un objet banal, une porte, comme principe générateur d'une œuvre musicale. Ce traitement

d'objets sonores menaça de se limiter à une sorte de fascination devant l'anecdotique et plusieurs compositeurs, d'abord intéressés, se lassèrent. En 1951 une crise avait déjà secoué le groupe de recherches de la RTF. Boulez s'en était allé en stigmatisant ces «amateurs aussi misérables que besogneux». La musique électroacoustique* (qui produit des sons par des moyens électroniques) paraissait plus prometteuse. Le problème se posait de savoir si la musique concrète devait être intégrée à une autre musique.

Schaeffer, qui ne voyait dans la musique électroacoustique qu'une continuation de la musique traditionnelle, maintint le cap. En 1958, il réorganisa le Groupe de recherches (GRMC) et accueillit de nouveaux adeptes (Malec, Ferrari, Mâche, etc.), tandis que P. Henry se retirait et créait son studio (Apsome).

CONDUIT : du latin *ducere* (conduire), forme de composition polyphonique.

Le conduit fut d'abord un chant de procession (de conduite), entonné lors de cérémonies religieuses. Monodique à l'origine, il devint polyphonique au XIIe siècle, époque où il acquit également un caractère profane, ce qui devait en faire une forme d'«avant-garde». Utilisant le procédé d'écriture contrapuntique, donnant à la teneur une grande liberté textuelle et mélodique, le conduit tint une place importance dans l'évolution de la musique polyphonique et dans son émancipation par rapport à la liturgie. Il fournit à cette musique un répertoire à la fois savant et populaire puis s'effaça, au XIIIe siècle, devant le motet.

Pérotin, un des maîtres de l'école de Notre-Dame au XIIIe siècle, a laissé deux conduits à trois voix, dont le *Salvatoris hodie,* et des conduits monodiques.

CONSERVATOIRE : de l'italien *conservare* (conserver), établissement où sont enseignées les règles de la composition et de l'interprétation musicales.

Les premiers conservatoires furent italiens. Ils apparurent à la fin de la Renaissance. Les enfants recueillis y apprenaient la musique. L'un des premiers fut le *Conservatorio della Madonna di Loreto,* à Naples. Puis les conservatoires devinrent des écoles.

En France exista d'abord une École de musique, fondée en 1784, puis un Institut national de musique, fondé en 1793. C'est en 1795, au mois de thermidor de l'an III, que fut créé un Conservatoire. Il était situé dans l'actuelle rue du Conservatoire, à Paris. Bernard Sarrette, membre de la

garde nationale, en fut le premier directeur. Il s'entoura des musiciens célèbres de l'époque : Cherubini, Gossec, Lesueur, Martini, Méhul et Monsigny. Par la suite, l'établissement a été dirigé notamment par Cherubini (1822), Ambroise Thomas (1871) et Fauré (1905). Avec cette institution, et d'autres semblables, la musique se positionnait comme un métier libéral, une profession libérale.

Le Conservatoire national supérieur de Paris dépend du ministère de l'Éducation nationale. Pour y accéder, il faut présenter un concours. Il est situé, aujourd'hui, 14, rue de Madrid, à Paris (VIIIe). Existent aussi des conservatoires municipaux et régionaux.

Le Conservatoire de Paris possède un musée d'instruments de musique et une bibliothèque.

CONSONANCE : qualité d'une association de sons qui donne l'impression d'une affinité entre eux — Mozart enfant parlait des «notes qui s'aiment» — et ne provoque aucune tension chez l'auditeur.

Le problème de la consonance s'est posé d'abord au niveau de la ligne mélodique, puis d'un point de vue harmonique (consonance d'accords), avant d'être évacué au XXe siècle par de nombreux compositeurs.

CONTRALTO : la voix féminine la plus grave. La voix de contralto (le mot signifie haut contre, en italien) est assez rare. Son étendue va du sol2 au sol4.

Certains castrats eurent, autrefois, des voix de contralto. A leur disparition, à la fin du XVIIIe siècle, il fut parfois fait appel à des contraltos féminins pour tenir leurs rôles. Ce fut le cas, par exemple, pour *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Au XIXe siècle, la vérité dramatique exigeait que le rôle du héros fût tenu par un homme, un ténor souvent. La voix grave des contraltos convenant mal au rôle de l'héroïne romantique, le problème se posa du répertoire de ces voix. Rossini avait montré l'exemple mais dans un rôle bouffe, avec le rôle d'Angelina, dans sa *Cenerentola.*

Parmi les seconds rôles de qualité, citons Erda (*L'Anneau du Nihelung,* Wagner), Ulrica (*Un bal musqué,* Verdi) et Mrs. Quickly {*Falsaff,* Verdi). Les lieder romantiques sont propres, d'autre part, à mettre en valeur les vertus émotionnelles de ce timbre de voix. Brahms en tira également parti dans sa *Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre.* La voix de contralto la plus célèbre de notre siècle a sans doute été celle de Kathleen Ferrier (1912-1953). Citons aussi Maureen Forrester, Marga Hoffgen, Herta Toepper, Helen Watts et Julia Hamari. Les rôles pour contralto sont souvent

tenus par des mezzo-sopranos.

CONTREBASSE : instrument à cordes pincées ou frottées, le plus grand et le plus grave de la famille des cordes.

La contrebasse possède quatre ou cinq cordes. Issue du *violone*, elle est apparue au XVIIe siècle, mais elle ne prit place à l'orchestre qu'au siècle suivant. Malgré le talent de virtuoses comme Bottesini et Dragonetti, la contrebasse fut discrètement utilisée.

Beethoven l'a mise en valeur dans la scène de l'orage de sa symphonie *Pastorale* et Schubert lui a donné une place dans son célèbre quintette *La Truite*. Verdi en tira des effets saisissants dans l'opéra *Otello* lorsque, au dernier acte, Othello s'introduit dans la chambre de Desdémone.

La contrebasse fait partie de l'orchestre symphonique. Elle est aussi un instrument habituel aux formations de jazz depuis l'en-tre-deux-guerres. Elle assure le tempo, de sa voix sombre et ferme. A l'époque du be-bop, Charlie Mingus fut un brillant contrebassiste. Depuis quelques années, la guitare basse électrique, plus puissante mais musicalement moins riche, tend malheureusement à prendre sa place.

CONTREDANSE : de l'anglais *country dance* (danse de la campagne), danse pratiquée par couples, ceux-ci exécutant, en vis-à-vis, des figures.

La contredanse connut la vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Elle s'est perpétuée sous la forme du quadrille (dansé en carré), qui fut un temps presque le ballet «obligé» du western, et de diverses danses sud-américaines.

CONTREPOINT : procédé d'écriture musicale qui a pour principe la superposition, note contre note (*punctus contra punctus*), de lignes mélodiques différentes, entendues simultanément.

Le contrepoint, «art du mouvement» di-sait Widor, est apparu avec la musique polyphonique, à la fin du Moyen Age. Il permit son développement en faisant concourir à un effet d'ensemble plusieurs voix différentes. Le contrepoint est un procédé d'écriture mélodique plutôt qu'harmonique. Il s'effaça lorsque s'imposa la monodie accompagnée, à la fin du XVIe siècle. L'harmonie superposa des accords plutôt que des mélodies, et le contrepoint déclina en procédé d'écriture parmi d'autres.

J.-S. Bach, au XVIIe siècle, en fit une admirable utilisation, dans *L'Offrande musicale* par exemple.

CONTRETEMPS : procédé d'écriture musicale qui consiste à articuler un son sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps. Sa finalité est

d'accentuation rythmique.

COOL (Jazz) : frais, en anglais. Tendance du jazz apparue après la Seconde Guerre mondiale, en réaction au style be-bop et au jazz *hot* (chaud).

Elle se caractérisait par un style détendu et la recherche d'une belle sonorité instrumentale. Le maître en fut Stan Getz, saxophoniste, qui fut surnommé «the Sound» (le son).

COPLAND Aaron (1900-1990) : compositeur américain. Né à Brooklyn dans un milieu modeste, il vint à Paris en 1921 et y fut élève de Nadia Boulanger. Influencé par Stravinski, par le groupe des Six et par le jazz, un temps par le dodécaphonisme, il eut l'ambition de composer une œuvre «américaine». Il obtint du succès avec *El Salòn Mexico* (1936), le ballet *Billy the kid* (1938), qui utilise des chants de cow-boy, *Rodéo* (1942) et ses symphonies, composées dans un style un peu composite.

Copland joua, d'autre part, un rôle important dans le développement musical de son pays et dirigea le premier festival de musique contemporaine aux États-Unis. Il est auteur de nombreux ouvrages et articles.

COR : instrument à vent, en cuivre, constitué d'une embouchure, d'un tube enroulé sur lui-même et d'un pavillon évasé. Le cor utilisé à l'orchestre est muni de pistons.

Le cor est connu depuis longtemps et il fut d'abord taillé dans le bois ou la corne d'animaux, peut-être inspiré de la conque. Les Grecs soufflaient dans un instrument appelé *keras*, devenu *cornu* chez les Romains. La bataille de Ronceveaux a rendu célèbre l'olifant médiéval, en ivoire. Le cor attendra pourtant le XVIIe siècle pour que les compositeurs lui prêtent attention. Encore ne fut-ce que pour l'intégrer aux fanfares. Le XVIIIe siècle se montra plus imaginatif, surtout après que l'instrument eut été amélioré par Haempl, qui le rendit chromatique.

Citons le délicieux accompagnement de l'air *Va tacito e nascosto* (*Giulio Cesare,* acte Ier, de Haendel). Mozart et Haydn en firent un instrument soliste. La symphonie n° 31 de Haydn est dite *L'Appel du cor.* Encore amélioré au XIXe siècle, enrichi de pistons par Stoelzel vers 1815, il n'enthousiasmera pas pour autant les romantiques, qui l'utiliseront surtout à l'orchestre. Le cor de chasse, ou trompe, est désormais un instrument spécifique, nettement distinct du cor d'harmonie employé au concert.

Le cor de chasse émet des sons naturels. Il ne faut pas prendre pour un cor le cor anglais (hautbois alto) ni le cor de basset (clarinette alto inventée par Mayrhofer vers 1770). On retrouve celui-ci dans *Non più di fiori,* air célèbre

de *La Clemenza di Tito* de Mozart.

Le répertoire du cor comprend des concertos de Haydn (dont le célèbre *Concerto n° 2*) et de Mozart, qui l'utilisa également dans aa ses sérénades (dont la fameuse *Posthorn*), le *Trio pour piano, violoncelle et cor* de Brahms, les deux concertos de R. Strauss. Le père de celui-ci jouait du cor au théâtre de la cour de Munich. Dans *Pierre et le loup* de Prokofiev, les cors ont le redoutable honneur de symboliser le loup.

COR ANGLAIS : hautbois alto, inventé au début du XVIIIe siècle.

J.-S. Bach en tira profit dans certaines cantates, puis Berlioz et Debussy surent mettre en valeur son timbre nostalgique, mais c'est le début du IIIe acte de *Tristan et Isolde* (Wagner) qui a établi sa notoriété.

COR DE BASSET : clarinette alto, inventée par Mayrhofer vers 1770.

Mozart l'utilisa dans son *Requiem*.

CORDES : du grec *khordê* (boyau), terme générique des instruments à cordes frottées (violon, alto, violoncelle et contrebasse).

Les cordes sont l'élément de base de l'orchestre classique et de la musique de chambre. Dès le XVIIe siècle, leur facture fut d'une qualité remarquable grâce à Amati, Stradivari et Guarneri. A cette époque, le violon s'imposa tant à l'orchestre qu'en soliste (concertos grossos de Torelli et Corelli, sonates de Legrenzi). Au XVIIIe siècle, toute la famille conquit la musique symphonique et de chambre.

Les cordes seront maîtresses de l'orchestre jusqu'à la fin du XIXe siècle, Wagner donnant ensuite une grande importance aux cuivres. Au XXe siècle, l'orchestre s'est équilibré et ses éléments ont varié, puis les instruments traditionnels ont été rejetés. Il n'y a pas pour autant de réel déclin des cordes, dont le répertoire est très riche. Parmi les œuvres modernes les mettant en valeur, signalons le *Divertimento* de Bartok et les *Métamorphoses pour cordes* de R. Strauss. Plus récemment, Penderecki et Xenakis en ont tiré des effets saisissants.

Les instruments à cordes classiques, la contrebasse exceptée, sont rarement utilisés dans le jazz. La variété, en revanche, ne dédaigne pas les «sanglots longs» des violons, tout comme la musique de film.

Les cordes peuvent être en boyau d'origine animale, en métal ou en Nylon.

CORDOPHONE : terme générique pour désigner les instruments à cordes, qu'elles soient pincées (guitare, luth, harpe) ou frappées (piano, cymbalum).

Tous ces instruments ont pour ancêtre l'arc musical, qui date de l'Épipaléolithique.

CORELLI Arcangelo (1653-1713) : compositeur italien. Né à Fusignano dans une famille aisée, il devint rapidement un brillant violoniste et, âgé de 17 ans, fit partie de l'Académie *dei filarmonici* de Bologne, très renommée. Son existence est mal connue et il n'existe aucune preuve qu'il soit venu à Paris et qu'il y ait subi les foudres jalouses de Lully. Vers 1675, il s'installa à Rome où il fut protégé de Christine de Suède puis au service du cardinal Ottoboni. Il y acquit la célébrité et rencontra A. Scarlatti. Geminiani et Locatelli furent de ses élèves. Couperin lui vouait une grande admiration.

Comme tous les Italiens de cette époque, Corelli fut oublié du XIXe siècle. Le XXe siècle a redécouvert leur musique et le *Concerto pour la nuit de Noël* (tiré de l'op. 6) de Corelli est devenu très populaire. L'opus 5 de Corelli, célèbre en son temps, inaugura le XVIIIe siècle musical.

D'un tempérament lymphatique, ce compositeur, peu fécond pour l'époque, indifférent à l'opéra, fut un des créateurs du concerto grosso. Son écriture sobre et son style équilibré annonçaient le classicisme. La virtuosité, dans son œuvre, évite tout excès. Le rôle de Corelli dans le développement de la musique instrumentale, d'orchestre et de chambre a été très important. Ses *Concertos grossos op. 6* (parus vers 1714) et ses sonates (*Sonate a tre,* 1685) sont représentatifs de son talent.

CORNEMUSE : instrument constitué d'un réservoir d'air, généralement en peau, d'un tuyau percé de trous (le chalumeau) et d'un ou plusieurs bourdons.

L'Antiquité la connaissait et les pays européens du nord lui sont restés attachés (biniou des Bretons, *pibrock* ou *bag pipe* des Ecossais, etc.).

La musette est une cornemuse pourvue d'un soufflet. La cabrette est une cornemuse auvergnate. Citons aussi la dondaine et la pibole.

CORNET : petit cor, littéralement, c'est un instrument à vent et en cuivre. Il fut un instrument de sonneries, jusqu'à l'adjonction de pistons au XIXe siècle.

Les cornettistes étaient très recherchés à la Renaissance. Après avoir sonné pour la satisfaction des seigneurs, le cornet devint l'instrument des postillons (*Posthom* est son nom en allemand) puis connut le déclin, jusqu'à ce que fut mis au point le cornet à pistons. D'une sonorité proche de celle de la trompette, mais plus souple, le cornet aide parfois les trompettistes à jouer les virtuoses.

CORRETTE Michel (1707-1795) : compositeur français. Né à Rouen, fils d'un organiste et organiste lui-même (du prince de Condé et du prince d'Angoulême, notamment), il composa abondamment et aborda tous les

genres, y compris le vaudeville.

Citons de lui deux *Livres d'orgues* et des *Concertos comiques,* proches de la suite française. Corrette laissa, d'autre part, une méthode pour le violon et une méthode pour la flûte.

***COSÎ FAN TUTTE* :** opéra bouffe de Mozart, en deux actes, sur un livret de Lorenzo Da Ponte. Commandé par l'empereur Joseph II, il fut créé à Vienne le 26 janvier 1790, sous-titré *La Scuola degli amanti*. Le livret aurait été inspiré d'un fait divers. Trois hommes, dans un café, s'entretiennent de la fidélité des femmes. Don Alfonso propose un pari : que Ferrando et Guglielmo disparaissent sous un prétexte et reviennent, déguisés, faire la cour à la fiancée de l'autre. Les deux amoureux acceptent. Après une résistance marquée, ils parviennent, un peu irrités, à leur but (celui de don Alfonso), puis pardonnent. Le chœur final invite à se laisser guider par la raison, à en «rire».

L'action de *Così fan tutte* n'a cessé de troubler : frivole, scabreuse, vulgaire, ambiguë ou trop dramatique, les critiques l'ont jugée, et Beethoven en voulut à Mozart d'avoir écrit cet ouvrage. Sur un livret grinçant, d'apparence galant, celui-ci a donné la musique la plus aérienne et la plus nuancée qui soit, ajoutant à la perplexité de certains. Le départ des faux soldats, le trio *Soave sia il vento,* le duo Guglielmo-Dorabella, l'air de Ferrando *Ah lo veggio,* le rondo de Fiordiligi *Per pietà ben mio,* le toast porté au début du finale de l'acte II sont autant de sommets de l'art mozartien.

Cette œuvre est une lumineuse démonstration du génie propre à Mozart à passer d'un ton amusant ou joyeux à un ton émouvant, sans rupture. Ce climat qui bascule sans cesse, ces personnages qui mêlent mensonge et vérité, hypocrisie et sincérité, et cette intrigue où l'on ne sait qui aime qui, sont l'art d'un virtuose. L'ouvrage s'achève en demi-teinte, aucune issue ne semblant soudain pouvoir être la «bonne», ce qui peut créer un sentiment de malaise. Loin d'être superficielle, inconsistante ou immorale, cette œuvre est, sans charge, un tableau cruel et émouvant de l'amour. L'imbroglio de sentiments et de situations est porté par une musique d'une aisance et d'une variété rarissimes, qui donne l'impression de servir de garde-fou afin que l'œuvre ne verse jamais dans la comédie ou dans la tragédie.

Così fan tutte fait songer (revendications exclues) à un roman philosophique et au théâtre de Marivaux (*L'Épreuve* ou *Le jeu de l'amour et du hasard*). Les amants s'y éprouvent en des jeux cruels, indispensables pour parvenir à la conscience et à la sincérité de leurs sentiments, pour se donner

une loi. Ces jeux sont leur éveil, leur éducation sentimentale. L'ouvrage fait aussi songer à Watteau, qui sut, comme Mozart, saisir au vol les nuances du jeu amoureux. L'amour est l'essentiel de l'action, les personnages en étant des figures fragiles et émouvantes. S'ils apparaissent interchangeables, c'est que l'amour est secondairement l'amour d'une personne. Mozart ajoute la soif d'amour qui se trouve dans toute son œuvre et qui fait du mot «fin» une suspension de l'action. Ce que peuvent constater les personnages de *Così fan tutte,* lorsque l'ouvrage s'arrête, c'est la nocivité des illusions (se tenir pour une exception, par exemple), mais c'est aussi leur richesse amoureuse et la variété de l'amour. Mozart emporte ainsi des êtres qui, au départ, pouvaient paraître insipides ou niais, et leur donne peu à peu une consistance et une sagesse. Il n'y a pas, dans l'œuvre de Mozart, de personnage négligeable, pas plus qu'il n'y a de «bon» ni de «méchant» : il n'y a que des amoureux. Alfonso et Despina aiment insuffisamment, et restent seuls.

Les opéras de Mozart usent de la palette des sentiments, des émotions et des passions, des voix et des instruments, pour célébrer l'amour (cruel, touchant, ambigu, frivole, etc.), où réside, comme il le montrera dans *La Flûte enchantée,* la sagesse. Car la sagesse n'est pas l'absence de passion mais l'équilibre des passions entre elles.

COSTELEY Guillaume (v. 1531-1606) : compositeur français. Organiste et valet de chambre de Charles IX (1560) puis d'Henri III, ami de Baïf, il fut membre de l'Académie de poésie et de musique.

Interprète de Ronsard et de Desportes, il manifesta dans ses chansons (groupées dans la *Musique de Guillaume Costeley,* 1570) un savoir-faire et un raffinement parfois d'arrière-garde, la chanson polyphonique connaissant à cette époque le déclin.

COTILLON : de cotte (tunique), le cotillon désigna une danse puis le finale d'un bal (farandole, etc.).

Aujourd'hui le terme s'entend pour une réunion où serpentins et confettis agrémentent les réjouissances.

COUPERIN François (1668-1733) : compositeur français. Né à Paris le 10 novem-bre 1668 dans une famille de musiciens, élève de Thomelin, il fut nommé organiste de Saint-Gervais (1685) après un intérim assuré par Delalande, puis organiste de la chapelle royale (1693) et claveciniste de Louis XV (1717), sous la Régence. En 1689, il avait épousé Marie-Anne Ansault. Ils auront quatre enfants.

Considéré comme le maître français du clavecin, il acquit la célébrité,

entretint une correspondance avec J.-S. Bach — les lettres auraient servi à couvrir... des pots de confiture — mais, de santé délicate, ce musicien réservé, sensible et rigoureux renonça peu à peu aux honneurs et disparut, oublié. Durant sa carrière de compositeur, il s'efforça de concilier l'art italien (il admirait Corelli) et l'art français (il écrivit une *Apothéose de Lully*). Son œuvre clôt une époque. La musique connaîtra, après sa mort, troubles, tensions et réformes.

Indifférent à l'opéra, Couperin a laissé de la musique religieuse (*Messe à l'usage des couvents, Messe à l'usage des paroisses,* toutes deux pour orgue, *Leçons de ténèbres* et motets) et instrumentale, en particulier plus de deux cents pièces pour clavecin groupées en «ordres». Sa liberté d'écriture, son élégant lyrisme et son humour délicat s'y expriment en des pièces concises aux titres parfois évocateurs {*La Prude, Les Vieux galants* par exemple) qui tiennent de la mode de l'époque pour les portraits. A la fin de sa vie, Couperin se consacra à la musique de chambre (*Concerts royaux* et *Les Goûts réunis,* 1713-1715). Il fit également œuvre de pédagogue avec *L'Art de toucher le clavecin* (1716).

Le XIXe siècle tira un trait sur le clavecin et sur Couperin. Le XXe siècle a retrouvé, admiratif, l'art sobre et sincère de cet artiste surnommé «le Grand». Il est représentatif de la musique française du XVIIIe siècle et de son classicisme. Ravel a composé un *Tombeau de Couperin* en son hommage.

COUPERIN Louis (v. 1626-1661) : compositeur français. Né à Chaumes-en-Brie, où il connut Chambonnières, il était oncle de François Couperin «le Grand». Virtuose de l'orgue et des violes, il fut organiste de Saint-Gervais (1653), où lui succédera son neveu.

Louis Couperin adapta pour le clavecin la suite de danses, composa pour divers instruments et laissa une œuvre riche d'imagination et de sensibilité.

Ses frères François et Charles étaient également musiciens. La famille des Couperin compta de nombreux musiciens entre les XVIIe et XIXe siècles.

COURANTE : danse française à trois temps moins animée que son nom pourait l'indiquer (à la différence de la *corrente* italienne).

La courante fut en vogue au XVIIe siècle. On trouve de nombreux exemples de courante dans les pièces de clavecin françaises de l'époque, chez Chambonnières et Couperin par exemple, et dans les suites de J.-S. Bach. Dans les *Concerts royaux* de Couperin, le n° 4 fait succéder une courante «à l'italienne» à une courante «françoise».

***LE COURONNEMENT DE POPPÉE* :** opéra de Monteverdi, en un

prologue et trois actes, sur un livret de Giovanni Francesco Busenello inspiré de Tacite. Il fut créé à Venise en 1642. Vincent d'Indy l'exhuma en 1905 mais des doutes furent émis, plus tard, sur la paternité de l'ouvrage. Le manuscrit connu est une copie annotée par Monteverdi. L'œuvre lui est généralement accordée. Il la composa alors qu'il était âgé de 75 ans.

Destiné à un théâtre public (le Teatro di santi Giovanni e Paolo), l'opéra se voulait plus dramatique et varié que l'*Orfeo* (1607), sans exiger de gros moyens. Rien de cela n'embarrassa le compositeur, qui, hélas, s'embarrassa peu de notation : discussions et querelles sur la bonne façon d'instrumenter s'ensuivent aujourd'hui.

L'action montre comment Poppée évinça Octavie et prit sa place auprès de l'empereur Néron. Le stoïque Sénèque, malgré l'avertissement de la déesse Pallas, prendra fait et cause pour Octavie et sera condamné à mort. Octavie sera exilée. En réalité, la peu recommandable Poppea Sabina accéda au trône après que Néron eut fait assassiner sa propre mère, Agrippine, et Octavie. Sénèque sera contraint au suicide.

Ce sinistre épisode de l'histoire romaine est devenu, entre les mains de Busenello et de Monteverdi, une superbe histoire d'amour et le triomphe des sentiments passionnés sur la légitimité. La richesse des personnages, la vérité des passions, l'unité dramatique de l'ouvrage, malgré sa longueur, s'ajoutent à l'aisance de la musique et au brillant des *arie*. Cette réussite, dira R. Leibowitz, est «au commencement de trois siècles d'opéra». Mais on peut se demander si la richesse et la beauté de *L'Incoronazione di Poppea* ont été exploitées par les suivants de Monteverdi. La diversité des moyens et la variété de l'ensemble sont contemporaines d'une prodigalité baroque qui allait se figer souvent en conventions.

Le Couronnement de Poppée s'est, quoi qu'il en soit, imposé comme un des ouvrages majeurs de l'histoire de l'opéra.

CRÉQUILLON Thomas (?-v. 1557) : compositeur franco-flamand. Il fut maître de chapelle de Charles Quint (1540-1557) et mourut, chanoine, à Béthune.

Lié à Gombert, disciple de Josquin des Prés, Créquillon a laissé une œuvre abondante (messes, motets, lamentations, psaumes, chansons).

CRESCENDO : croissant, en italien. Indication donnée à l'interprète d'augmenter progressivement l'intensité du son. Le crescendo s'oppose au *decrescendo* ou *diminuendo*.

Le crescendo peut être obtenu par la répétition d'un motif musical de plus

en plus sonore. L'air de la calomnie de Basile, dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, en est un exemple. Un esprit moqueur avait surnommé Rossini «M. Crescendo», à cause du goût du compositeur pour ce procédé. Un autre exemple de crescendo, orchestral cette fois, est le *Boléro* de Ravel.

CROMORNE : de l'allemand *Krummhorn* (cor tordu), instrument à vent, à anche double, dont le tuyau est recourbé comme une crosse. Il était très utilisé à la Renaissance. Il est parfois appelé «tournebout».

On appelle aussi cromorne un jeu de l'orgue dont la sonorité rappelle l'instrument du même nom.

CUI César (1835-1918) : compositeur russe. Né à Vilna, fils d'un officier français, il délaissa la carrière militaire (il était un spécialiste des fortifications) pour la musique. Il avait étudié avec Moniuszko.

Cui fit partie du groupe des Cinq, dont il détendit les idées dans de nombreux articles, pour la «Revue et gazette musicale» en particulier. Quoique ayant travaillé sérieusement la musique, il n'est pas parvenu à donner une œuvre marquante. Cui a laissé des opéras, des mélodies et des pièces pour piano.

CUIVRES : terme générique pour désigner les instruments à vent et en cuivre (cor, trompette, trombone, saxhorns).

Issus de multiples instruments en corne d'animal de l'Antiquité, les cuivres (qui sont parfois en laiton) ne se sont imposés à l'orchestre qu'au cours du XVIIIe siècle. A cette époque également, ils furent utilisés en solistes (Telemann, Haydn, Mozart). Leur place dans la musique de chambre demeura réduite quoique Brahms, au XIXe siècle, ait écrit un *Trio pour piano, violon et cor* (1865).

Les cuivres, utilisés ponctuellement, ont peu à peu gagné en importance jusqu'à Wagner, qui les utilisa généreusement. Leur simplicité, leur solidité et l'ajout de pistons avaient permis ce succès, qui ne s'est pas démenti.

Fanfares, jazz et variété utilisent également les cuivres.

CYMBALES : instrument de percussion constitué par deux plateaux en bronze, que l'exécutant frappe ou frotte l'un contre l'autre.

Les cymbales utilisées habituellement à l'orchestre sont récentes, quoique leur principe soit ancien. L'instrument était connu des Assyriens et des Hébreux, par exemple. Il a été peu à peu aplati. Les cymbales «antiques» sont des petites cymbales au son cristallin. La cymbale «chinoise» est frappée au moyen de baguettes. Il existe aussi des cymbales actionnées par une pédale. Les batteurs de jazz les utilisent.

CYMBALUM : instrument à cordes frappées, sorte de xylophone d'origine hongroise, d'une étendue de quatre octaves.

Les compositeurs du XXe siècle ont souvent utilisé le cymbalum, à commencer par le Hongrois Kodaly, dans *Hary Janos*. Citons aussi Stravinski (*Ragtime*) et, plus récemment, L. Sary (*Sons pour cymbalum*).

CZERNY Karl (1791-1857) : compositeur autrichien. Né à Vienne, fils d'un pianiste, ce pianiste prodige fut élève de Beethoven. Plus tard, il sera le maître de Liszt. Son enseignement (*L'École de la virtuosité, L'Art de délier les doigts,* etc.) a mieux résisté au temps que son œuvre (symphonies, concertos, musique religieuse).

D

DA CAPO : à partir du début, en italien. Locution indiquant à l'exécutant que, parvenu à cet endroit du morceau, il doit repren-dre du commencement.

Le procédé a donné notamment l'*aria da capo*, bâtie sur une structure ABA. Apparue dans l'opéra au début du XVIIe siècle, dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi et dans les opéras de Cavalli, l'*aria da capo* se révéla un moyen de premier ordre pour soutenir l'art du *bel canto*, en permettant aux chanteurs d'improviser des ornements, sur la reprise principalement.

L'*aria da capo* s'imposa dans l'opéra baroque puis dans toute la musique vocale et influença la musique instrumentale. L'opéra baroque s'y complut. Avec l'école napolitaine, au XVIIIe siècle, elle dégénéra parfois en pur formalisme. Propre à faire briller les voix, liée à l'opéra *seria,* l'*aria da capo* disparut au XIXe siècle.

DALAYRAC Nicolas-Marie (1753-1809) : compositeur français. Né à Muret, violoniste et sous-lieutenant des gardes du comte d'Artois, il étudia le droit avant de travailler la musique. Puis il se consacra à l'opéra-comique et se rendit célèbre avec, notamment, *Nina ou la folle par amour* (1786) et *Renaud d'Ast* (1787).

La postérité a peu retenu de lui, sinon l'air *Veillons au salut de l'Empire,* un air de *Renaud d'Ast* réutilisé par Boy et Gossec, à la fin du XVIIIe siècle.

DALLAPICCOLA Luigi (1904-1975) : compositeur italien. Né à Pisino (en Istrie, alors possession autrichienne), il étudia au conservatoire de Florence. Il y enseigna à partir de 1934, époque où il rencontra Berg et découvrit le dodécaphonisme. Excellent pianiste, brillant pédagogue, Dallapiccola fut aussi passionné de polyphonie et admirait l'œuvre de Monteverdi.

Il se révéla comme compositeur avec l'opéra *Vol de nuit* (1940), inspiré de l'ouvrage de Saint-Exupéry, puis il mit son lyrisme au service de la lutte contre le fascisme (*Chants de la prison,* 1941). Citons aussi de lui *Le Prisonnier* (1948), une œuvre par moments violente inspirée d'un texte de Villiers de L'Isle-Adam, et *Ulysse* (1968), d'après Joyce.

DANSE : suite rythmée de mouvements corporels (marche, élévation, attitudes, acrobatie, etc.) et musique écrite pour permettre ces mouvements ou inspirés par eux.

L'art pictural et sculptural enseigne que la danse est connue de toutes les

civilisations depuis la préhistoire. Elle a parfois été considérée comme acte par excellence, créateur, un acte que les danseurs répétaient symboliquement. De là son aspect magique et, quelquefois, les interdits qui lui étaient liés. Il est probable que la danse a d'abord été collective. La ronde, si connue des enfants, pourrait avoir été une célébration du mouvement des astres. Contrôlée et signifiante, la danse eut ses professionnels dès l'Antiquité. Les Grecs, qui pratiquaient notamment la pyrrhique et la gymnopédie, concevaient la danse comme un moyen d'éducation. Les Asiatiques donnèrent à cet art un raffinement et une complexité rares. La danse, comme la musique (qui lui doit énormément), devint peu à peu profane. Elle est sans doute à l'origine du théâtre.

Au Moyen Age, les formes de danse étaient nombreuses, instrumentales (estampies) ou chantées, en groupes (rondet de carole) ou non. La morisque intervenait sur les scènes des mystères. La basse-danse, dont sauts et acrobaties étaient exclus, désignait une danse de prestance. Chaque région de France dansait le branle. Les variétés régionales étaient nombreuses et les danses se ressemblaient, d'une couche sociale à l'autre. C'est à la Renaissance surtout, avec le développement du ballet*, que la danse de cour se distingua nettement des danses populaires.

Apparu en Italie, le ballet connut un succès considérable en France avec le ballet de cour, en Angleterre avec le masque*. Ces luxueux divertissements rendirent bientôt nécessaire d'apprendre à danser pour pouvoir faire bonne figure et se mêler aux danseurs. En 1589 parut le premier grand ouvrage sur l'art de la danse, l'*Orchésographie* du chanoine Tabourot. Quoique le fonds eut été unique, danse «savante» et danse populaire n'allaient plus cesser de se différencier. A la même époque, les «danceries» annonçaient la musique de danse destinée à l'audition.

En France, c'est avec Lully, Campra et Rameau que la danse devint affaire de spécialistes. Dès 1661, Louis XIV avait fondé une Académie royale de danse. Lorsque le Roi-Soleil eut vieilli, les courtisans et leurs dames cessèrent de participer aux ballets. La mode fut longtemps au menuet. Au XVIIIe siècle, les danseurs montèrent sur scène. La danse était désormais une affaire de professionnels. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, l'influence de la danse sur la musique instrumentale fut très importante, comme en témoignent les pièces de clavecin, les sonates et les suites de l'époque.

La danse dite classique ne concerne pas l'amateur : rigueur technique, élégance du geste et maîtrise du corps exigent un long travail. Le principe de

l'«en-dehors», qui permet au danseur différents mouvements, produit une position anormale des pieds : talons joints, pointes vers l'extérieur. L'art des pointes ne s'improvise pas non plus. Née de la marche, la danse s'en est très nettement éloignée. La danse classique s'est imposée au XIXe siècle. A cette époque, l'Europe exporta sa musique de bal, valses et polkas. Puis l'Europe se lassa. Jugée stéréotypée et inexpressive, la danse classique fut peu à peu mise en cause au XXe siècle. Dans le même temps, l'Europe importait des danses «exotiques», qui devaient parfois aux danses... européennes.

La consommation accélérée de rythmes et de danses oblige parfois à redécouvrir des danses un peu oubliées, le répertoire ayant été à peu près épuisé. Servies dans les bals, boîtes de nuit et night-clubs, elles donnent l'occasion à chacun de dépenser son énergie ou de rencontrer autrui. La danse reste l'«expression artificielle de nos secrètes pensées», écrivait G. Colletet à la fin de la Renaissance.

Les recueils de danses, groupées par époque ou par style, sont très nombreux tout comme les œuvres inspirées par la danse. Citons les danses de *Terpsichore* (M. Praetorius), les suites de J.-S. Bach, les danses de Kodaly, les *Danses espagnoles* de Granados, les *Danses hongroises* de Brahms, les *Danses slaves* de Dvorak, les valses de Chopin et de J. Strauss…

DARGOMYJSKI Alexandre Sergueïevitch (1813-1869) : compositeur russe. Né à Dargomysz, excellent pianiste, il tint un rôle important dans l'évolution de la musique russe. D'abord séduit par l'opéra-comique, il rencontra Glinka, en 1833, et s'efforça de poursuivre dans la voie ouverte par celui-ci, mais au moyen d'une écriture plus expressive, moins mélodique. Il amalgama donc musique occidentale et musique populaire russe, dans un style dramatique où devaient triompher «la vérité et le réalisme». Moussorgski verra en Dargomyjski le père du réalisme musical russe, pour son souci de lier la mélodie au texte.

L'opéra *Roussalka* (1855), d'après Pouchkine, est le chef-d'œuvre de Dargomyjski puisqu'il a laissé inachevé *Le Convive de pierre*, également d'après Pouchkine. César Cui et Rimski-Korsakov terminèrent cet ouvrage novateur. *Roussalka* n'eut guère de succès lors de sa création, et reste rarement donné en Occident. Il en est de même du *Convive de pierre*, pourtant d'une très grande qualité.

DAUVERGNE Antoine (1713-1797) : compositeur français. Né à Moulins, violoniste, il dirigea le Concert spirituel (1762) avant d'être nommé surintendant de l'Opéra (1769).

Avec *Les Troqueurs* (1753), Dauvergne passe pour être à l'origine de l'opéra-comique. Il faut noter toutefois que le récitatif était, dans cet ouvrage, chanté, ce qui ne sera pas le cas dans l'opéra-comique. Dauvergne composa plusieurs opéras, dont *La Coquette trompée*, des symphonies et des sonates.

DAVID Félicien (1810-1876) : compositeur français. Né à Cadenet, orphelin de son père à l'âge de 5 ans, il fut enfant de chœur à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. Il en fut nommé maître de chapelle en 1829 mais, un an plus tard, partit pour Paris. Voyageant au Proche-Orient, il en ramena des *Mélodies orientales* et la symphonie *Désert* (1844). Il composa un opéra «oriental», *Lalla Roukh* (1862).

La mode était à l'exotisme et David accéda à la célébrité. Il succéda à Berlioz, en 1869, comme membre de l'Institut et reçut la Légion d'honneur. Son nom et son œuvre sont oubliés.

DAVIES Peter Maxwell (né en 1934) : compositeur anglais. Il étudie à Manchester, à Rome avec Petrassi puis à Princeton, avant de fonder The Fires of London, groupe pour lequel il écrit des pièces tenues pour violentes. Dans les années 70, le compositeur s'installe en Ecosse, où son écriture s'apaise.

Sir Peter Maxwell Davies a signé notamment *Image, Reflexion, Shadow*, des symphonies, des concertos, etc

DEBUSSY Claude Achille (1862-1918) : compositeur français. Né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862 d'un père boutiquier, il dut à son parrain, un banquier, d'échapper au commerce de la faïence et d'apprendre la musique. Poussé par Mme Mauté de Fleurville, la belle-mère de Verlaine, il entra au conservatoire à l'âge de dix ans. En 1879, il se mit au service de Mme von Meck, connue pour son étrange relation avec Tchaïkovski. Debussy voyagea avec elle, en Suisse, à Vienne, à Moscou, en jouant les œuvres du musicien russe. Bon pianiste, mais peu de personnalité, aurait conclu Mme von Meck… Debussy se lia ensuite à une cantatrice, Mme Vasnier, qui, avec son mari, aida le musicien à acquérir culture et personnalité. Prix de Rome en 1884, Debussy partit pour l'Italie. A Rome il eut l'occasion d'entendre des œuvres de Lassus et de Palestrina, ce qui lui fit sévèrement juger la musique religieuse de «Gounod et Cie», qu'il qualifia de «farce». Revenu à Paris en 1887, il se lia à une vendeuse, Gaby Dupont, et mena avec elle une existence de bohème. Il fréquentait le cabaret du Chat Noir, où il connut Satie. Il rencontra, d'autre part, Mallarmé, Verlaine, Toulouse-Lautrec et Pierre Louÿs, qui devint un ami. Debussy s'était rendu à Bayreuth en 1888 et en

1889. Cette même année, il découvrit la musique orientale, lors de l'Exposition universelle, et l'œuvre de Moussorgski.

C'est avec le *Quatuor à cordes* de 1893 que commence véritablement l'œuvre de Debussy. Il y respecte les formes habituelles et l'influence de Franck s'y ressent, mais l'ouvrage est déjà marqué de son écriture raffinée. L'accueil fut très froid. Il en ira différemment, un an plus tard, avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. L'ouvrage débute par une exposition du thème à la flûte, demeurée célèbre pour sa sensualité et sa «lumière» (Mallarmé). Inspirée d'un poème de celui-ci, cette «improvisation autour d'un thème» (J. Barraqué), rigoureusement élaborée, donne une étonnante impression de liberté mélodique et rythmique. Musique savante, subtile et d'apparence indéterminée, le *Prélude à l'après-midi d un faune* fait date et plusieurs ont fait naître avec lui le XXe siècle musical.

A l'époque, Debussy avait déjà entendu au théâtre le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Ce drame «disant les choses à demi», «où les personnages ne discutent pas», allait peu à peu lui inspirer de «nouvelles formes». En 1897, il donne les *Chansons de Bilitis,* sur des poèmes de Pierre Louÿs. Il rencontre Lily Texier, qui travaille dans une maison de couture, et abandonne Gaby. Celle-ci tente de se suicider. Debussy épousera Lily en 1899. Un an plus tard sont créés les *Nocturnes* pour orchestre, qui enthousiasment le public. Le titre a été choisi, dira l'auteur, pour ce qu'il évoque «d'impressions et de lumière». L'ouvrage sera qualifié d'«impressionniste», tant à cause du goût des couleurs et des lumières manifesté par le compositeur que pour son art de traiter la matière sonore en petites touches. Désormais célèbre, Debussy devint «M. Croche» (pseudonyme inspiré par le Monsieur Teste de Paul Valéry) pour «La Revue blanche».

En 1902 est créé *Pelléas* et Mélisande.* Parce qu'il exigeait Mary Garden pour tenir le rôle de Mélisande, Debussy se heurta à Maeterlinck et Georgette Leblanc. Le librettiste s'efforça de faire chuter l'œuvre et la répétition générale fut houleuse. L'opéra s'imposera très vite. Il est une autre date de l'évolution musicale : effets symphoniques et lyriques, réalisme de l'action, sont écartés au profit de subtiles inflexions mélodiques et rythmiques, d'un livret où dominent la suggestion et l'allusion. Ce n'était plus l'orchestre qui commentait l'action, c'était le chant qui l'évoquait. Après cette œuvre sobre, souple et délicate, *La Mer* (1905), page symphonique riche et puissante, dérouta les admirateurs du musicien.

Peu de temps auparavant, Debussy avait abandonné Lily pour Emma

Bardac, l'épouse d'un banquier, dans des circonstances qui virent plusieurs de ses amis (dont P. Louÿs) s'éloigner de lui. Il épousera Emma en 1908 et le couple aura une fille, Chouchou. Tous ces événements provoquèrent incertitude et doute dans l'esprit de Debussy, d'autant que les *Images* (1911) et *Le Martyre de saint Sébastien* (1911) connurent l'échec. L'orchestre raffiné et dépouillé d'*Images* finira par séduire, mais il n'en a pas été de même du second, encombré d'un texte grandiloquent de D'Annunzio. *Le Martyre de saint Sébastien* est parfois donné en extraits symphoniques. Les *Images* (1905-1907) pour piano et *Children's corner* (1908), dédié à sa fille, ont eu plus de succès.

En 1911 Debussy rencontra Diaghilev et Stravinski. Pour les Ballets russes, il composa *Jeux* (1912), un ballet composé sur un argument de Nijinski. Cette œuvre étrange, où la mélodie paraît décomposée, instable, où les recherches de timbres et de rythmes sont aussi subtiles que savantes, reçut un accueil mitigé. En 1913 Debussy achève ses *Préludes* pour piano, un recueil de vingt-quatre pièces concises et variées. Il ressent à cette époque les premières atteintes du mal qui l'emportera (il mourra d'un cancer du rectum). La guerre lui donne l'occasion de manifester ardemment son nationalisme musical : «Depuis quelques années, sans qu'on s'en soit aperçu, la musique française a souffert d'importations singulières. (...) Retrouvons notre liberté, nos formes», écrira-t-il en 1916. Entre 1915 et 1917, il compose les difficiles *Études* pour piano, l'admirable *Sonate pour violoncelle et piano,* la *Sonate pour flûte, alto et harpe* et la *Sonate pour piano et violon.* Debussy mourut en mars 1918.

Au même titre que Stravinski, Schœnberg ou Webern, Debussy a ouvert une ère nouvelle de la musique, dans un style très personnel. Marqué à la fois par la musique française, du XVIIIe siècle surtout (avant que Gluck ne la gâte, selon son expression), par les audaces de Moussorgski et le raffinement de la musique orientale, cet homme nonchalant et indocile comprit très rapidement qu'il fallait chercher «après» Wagner et non «d'après» Wagner, comme il l'a dit lui-même. Rejetant le symphonisme et la métaphysique importés d'Allemagne, il voulut |retrouver «la fantaisie dans la sensibilité», une musique écrite pour «faire plaisir». Mais il procéda sans retour en arrière. Avec Debussy, la matière sonore devint «maîtresse absolue de la démarche créatrice, provoquant ainsi un monde mouvant perpétuellement déformé» (M. Fano). S'appuyant sur un sens remarquable de la sonorité instrumentale, sur un art rythmique subtil et sur une harmonie aussi riche que raffinée, il s'est

inventé un langage rigoureux et fluide qui donne sans cesse l'impression d'être en train de se constituer. Aussi sa musique ne pouvait-elle guère être imitée.

Chez Debussy, ce n'est peut-être pas tant l'allure libre de la musique qui fascine que la rigoureuse construction qui produit cette allure. Classique par son intense travail sur le matériau musical, dénué de finalité non musicale, par son goût de la construction, de l'équilibre et des sonorités claires, postromantique par son refus de s'en laisser imposer par des formes ou des procédés connus, par le caractère libre et sensuel de sa musique, Debussy a surtout été un véritable musicien. Ainsi que Mozart, Chopin et quelques autres, il possédait ce «don naturel», selon l'expression de Kant, que l'analyse ne rencontre nulle part et qui fait réellement la personnalité.

DÉCHANT : du latin *discantus*, procédé de composition polyphonique où voix principale et voix organale évoluent par mouvements contraires, et non pas parallèlement.

Apparu peut-être au IXe siècle à l'abbaye Saint-Martial de Limoges, le déchant fit de la voix principale la teneur (*discantum tenere*), la voix organale passant au-dessus de la mélodie. Ce fut la première forme d'indépendance des voix, l'une par rapport à l'autre. Le terme prit le sens de voix supérieure.

Le déchant conduira au motet.

DÉCIBEL : unité qui permet d'évaluer l'intensité sonore. Un décibel est un dixième de bel.

L'intensité moyenne de la voix humaine est de 55 décibels (dB).

DELALANDE Michel Richard (1657-1726) : compositeur français. Né à Paris, fils d'un tailleur, il fut enfant de chœur avant de manifester des talents au violon et au clavier. Organiste de Saint-Gervais (1672), de Saint-Jean-en-Grève (1682), compositeur de la chapelle royale (1683), surintendant de la musique de la chambre royale (1689), compositeur de la chambre royale (1690), anobli en 1722, Delalande (ou de La Lande) a connu une ascension régulière et irrésistible. En 1684, il avait épousé la fille du musicien Rebel («le Roy le maria à Anne Rebelle», et l'union ne fut pas parfaite...). Elle mourut en 1722, date à laquelle Delalande se retirait.

Après la mort de Lully, en 1687, il s'imposa comme le musicien préféré de Louis XIV. Celui-ci, vieilli et lié à Mme de Maintenon, versait alors dans la dévotion. Delalande composa de nombreux motets, souvent d'une grande noblesse de ton, d'une écriture riche et soignée, qui lui valurent une notoriété

européenne. Il donna aussi des ouvrages pour les cérémonies et les divertissements de la cour, des ballets et les célèbres *Symphonies pour les soupers du roi.*

DELIBES Léo (1836-1891) : compositeur français. Né à Saint-Germain-du-Val, il fut organiste à Saint-Pierre-de-Chaillot et professeur de piano avant de révéler des talents dans l'opéra-comique et le ballet. Introduisant le style symphonique dans ce dernier, il donna avec *Coppélia* (1870) et *Sylvia* (1876) deux œuvres de qualité au ballet romantique.

Son opéra-comique *Lakmé* (1883) obtint également le succès. Inspiré de Pierre Loti, l'ouvrage raconte l'amour tragique de la fille d'un brahmane pour un officier anglais et donne aux cantatrices tout loisir de montrer leur savoir-faire (*Où va la jeune hindoue?,* etc.). La mode était à l'exotisme. Delibes fut nommé professeur au conservatoire de Paris en 1881 et membre de l'Institut en 1884.

DENISOV Edison Vassilievitch (1929-1996) : compositeur russe Né à Tomsk, il s'enthousiasme d'abord pour Chostakovitch, puis découvre l'école sérielle. Avec *Le Soleil des Incas* (1964), Denisov accède à la notoriété. Son œuvre, souvent rigoureuse, gagne ensuite sans cesse en diversité.

Tenu à l'écart dans son pays, il a été découvert puis pleinement apprécié ces dernières années. Il a composé de la musique de chambre, des œuvres pour la voix et de nombreux concertos, de la musique de films. Citons aussi *Peinture* (1970) pour orchestre et l'opéra *Ecume des jours* (1986), inspiré du roman de Boris Vian.

DESCRIPTIVE (Musique) : œuvre ou partie d'une œuvre qui a pour fin d'évoquer musicalement un objet, un lieu, un climat ou un événement.

Du *Chant des oiseaux* de Janequin aux *Oiseaux exotiques* de Messiaen, la musique s'est plu à évoquer une multitude de choses, par exemple l'écoulement de l'eau (*Jeux d'eau de la villa d'Este,* Liszt), l'orage (*Symphonie n° 6,* Beethoven), le balancement d'un bateau (*Barcarolle,* Chopin), le cliquetis d'épées (*Don Giovanni,* Mozart), le chemin de fer (*Pacifie 231,* Honegger), la chasse (les *caccie* du XVe siècle), une fête populaire, la guerre, etc. Il ne faut pas confondre musique «descriptive» et musique «à programme» (liée à une action) ou musique «concrète» (qui utilise l'objet comme source sonore), encore moins avec la musique comme «paysage sonore», émanation du Land Art développée par R. Murray Schafer, puis Cage, Takemitssu, etc., où il s'agit de mettre en situation un concert.

Le problème posé par la musique descriptive est qu'elle n'entretient pas

avec l'objet évoqué un rapport d'exactitude. Entre le son d'une flûte et le son d'un oiseau, si l'on prend *Pierre et le loup* (Prokofiev) comme exemple, le rapport est d'image et non de copie. Si l'art était une simple imitation, il serait un «travail superflu» disait Hegel et l'image n'est pas simulacre, avait dit Platon. Le son produit par un oiseau peut évoquer la flûte, mais la flûte peut évoquer l'oiseau et bien d'autres choses. La flûte qui accompagne Lucia dans un fameux air de la folie (*Lucia di Lammermoor,* Donizetti) évoque autre chose : le dérèglement des sens. Le chant d'une flûte n'est pas univoque, mais équivoque. Il n'y a pas de rapport immédiat et nécessaire entre lui et quelque objet que ce soit. Le contexte, l'imagination, l'habitude établissent (ou non) ce rapport.

Le propre de la musique est de pouvoir évoquer n'importe quoi en ne se liant à rien. Au contraire, un bruit est lié à un objet. «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible», écrivait le peintre Paul Klee. Il rend visible — par l'artifice, bien entendu. Imiter, c'est fabriquer, comme l'ont montré Ravel ou Stravinski, et Janequin avant eux. Et il n'est donc pas étonnant que la musique «descriptive» soit apparue au XVIe siècle et se soit développée avec l'art baroque, très porté sur l'image et l'artifice. L'art, équivoque et universel, permet seul de traiter du réel, univoque et singulier.

DESTOUCHES André Cardinal (1672-1749) : compositeur français. Né à Paris, il partit pour le Siam, en 1687, en qualité de géographe. A l'âge de vingt ans, il entra aux mousquetaires du roi. Puis il se consacra à la musique, étudia avec Campra et séduisit le vieux Louis XIV. C'est avec une pastorale, *Issé* (1697), que Destouches acquit la notoriété. Il sera nommé surintendant de la musique en 1718, puis directeur de l'Opéra (1728) sous Louis XV.

Influencé à la fois par Lully et Campra, Destouches produisit une musique jugée parfois insuffisamment savante, parfois audacieuse, souvent agréable. Il laissa des cantates, des motets, des opéras (dont *Omphale,* 1701) et des ballets, le plus connu étant *Les Éléments* (1721), écrit en collaboration avec Delalande.

DIAPASON : terme formé au Moyen Age du grec *dia pasôn khordôn* (par toutes les cordes) dont le sens premier est un objet de controverse entre spécialistes.

Le diapason désigne aujourd'hui un appareil inventé par John Shore en 1711. Mis en vibration, il donne le la, son de référence pour accorder les instruments de musique.

DIAPHONIE : du grec *dia* (par, à travers) et *phônê* (son), terme qui fut

utilisé pour désigner, vers le Xe siècle, les premières compositions écrites polyphoniquement, des *organa* à deux voix.

DIATONIQUE : du grec *dia* (par, à travers) et *tonos* (tension), qualifie une gamme constituée de notes voisines et de noms différents : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do par exemple, — ce qui correspond aux touches blanches du clavier du piano.

DIDON ET ÉNÉE : opéra de Purcell, en un prologue et trois actes, sur un livret de Nahum Tate inspiré de Virgile. Créé en 1689 (?) dans un collège de jeunes filles de Chelsea, la Boarding school of girls, pour lequel il avait été écrit, il est le seul véritable opéra de Purcell.

L'ouvrage est bref et requiert des moyens modestes : trois solistes, un chœur et un orchestre de chambre. Il n'en est pas moins (ou il n'en est que plus) un chef-d'œuvre.

Le prologue, s'il a existé, est perdu. Il en est de même, selon certains, d'une partie de l'acte II. L'ouvrage commence lorsque Didon exprime son inquiétude. Elle est éprise de son «hôte troyen», Énée. Sa dame d'honneur l'assure que ses sentiments sont partagés. Mais Énée sera rappelé à l'ordre, après l'intervention de sorcières : son destin est en effet d'aller en Italie fonder une nouvelle Troie, Rome. Lorsque la flotte troyenne prépare son départ, Didon, qui a compris son malheur, pousse elle-même Énée à partir, puis se prépare à mourir.

Le livret accommoda la légende d'Énée, chère aux Romains, au goût du temps : le malheur de Didon est provoqué par des sorcières, non par Vénus, et la reine de Carthage meurt d'amour, pas sur un bûcher. Cet opéra baroque est d'une rare sobriété dramatique. La partition puise à des sources multiples (italienne, française et anglaise) avec un égal bonheur. *Didon et Énée* donne en raccourci un témoignage du génie de Purcell à transformer en œuvre personnelle ce qu'il empruntait, et à se satisfaire de moyens limités, ou plutôt à en faire profit, l'ouvrage étant aussi sobre qu'efficace.

Le rôle des chœurs, l'accompagnement varié, l'air de la magicienne et les airs de Didon (*When I am laid,* surtout) sont autant de réussites. Le personnage de Didon atteint peu à peu à une grande force émotionnelle.

DISQUE : du latin *discus* (palet), plaque circulaire sur laquelle sont gravés des signaux qu'un lecteur transforme en vibrations sonores.

L'idée d'une plaque qui serait un support d'enregistrement est née à la fin du XIXe siècle, dans l'esprit de Charles Cros notamment. Déjà au XVIIe siècle Cyrano de Bergerac imaginait sur la Lune des livres parlants… En

1877, Edison inventa le phonographe. Mais ce fut le gramophone de Berliner, en 1887, qui fournit la bonne impulsion. Les premiers disques fabriqués duraient deux minutes... Il faudra attendre la maîtrise de l'électricité, après la Première Guerre mondiale, pour parvenir à des résultats plus exploitables. Les progrès ne s'arrêteront plus et vers 1930 aboutiront les expériences de stéréophonie. Dès 1934 était employé le terme de «haute fidélité».

Après la Seconde Guerre mondiale, la bande magnétique, le microsillon 33 tours 1/3 et la commercialisation de la stéréophonie établiront le succès du disque, alors en résine vinylique. Un immense marché s'ouvrit bientôt, le 45 tours aidant, mais les recherches étaient loin d'être menées à terme. L'utilisation du laser et la fabrication du compact disc l'ont prouvé. Ce dernier, d'une meilleure qualité et d'une durée de vie plus longue que le microsillon, lui a succédé. Le vidéo disque a suivi, puis la cassette magnétique, le DVD, etc.

Le disque a eu sur la diffusion musicale des effets considérables. Il a permis aux mélomanes de s'ouvrir à toutes sortes de musiques et d'œuvres en fonction de leur curiosité, tout en les habituant à des interprétations de qualité. Jusqu'à la commercialisation du disque, le concert et la pratique musicale étaient les seuls moyens de connaître la musique, le plus souvent contemporaine. «La musique de l'année précédente n'est plus de recette», disait de Brosses au XVIIIe siècle. Par le disque, notre société s'est constituée un immense répertoire et une prodigieuse mémoire. En 1981, six cents millions de disques avaient été vendus en Europe occidentale, auxquels s'ajoutaient cent cinquante millions de cassettes. Un tel commerce ne peut aller sans dérapages: publicité tapageuse, disques et œuvres promis à une durée de vie très courte, vedettariat, boulimie musicale, crise du concert… Le disque n'y est pour rien. Comme tout objet culturel (film, livre, automobile, etc.), il n'est qu'un moyen.

Il faut considérer ce moyen comme en voie de disparition puisque l'avenir est au téléchargement et à la disparition des supports habituels (disques, cassettes, etc.).

DISSONANCE : association de sons qui donne une impression d'hétérogénéité et provoque une tension chez l'auditeur.

Le problème de la dissonance acquit de l'importance au XVIe siècle, avec l'apparition d'une musique qui se voulait expressive. Elle se définissait comme une *seconda prattica* (la première désignant la musique ancienne, la polyphonie franco-flamande). L'utilisation de dissonances non préparées était

une des caractéristiques de cette nouvelle pratique. Dans l'harmonie classique, la dissonance est préparée puis résolue, comme dans le cas de l'appoggiature.

Les notions de consonance et de dissonance seront rejetées au XXe siècle. Debussy avait montré que des dissonances pouvaient être agréables à l'oreille. Avec Schœnberg, l'harmonie classique sera mise hors-jeu. Cette mise à l'écart du couple consonance/dissonance n'est pas allée sans choquer. Ainsi Prokofiev déclarait : «La dissonance constituait pour Bach le sel de la musique. D'autres ont ajouté du poivre et de plus en plus d'épices.»

Le quatuor à cordes K. 465 de Mozart est intitulé *Les Dissonances,* pour son «Introduction» et le travail harmonique qui s'y rencontre.

DIVERTISSEMENT : intermède dansé ou chanté dans une pièce de théâtre ou dans un opéra et, depuis le XVIIIe siècle, suite instrumentale écrite pour un ensemble réduit.

Le divertissement (*divertimento* en italien) fut très en vogue au milieu du XVIIIe siècle, à l'époque du style galant. Mozart en composa dix-sept pour petit ensemble et d'au-tres pour orchestre de chambre, dont le *Trio pour cordes* K 563. Schubert en composa pour piano à quatre mains (*Divertissement à la hongroise,* etc.). Au XXe siècle, le divertissement est reparu et a inspiré plusieurs compositeurs. Il faut citer au moins le beau *Divertimento pour cordes* de Bartok.

DIXIELAND : terre de Dixie, en anglais, c'est-à-dire du sud des États-Unis.

Le style dixieland désigne le style new orleans tel qu'il était pratiqué par les orchestres de Blancs.

DODÉCAPHONISME : terme formé par René Leibowitz, après la Seconde Guerre mondiale, pour désigner la méthode de composition mise au point par Schœnberg vers 1923. Celui-ci employait le mot *Zwölftonmusik* (*zwölf:* douze).

Après qu'il eut renoncé au système tonal et donc à la hiérarchie et à l'interdépendance des sons dans un système, Schœnberg exploita la gamme chromatique, constituée de douze (*dodéca,* en grec) sons d'une égale valeur harmonique. Par la suite Schœnberg voulut organiser ce dodécaphonisme et inventa le principe de la série — et la musique sérielle. La série (ou succession) de douze notes, c'est-à-dire la gamme chromatique, y était exploitée selon des règles, comme celle de la non-répétition : chacune des douze notes devait figurer dans la série avant qu'une d'elle réapparût. La

série formée pouvait, d'autre part, admettre plusieurs variantes, être rétrograde, renversée ou rétrograde et renversée.

La première œuvre rigoureusement sérielle fut le *Quintette op. 26* (1924). Par la suite, Schœnberg parut vouloir s'efforcer de définir un «dodécaphonisme tonal». L'idée fondamentale de la réforme conduite par Schœnberg, Berg et Webern était la mise à l'écart des lois de la tonalité. En prônant l'équivalence harmonique des sons dans une série, ces musiciens ouvraient un champ apparemment considérable.

Mais la musique sérielle, dite alors post-sérielle, en vogue après la Seconde Guerre mondiale, ne tarda pas à dégénérer en une sorte de fétichisme du chiffre douze et en un nouvel académisme, parfois en frôlant le terrorisme esthétique. Un compositeur actuel qui ne serait pas passé par le dodécaphonisme est «inutile», assurait alors Boulez. Ses conquêtes avaient été élargies à d'autres données musicales (durée, intensité, timbre, etc.), par Messiaen notamment. Dans le même temps, des compositeurs renonçaient, jugeant le sérialisme incapable d'exprimer autre chose que tensions et angoisses. D'autres, comme Stravinski, s'efforcèrent de le purger de son romantisme.

Dodécaphonisme et musique post-sérielle sont désormais en déclin. Ils ont eu le mérite de jouer un rôle important dans l'élaboration de notre monde sonore, très divers, et de révéler des moyens expressifs nouveaux. Ils ont également fécondé quelques œuvres remarquables.

DOMINANTE : cinquième degré d'une gamme, c'est une des notes tonales.

***DON CARLOS* :** opéra de Verdi, en cinq actes, sur un livret de Méry et Locle inspiré d'une œuvre de Schiller. Créé à Paris le 11 mars 1867, en français, il n'obtint pas un réel succès. Verdi en donna une autre version à la Scala de Milan, en 1883, se montrant sensible aux critiques qui lui avaient été adressées, notamment quant à la longueur de l'ouvrage. *Don Carlos* est, comme le sera *Aïda* (1871), une œuvre ambitieuse dans le genre de l'opéra «historique», du «grand opéra» romantique.

L'action se situe au XVIe siècle. Pour faire régner la paix entre Français et Espagnols, don Carlos est appelé à épouser Elisabeth de Valois. Les jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre lorsque le père de don Carlos, Philippe II, décide d'épouser lui-même Elisabeth. Celle-ci s'incline afin que soit mis un terme à la guerre et don Carlos se retire au couvent de Yuste (où était mort Charles Quint). Déçu dans son mariage, jaloux et apprenant que son fils a pris

parti pour la Flandre contre l'Espagne, Philippe II livre don Carlos à l'Inquisition. Trahissant Schiller, l'opéra fait intervenir le spectre de Charles Quint pour sauver l'héritier.

En traitant ce drame comme un conflit œdipien, Schiller, Verdi et ses librettistes en prirent à leur aise avec les faits. L'amour de don Carlos et d'Élisabeth est une invention, comme l'intérêt marqué par don Carlos pour les protestants. En revanche, il est vrai que Philippe II voulait écarter son fils, qui avait la réputation d'un déséquilibré, de la succession. En 1568, don Carlos fut enfermé. Il mourut peu après. Sévèrement jugé par les protestants et par les romantiques, Philippe II, successeur de Charles Quint en 1556, fut un souverain pieux et un ardent défenseur du catholicisme. Il fit bâtir le palais de l'Escurial.

L'opéra de Verdi est un ouvrage de haute tenue, riche de passages remarquables. Les duos Carlos-Élisabeth, la scène 1re de l'acte IV et l'air d'Élisabeth *Tu che la vanità* (acte V) sont particulièrement significatifs de la qualité et de la maîtrise auxquelles était parvenu Verdi. Il n'avait rien écrit d'aussi puissant et d'aussi noble jusqu'ici. Cet ouvrage, proche des opéras «historiques» en vogue sur les scènes françaises de l'époque, séduisit peu le public. En vieillissant, Verdi fut jugé «compliqué» par les amateurs d'opéra italien. Don Carlos s'est tout de même imposé. Il est, avec *Boris Godounov* (Moussorgski), l'opéra rêvé des chanteurs basses.

***DON GIOVANNI* :** dramma giocoso de Mozart, en deux actes, sur un livret de Lorenzo Da Ponte. Créé à Prague le 28 octobre 1787, il avait été commandé par l'Opéra de cette ville, après le triomphe obtenu par *Les Noces de Figaro*. Le livret est inspiré d'un autre, écrit par Bertati. Mozart aurait composé l'ouverture de *Don Giovanni* la nuit précédant la première. Une autre anecdote : lorsque don Giovanni enlève Zerline et que celle-ci doit crier dans les coulisses, Mozart aurait pincé la chanteuse qui tenait le rôle de Zerline pour que son cri eût une réelle force dramatique…

Le personnage de don Juan est apparu dans la littérature avec *El Burlador de Sevilla* (Le Trompeur de Séville), de Tirso de Molina, vers 1625 — c'est-à-dire à l'époque du conflit entre Réforme et catholicisme. Don Juan est ici un seigneur fougueux et croyant, qui pense pouvoir se repentir «plus tard». Le *Dom Juan* de Molière, de 1665, met en scène un seigneur libertin qui ne croit rien, sinon que «deux et deux font quatre», — une convention, un accord étranger au désir, lequel ne vit que d'accords passagers. Les libertins du XVIIe siècle, qui eurent à subir les foudres de Richelieu, étaient souvent

rationalistes et libres-penseurs. Le don Giovanni de Mozart est le désir personnifié, livré à lui-même, courant d'un objet à l'autre, sans choix, et usant de tous les procédés pour séduire, liant le plaisir à l'éphémère, affrontant enfin son rival, la mort, avec panache. Jusqu'à la dernière extrémité (incluse), don Giovanni n'a pas la moindre pensée pour la mort, symbolisée par une statue froide et inerte. Don Giovanni n'a pas le temps.

Au début de l'ouvrage, don Giovanni, qui s'était introduit chez dona Anna, est repoussé. Le commandeur, père d'Anna, intervient et don Giovanni le tue. En fuite, il rencontre une de ses victimes, dona Elvira, et la laisse avec Leporello, qui dresse pour elle un portrait de son maître. Leporello retrouve don Giovanni dans une noce, faisant la cour à la promise, Zerline. Elvira, de son côté, s'est alliée à Anna et à son amoureux, don Ottavio, contre le séducteur assassin. Au château où don Giovanni a convié les noceurs, il échappe à ses poursuivants masqués après avoir tenté d'abuser de Zerline. Il retrouve, plus tard, Elvira et se moque d'elle avant de jouer un tour cruel à Masetto, le fiancé de Zerline. Il ne perd pas son assurance lorsque, dans un cimetière, s'adresse à lui la voix du commandeur. Invité à dîner, celui- ci se rend chez don Giovanni et l'incite à se repentir, sans succès. Il se saisit de lui et l'entraîne dans la mort. Le chœur des victimes fait connaître sa satisfaction. L'idée que ce chœur, qui achève l'ouvrage en un sentiment de détente, ne soit pas indispensable à l'action est romantique.

L'ouvrage abonde en merveilles et variété : l'air de Leporello dit «du catalogue», le duo don Giovanni-Zerline *La ci darem la mano,* le finale de l'acte Ier, la sérénade donnée par don Giovanni, l'air d'Ottavio *Il mio tesoro,* les airs de dona Anna et de dona Elvira, la mort de don Giovanni, tout serait à citer. La force de l'ouvrage est exceptionnelle. Il n'y a rien contre don Giovanni (le pur désir) sinon la mort. Aucune force vivante ne peut lui être opposée, y compris l'amour (le désir qui s'est donné une loi), symbolisé par Ottavio. L'attachement contemplatif de ce personnage platonicien ne pèse rien face à cette énergie perpétuellement en acte qu'est don Giovanni. Celui-ci, qui n'aime ni ne croit, affronte la mort, qu'il ne craint pas, en grand seigneur, assumant son destin jusqu'au bout. Ce destin est d'accumulation : le portrait de don Giovanni est un catalogue, une liste de succès (l'idée que don Giovanni volerait d'un objet à l'autre parce qu'aucun ne le satisferait est une idée d'amoureux), de succès (d'actes), pas de noms. Don Giovanni séduit comme Mozart compose, parce que son être l'exige — sans raison.

Il n'y a pas d'œuvre lyrique plus profonde que *Don Giovanni,* ballet où

s'affrontent le désir, l'amour et la mort, emportés par une musique d'une richesse confondante. Le finale de l'acte Ier est un prodige musical et dramatique. La mort du commandeur et celle de don Giovanni sont traitées avec une sobriété et une efficacité rares : quelques mesures, un silence, suffisent à saisir l'auditeur. Ici comme dans toutes ses œuvres, Mozart fait basculer les climats avec virtuosité. *Don Giovanni* est un des sommets de l'histoire de la musique.

DONIZETTI Gaetano (1797-1848) : compositeur italien. Né à Bergame, d'origine modeste, élève de Mattei, ce compositeur fécond (environ soixante-dix opéras!) a été un des créateurs de l'opéra romantique italien en s'efforçant de dramatiser le *bel canto*. Il vécut à Naples (1827-1838), Paris (1838), voyagea beaucoup, perdit en quelques années sa femme et ses trois enfants puis, épuisé et dément, fut interné à Ivry en 1846. Il mourra à Bergame.

L'œuvre de Donizetti est essentiellement vocale. L'orchestre y tient une place discrète et les livrets (amours tragiques, scènes de folie, violences, etc.) sont d'un romantisme exalté, ce qui vaudra à ce mélodiste doué mais pas toujours rigoureux un long mépris. Ses deux chefs-d'œuvre sont *Lucia di Lammermoor* (1835), un opéra inspiré d'un roman de Walter Scott qui culmine dans l'air célèbre de la folie de Lucia (acte III), et l'opéra bouffe *Don Pasquale* (1843). Sont également connus des amateurs : *Anna Bolena* (1830), qui contient aussi une scène de folie, *L'Élixir d'amour* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833), *La Fille du régiment* (1840) et *La Favorite* (1840).

Donizetti a joué un rôle de premier ordre dans l'opéra romantique. Le dernier acte de *Lucia di Lammermoor*, avec son dramatisme, son pathétisme, le délire de l'héroïne (la célèbre Adelina Patti brillait dans ce rôle) et son chant parfois puissant, demeura un véritable modèle pour l'opéra romantique italien.

DOWLAND John (v. 1562-1626) : compositeur anglais. On sait peu de choses sur lui avant 1577, date à laquelle il était au service de sir Henry Cobham. Converti au catholicisme, ce luthiste célèbre voyagea beaucoup en Europe: France, Italie, Allemagne, Danemark… En 1606, il fut renvoyé de la cour du Danemark pour mauvaise conduite. Il revint en Angleterre.

Son œuvre, d'un caractère souvent mélancolique, est presque entièrement consacrée au luth. Il écrivit des danses et des *ayres*, proches de l'air de cour. Ses *Lachrimae* (1604) sont le plus célèbre de ses ouvrages.

DRAME : du grec *drâma* (événement), représentation rituelle puis

théâtrale.

La première forme du drame, dans presque toutes les civilisations, a été la célébration de la création (de l'événement) par des cérémonies, des rites et des danses qui en étaient une répétition symbolique, liée à un sacrifice. Le sacrifice permettait symboliquement de passer du chaos à l'ordre. Le drame grec célébrait le mythe cosmogonique de Dionysos, détesté par Zeus et supplicié par les Titans. La célébration de ce mythe, qui réactivait le savoir de l'origine du monde, conduira à la tragédie* et à la comédie*. Ce fut du conflit qui avait opposé Zeus et le demi-dieu (*hêrôs,* en grec) Dionysos que s'inspira le drame grec. Dans ce drame, l'événement n'était pas représenté. Le drame se limitait à une lecture chargée de *pathos* (souffrance) de l'événement, douloureux et fécond à la fois. Il se diversifiera et ne cessera d'être de plus en plus profane.

Le drame chrétien, né de la messe au Moyen Age, célébrait la Passion. On y retrouve l'idée de l'irruption du divin dans le monde, mais il y a renversement : le héros, mi-dieu mi-homme, est ici châtié par les hommes. Il est créateur d'un «autre» monde, tandis que le héros grec était créateur de ce monde. Le drame chrétien, qui se développa dans une période de crise religieuse, était représenté dans les mystères* surtout, et se rapprochait de l'épopée à la mode de l'époque (épopée vient du grec *epos*, récit). Les épisodes (faits accessoires) s'y multiplièrent et la mise en scène en fut de plus en plus spectaculaire. Il devait conduire au théâtre profane, où la part de la musique diminua plus encore. Les mystères furent interdits au XVIe siècle, à une époque où se dessinait une séparation entre style «sacré» et style «profane». Le drame sacré, renonçant à la représentation, se réfugia dans l'oratorio*. Le drame profane s'inspira du drame antique (tel qu'il était alors perçu) pour créer le théâtre baroque. Il faut noter que les Italiens brillèrent peu dans le drame jusqu'à l'invention de l'opéra, à cause de leur attachement au mystère, expliquait J. Burckhardt.

A la fin du XVIe siècle, les humanistes italiens, de la *Camerata fiorentina* en particulier, s'efforcèrent de retrouver le style grec par le *stile rappresentativo* — représentatif des sentiments et des passions, non de l'action, racontée dans le *recitativo*. Cette alliance expressive du poème et de la musique conduira à l'opéra*, où le récitatif prendra en charge l'action, le pathos des personnages étant développé dans les airs. Le théâtre baroque, y compris l'opéra, était éloigné du drame grec, auquel il tenait essentiellement par des livrets mythologiques (où la mythologie n'était pas

respectée). Le tardif Euripide était plus imité dans les livrets* qu'Eschyle ou Sophocle. Dans ce théâtre baroque, l'action était souvent compliquée et mouvementée, le mélange des genres était volontiers pratiqué (tragi-comédie) et la mise* en scène donnait dans les machineries et la fantaisie. «A mesure qu'ils ont moins d'esprit, il leur faut plus de corps», commentait Montaigne.

Au XVIIe siècle, par le jeu des conventions et des règles (comme la règle des trois unités : action, lieu et temps), le drame baroque gagna en homogénéité et en équilibre, conduisant en France au drame classique. Racine (tragédie) et Molière (comédie) en furent les grandes figures. Dans la comédie de Molière, l'homme n'entre pas en conflit avec les dieux, mais se heurte aux conventions sociales. Il n'en est pas puni (ce qui serait tragique), mais force reste tout de même à la loi : un coup de théâtre permet de dénouer le conflit, à la satisfaction générale, en faisant du bonheur une coïncidence. Comme le coup de théâtre, l'absence de punition, nécessaire à la comédie, se retrouve — quoi qu'on dise — dans *Dom Juan,* où la loi du héros (le désir, le passager) rencontre plus fort qu'elle (la mort, l'éternité). Mais cette défaite lui est, comme elle serait pour n'importe quel individu, particulière. «Mes gages !» s'exclame Sganarelle avant que tombe le rideau : la vie continue.

Au XVIIIe siècle, période de rejet des conventions (moins pour elles-mêmes que pour leur contenu historiquement dépassé) et de critique religieuse (au nom de la raison), le drame connut le déclin au profit d'un théâtre sentimental. Dans les comédies de Marivaux, le conflit était transféré dans le cœur et dans la raison du héros : pour atteindre au but (l'amour), il fallait qu'il renonçât à son amour-propre et à ses préjugés, — aux conventions qui gâtent le cœur. Drames, obstacles et conventions sociales (la naissance) semblaient être voués à disparaître au cours du XVIIIe siècle, en même temps que l'opéra *seria* et l'opéra *buffa*, la tragédie et la comédie. Les opéras de Mozart furent ainsi perçus, au XIXe siècle, comme une clôture. Pourtant, Mozart fut un créateur de personnages, et non pas de figures comme c'était l'habitude avant lui. Il fut aussi un des premiers à donner un ouvrage à «message» avec *La Flûte enchantée.*

Les romantiques, rejetant les genres, voulurent créer le drame comme mélange des genres (combiner «le sublime et le grotesque», écrivait Hugo) et renouer avec la représentation de l'action («drame» devint synonyme d'«action»). Dans l'opéra, il était inéluctable que la distinction établie entre le récitatif et les airs disparût peu à peu, tout comme il était normal que

l'oratorio inspirât peu les romantiques. Pour qu'il y ait «drame», il faut qu'il y ait conflit et il sera souvent moral chez les romantiques («bons» persécutés par les «méchants» ou par les «médiocres»). Qu'ils se soient inspirés de légendes, de l'histoire ou de la réalité anecdotique, les romantiques ont eu toutes les peines à dramatiser sans charger. Dans *Tristan et Isolde* de Wagner, par exemple, il faut un peu de masochisme de la part des héros pour que l'intrigue paraisse dramatique. Beaucoup de drames du XIXe siècle semblent «fabriqués», peu crédibles malgré leur ambition réaliste, parfois empêtrés dans la volonté de prouver quelque thèse. Légendes et histoire n'étaient pas plus respectées qu'auparavant (parce qu'insuffisamment dramatiques en elles-mêmes, le plus souvent) et les véristes durent accumuler les outrances pour faire paraître dramatiques des faits divers. Le drame devint une aventure personnelle, il fut vulgarisé. Le héros romantique était un hors-la-loi, un individu qui agissait pour son bien, son bonheur ou son salut et se heurtait aux lois sociales ou morales de l'ordre bourgeois. Il était un rebelle. Le sacrifice (la mort) n'avait plus pour fin d'établir l'ordre aux dépens du chaos, comme à l'origine ou comme dans une pièce de Shakespeare, mais de dénoncer l'ordre comme un obstacle au génie. L'idée d'une «vérité» subjective, propre à un individu, fut propre au romantisme.

Au cours du XIXe siècle, les réalistes mettront en cause ce drame. L'héroïne de Flaubert, Emma Bovary, souffre précisément de ce que la vie est sans événement, non dramatique, ennuyeuse. L'imagination parut un moyen de remédier à ce «manque». Plus tard, les surréalistes traqueront le drame dans le rêve et l'inconscient. D'où l'aspect «fabriqué» du drame romantique, puisque le drame est un artifice de l'imagination, sans fondement. Le tsar, dans le *Boris Godounov* de Moussorgski, est ainsi victime de sa conscience, qui fait un «drame» d'un acte banal (tuer pour accéder au pouvoir). Ce que dit l'histoire, si elle existe — les tsars passent, le peuple reste —, c'est en effet que le pouvoir s'acquiert par le crime et l'imposture. Dans *Carmen*, de Bizet, le drame est fabriqué par don José, devenu un hors-la-loi pour rien, pour un amour non partagé, et qui ne peut supporter l'innocente cruauté de Carmen, — de la vie, qui est sans raison. Don José n'est rien, ce rien dont Golaud fait un «drame» dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ce rien qui torture Wozzeck dans l'opéra de Berg. Wozzeck n'est rien pour personne, ce qui le conduit au crime et à son propre anéantissement complet.

Dans le drame antique, la nature humaine indisposait les dieux ; dans le drame moderne, la nature humaine indispose les hommes. Le théâtre moderne

est devenu un lieu où rien n'arrive. Les personnages occupent la scène en attendant… Godot. Le divin ayant été évacué, le drame est une lecture pathétique de l'absence d'événement (ce qui définit l'angoisse), une sorte de célébration sans objet.

DRAME LITURGIQUE : représentation inspirée de légendes ou de textes sacrés, au Moyen Age.

Le drame liturgique est apparu dans l'office avec les tropes* et séquences, développés dans les abbayes (Saint-Martial-de-Limoges, Saint-Gall, etc.). Sous une forme théâtrale, il est peut-être né au Xe siècle, au monastère de Saint-Benoît-sur-Loire, et racontait, sous forme de dialogue, la visite des trois Marie au Sépulcre ou, à Noël, la visite des Rois mages à la crèche. Le drame devint semi-liturgique avec le *sponsus**, qui utilisait langue latine et langue vulgaire (nécessaire pour que l'action fût comprise de tous). Il quitta peu à peu l'enceinte sacrée pour le parvis, puis pour la place publique. Cette «sortie» de l'église était symbolique de l'émancipation du drame de la liturgie — et de la musique —, peut-être aussi du besoin de lumière et de représentation de la divinité qui se retrouvera dans l'art gothique.

La première véritable réalisation théâtrale fut sans doute le *Jeu d'Adam,* au XIIe siècle, sur le thème du défi à Dieu par la «sapience», peut-être lié au développement des hérésies. Au XIIIe siècle s'imposa le miracle*, qui mettait en scène la vie d'un saint et s'achevait par un Te Deum. Il semble que la musique y tenait une place réduite. Citons le *Jeu de saint Nicolas* (Bodel), par moments d'un comique très réaliste, et le *Miracle de Théophile* (Rutebeuf). qui annonçait le thème de Faust défiant Dieu. Au XIVe siècle, le miracle céda la place au mystère*, c'est-à-dire à la représentation de la Passion. Mobilisant de nombreux figurants, mêlant chants, danses et mise en scène spectaculaire (les lieux de l'action étaient juxtaposés sur la scène, intervenaient monstres, diables, anges, etc.), ces représentations populaires prirent une ampleur considérable. Les mystères pouvaient durer plusieurs jours. Ils s'inspiraient les uns des autres et constituaient une œuvre collective. La musique, de même, ne visait à aucune originalité.

Au XVIe siècle, alors que gagnait l'esprit de la Réforme — et l'hostilité à la représentation —, les mystères furent interdits ou mis sous surveillance - ils devaient être «profanes, honnestes et licites». Le développement du drame «liturgique» a été lié au déclin du sacré (l'office devenant théâtre) et de l'Église en tant que puissance temporelle. Celle-ci ne put mettre fin aux débordements populaires que par l'interdiction, puis en ramenant le drame

chrétien, sous forme d'oratorio, au sein de l'église. A l'époque des miracles et des mystères, la distinction entre «sacré» et «profane» était très floue. Le drame exprimait une conception religieuse populaire, mêlée de paganisme et de superstition. Il fut d'ailleurs abandonné aux «varlets et menu populaire». Ses héros (le Christ, la Vierge, les saints) étaient plus proches de l'homme que du ciel, à tout le moins des intermédiaires. Au XVIIe siècle, le théâ-tre renonça à l'inspiration sacrée au profit de la mythologie gréco-romaine. L'art savant s'éloignait de l'art populaire.

Le XIXe siècle, plus religieux que le XVIIIe siècle, rejeta la mythologie et revint au Moyen Age, à sa religiosité populaire et aux légendes, qui sont le «poème primitif et anonyme du peuple», dira Wagner. Ce dernier fut pour beaucoup dans le renouveau d'un théâtre religieux. Chez Wagner, «Art et Foi ne font qu'un» (Péladan). Claudel voyait dans son œuvre un «refuge» face au matérialisme. Ce renouveau a inspiré, par exemple, D'Annunzio, dont *Le Mystère de saint Sébastien* fut mis en musique par Debussy. Plus récemment, citons *Le Grand Macabre* de Ligeti. Le retour aux mythes et aux légendes du Moyen Age fut aussi renouveau d'un art populaire «humilié», disait Nietzsche, par un art savant, luxueux, qui avait remisé les légendes au rang de contes pour enfants.

DU CAURROY Eustache (1549-1609) compositeur français. Né près de Beauvais, il fut sous-maître de la chapelle royale (1578), compositeur de la chambre royale (1595) puis surintendant de la musique du roi Henri IV (1599).

Ami de Baïf, admiré de ses contemporains, Du Caurroy produisit une œuvre où se retrouvaient à la fois les principes de l'Académie de poésie et de musique et la tradition polyphonique. Son sens de l'architecture comme sa science du contrepoint sont remarquables dans sa musique religieuse (motets, psaumes). Il composa une *Missa pro defunctis* pour l'enterrement des rois de France. Du Caurroy a laissé, d'autre part, des noëls, des chansons et de la musique instrumentale. «Après sa mort, la musique retomba dans le barbare», écrira M. de La Barre.

DUFAY Guillaume (v. 1400-1474) : compositeur franco-flamand. Né dans le Hainaut, formé à Cambrai, il se trouvait en Italie, à la cour des Malatesta, à Rimini, vers 1420. A cette époque, l'école franco-flamande imposait son art dans les cours et les chapelles européennes Dufay devint prêtre en 1427 et chantre de la chapelle pontificale en 1428. Par la suite, il fut au service du duc de Savoie (1433), séjourna à Florence et à Ferrare puis en Bourgogne. Il

revint à Cambrai vers 1458, riche et célèbre.

Dufay redonna à la musique religieuse le rang qu'elle avait perdu, grâce à son génie musical et à son sens de l'innovation. Avec lui, la messe acquit une unité. Ses éléments furent conjugués par l'emploi d'un cantus firmus. La *Missa Caput* fut sans doute la première réalisation de ce type. Inspirée par Dunstable, cette pratique se retrouve dans la messe *Se la face ay pale,* où le cantus firmus est fourni par une chanson profane. C'est avec la messe de *L'Homme armé,* sur un cantus firmus profane, que Dufay atteignit la pleine maîtrise de son art. Citons aussi la messe *Ave Regina cælorum.*

Dufay composa neuf messes et de nombreux motets, où il fait preuve d'un lyrisme raffiné et d'une haute inspiration. Les premiers qu'il a composés obéissent aux principes de l'isorythmie, mais Dufay trouvera peu à peu son propre style dans une écriture admirablement ciselée, qui rapproche parfois le motet de la chanson. Le motet *Nuper rosarum* saluait l'achèvement du dôme de Florence. Dufay composa également des chansons, mettant, là aussi, un terme aux abstractions de l'*ars nova* au profit d'une écriture plus émouvante.

Pour son sens de l'équilibre des voix, son art mélodique raffiné, le caractère d'homogénéité de ses compositions, mais aussi pour son art à la fois savant et expressif, humain, Dufay est une grande figure de l'histoire de la musique. Avec lui triomphaient l'école franco-flamande et la musique polyphonique, qui allaient dominer l'évolution musicale jusqu'au XVIe siècle.

DUKAS Paul (1865-1935) : compositeur français. Né à Paris dans un milieu bourgeois, tour à tour marqué par Franck et Debussy, cet homme discret et sévère envers lui-même donna quelques rares œuvres d'une impeccable facture, en détruisit plusieurs, puis renonça à composer vers 1914, sans raisons connues. Il fut professeur au conservatoire de Paris (1910-1927), comptant Messiaen, Duruflé et J. Alain parmi ses élèves, critique musical et membre de l'Institut (1934).

Dukas fut un maître de l'orchestration, comme en témoignent l'ouverture *Polyeucte* (1892), la *Symphonie en ut majeur* (1896), le poème symphonique *L'Apprenti sorcier* (1897), et le ballet *La Péri* (1911). Son sens remarquable des couleurs orchestrales se retrouve dans l'opéra *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), composé sur un livret de Maeterlinck. Jugé insuffisamment dramatique, cet ouvrage de qualité n'encombre pas les affiches de théâtre. Ses œuvres pour piano, d'un romantisme quelque peu austère, ne sont pas

mieux traitées.

Dukas a laissé de nombreux écrits sur la musique.

DU MONT Henry (v. 1610-1684) : compositeur français. Né près de Liège, Henry de Thier dit, après francisation, Henry Du Mont, fut organiste de Saint-Paul (1640), à Paris, claveciniste de la jeune reine Marie-Thérèse (1660) puis compositeur de la chapelle royale | (1672). Il composa des messes en plain-chant, de «grands motets» concertants, des cantates et un hymne (*Venez, ô reine triomphante*) pour les noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche.

Lié au mouvement «néo-gallican», Du Mont souhaitait restaurer le chant traditionnel des paroisses. Il eut surtout du succès ave ses motets à deux chœurs. Du Mont eut de l'influence sur les musiciens français de son temps. Il se retira en 1683.

DUNSTABLE John (v. 1380-1453) : compositeur anglais. Musicien du duc de Bedford, il voyagea en France (où il rencontra, semble-t-il, Dufay et Binchois) et en Italie. Il marqua nettement son époque. Son motet *Veni Samcte Spiritus* fut peut-être donné au couronnement d'Henri VI d'Angleterre.

Dunstable vécut à une époque d'une grande importance pour l'évolution artistique, — comme Van Eyck, Fra Angelico, Villon et Gutenberg. Dunstable. marqué à la fois par l'école anglaise — qui n'avait pas connu l'*ars nova* — et par l'école continentale, fit le lien entre Machaut et Dufay. Il annonçait ce dernier par son souci de mieux lier les parties de la messe, par son art mélodique libre et par sa science du contrepoint.

Cet excellent musicien, qui était aussi mathématicien et astronome, a composé des messes, des motets et des chansons.

DUO : composition musicale pour deux voix ou instruments.

Dans la musique de chambre, le terme de «duo» est utilisé pour désigner une pièce écrite pour deux instruments identiques (duos pour deux violons de Bartok) ou pour deux instrumentistes utilisant un instrument (duos pour piano à quatre mains de Schubert). Dans le cas de pièces écrites pour deux instruments différents, on parle plutôt de «sonates».

Dans le genre vocal, un duo peut être pour deux voix, comme les *duetti* de la musique de chambre baroque (accompagnés par une basse continue) ou encore comme l'amusant *Duo des chats* de Rossini. Un duo peut être aussi un passage, un air pour deux voix, dans une œuvre lyrique (le duo de *Tristan et Isolde,* dans l'acte II de l'opéra de Wagner, par exemple).

DUPARC Henri FOUQLES- (1848-1933) : compositeur français. Né à

Paris, il abandonna l'étude du droit pour se consacrer à la musique. Il sera, en 1871, l'un des fondateurs de la Société nationale de musique, qui se donnera pour tâche de défendre une musique française en renouveau.

Cultivé, sévère, s'efforçant de réaliser une synthèse des musiques française et allemande, lié à Franck, d'Indy et Chabrier, Duparc composa surtout des mélodies, d'une rare qualité. Citons au moins la *Chanson triste* et *L'Invitation au voyage*. Vers 1885, une maladie nerveuse l'obligea à mettre fin à son travail de composition. Duparc, qui s'était rendu à Lourdes en 1906 avec Claudel, se tourna peu à peu vers la religion.

DURANTE Francesco (1684-1755) : compositeur italien. Né à Frattamaggiore, il étudia la musique à Naples et à Rome. En 1745, il fut nommé professeur au conservatoire de Sant'Onofrio. Il enseignera également à Santa Maria di Loreto. Marié à trois reprises — sa première femme, passionnée de jeux, aurait vendu plusieurs de ses manuscrits —, Durante serait mort d'une indigestion de melons.

Il laissa de nombreuses compositions religieuses (messes, motets, psaumes, oratorios), souvent d'un style sévère, utilisant parfois la polyphonie (*Magnificat, Messe pastorale*), des œuvres vocales, de remarquables *duetti da camera* notamment, et de la musique instrumentale (*Concertos pour cordes, Toccate*). Durante n'aborda pas l'opéra, ce qui est d'autant plus surprenant que ses élèves furent des maîtres du genre : Pergolèse, Traetta, Jommelli, Piccinni et Paisiello.

DURUFLÉ Maurice (1903-1986) : compositeur français. Né à Louviers, élève de Dukas, il travailla avec les organistes Tournemire et Vierne, puis fut nommé organiste de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, en 1930. Il fut professeur au conservatoire de Paris de 1945 à 1975.

Duruflé a beaucoup composé pour l'orgue mais c'est son *Requiem* (1947), d'une sereine religiosité, qui lui vaut la notoriété.

DUSAPIN Pascal (né en 1955) : compositeur français. Né à Nancy, il apprend l'orgue d'abord, devient élève de Messiaen, Xénakis, Donatoni, puis s'impose par une écriture énergique, lyrique et organisée. Dusapin est influencé aussi par les arts plastiques et la poésie.

Citons de lui *La Melancholia* (1991), les opéras *Medeamaterial* (1992), sur un texte de Heiner Müller, *To be sung* (1994), d'après Gertrude Stein, et *Perelà, l'homme de fumée* (2003), sur un texte de Aldo Palazzeschi, *Quad (In Memoriam Gilles Deleuze*, 1996), des études pour piano, des quatuors à cordes, etc.

DUTILLEUX Henri (né en 1916) : compositeur français. Né à Angers, brillant élève du conservatoire de Paris, prix de Rome en 1938, il fut nommé professeur à l'École normale de musique (1961-1970) puis au conservatoire de Paris. Il a épousé une pianiste, Geneviève Joy.

Dutilleux fait partie des artistes discrets et rigoureux qui accèdent à la notoriété par leur seule persévérance dans la qualité. De son œuvre, d'une écriture raffinée et personnelle, citons la *Sonate pour piano* (1948), les deux premières symphonies (1951 et 1959), le ballet *Le Loup* (1953), *Métaboles* pour orchestre (1965), *Tout un monde lointain…* (1970), c'est-à-dire un concerto pour violoncelle et orchestre dédié à Rostropovitch, et le quatuor à cordes *Ainsi la nuit* (1976). En 1985, il a donné un *Concerto pour violon.* Plus récemment, citons *Correspondances*, œuvre destinée à la soprano Dawn Upshaw, en 2003.

DVORÁK Anton (1841-1904) : compositeur tchèque. Né à Nelahozeves, en Bohême, fils d'un aubergiste (qui le destinait au métier de boucher), il fut violoniste de brasseries avant d'être reçu, comme altiste, dans l'orchestre de l'Opéra de Prague, en 1862. En 1873, il deviendra organiste, dans cette même ville, et épousera Anna Cermakova. Le couple aura six enfants.

Parti modestement. Dvorák a peu à peu gravi les marches de la maîtrise et du succès. Soutenu par Brahms et par le chef d'orchestre Hans von Bülow, il s'est lentement imposé. En 1879, il fut accueilli avec enthousiasme par les Anglais. En 1892, il fut nommé directeur du conservatoire de New York. L'année suivante, il donna sa *Symphonie du Nouveau Monde,* qui lui vaut depuis une large popularité. Dvorák accéda au poste de directeur du conservatoire de Prague en 1901.

Cet homme simple, passionné de couleur orchestrale, a donné, avec sa veine mélodique et rythmique, un répertoire symphonique de qualité à la musique tchèque. Dvorák a composé neuf symphonies. Il a laissé, d'autre part, de la musique de chambre (des quatuors notamment), de la musique religieuse (une messe, un *Requiem*, un *Stabat Mater,* un *Te Deum*), des ouvertures (*Carnaval, Mon pays,* etc.) et des concertos, dont le célèbre *Concerto pour violoncelle n° 2.* Toutes ces œuvres, comme les fameuses *Danses slaves* (seize danses pour piano ou pour orchestre), manifestent le lyrisme et le goût des rythmes propres à Dvorák. Ces qualités se retrouvent dans ses opéras. *Rusalka* (1901), le plus connu, est remarquable par sa délicate poésie et par sa richesse mélodique. Cette part de son œuvre reste négligée des théâtres lyriques occidentaux.

E

ÉCHELLE : ensemble des sons, non hiérarchisés, d'un système musical. C'est dans une échelle musicale que sont organisées les gammes.

ÉLECTROACOUSTIQUE (Musique) : technique musicale qui fait appel aux instruments modernes de production et d'enregistrement des sons. Le terme est utilisé en France surtout ; ailleurs, le terme de musique électronique* lui est souvent préféré.

La musique électroacoustique (ou acousmatique, c'est-à-dire entendue sans que la source sonore soit perçue) est apparue vers 1950 à la suite de la musique concrète* et de l'utilisation d'appareils électroniques. La première œuvre marquante en fut *Gesang der Junglinge* (1956) de Stockhausen (*Le Chant des adolescents,* en français). Dans cette pièce, la voix d'un enfant (son «concret») est manipulée et combinée avec des sons d'origine électronique. En France, Pierre Henry fut des premiers à se consacrer à ce nouveau style musical. Il lui offrira un succès populaire avec la *Messe pour le temps présent,* en association avec Michel Colombier, donnée en 1967, au festival d'Avignon, par la troupe de Béjart.

La musique électroacoustique attira rapidement l'attention des compositeurs, entre 1960 et 1970 surtout. Elle les détourna parfois de la musique concrète ou de la musique sérielle. Les effets tirés de magnétophones, de synthétiseurs, d'ordinateurs et de procédés de mixage passionnèrent musiciens et public. La musique électroacoustique se diversifia en musique «expérimentale», en musique «live» (produite en direct), «mixte» (pour instruments et bande magnétique), «multimédia» (instruments, bande magnétique, projections) et ses procédés influencèrent la musique de film et la pop music (les groupes Soft Machine et Pink Floyd, en particulier). Elle se vulgarisa rapidement dans la commercialisation d'instruments miniaturisés ou rudimentaires. Accusée de trop souvent se limiter à rémission d'une sorte de bouillie sonore ou de laborieux montages, la musique électroacoustique traversa ensuite une crise. De nombreux compositeurs y ont renoncé.

En 1975 a été fondé à Paris, au Centre Georges-Pompidou, un Institut de recherche et de coordination acoustique-musique (IRCAM). Son but est de «résoudre par un travail d'équipe les problèmes de la création musicale qui ne se prêtent plus à des solutions individuelles», de favoriser la recherche dans le domaine acoustique et d'aider à la diffusion de la musique contemporaine.

ÉLECTRONIQUE (Musique) : technique musicale fondée sur l'utilisation de moyens électroniques pour produire et enregistrer des sons.

Dans son principe, elle «fait appel à une source électronique (par exemple une lampe triode) pour produire des oscillations électriques qui seront transformées en vibrations mécano-acoustiques par le truchement d'une membrane (haut-parleur)» (J.-E. Marie). La musique électronique s'est développée à partir des années 1950 en recourant à un matériel nouveau (magnétophone, amplificateur, haut-parleur) pour produire, enregistrer et diffuser des sons. Avec l'idée de mieux contrôler la production sonore (hauteur, intensité, vitesse, etc.).

En 1954, Varèse avait fait scandale en donnant *Déserts,* où il utilisait un orchestre et des sons préenregistrés sur une bande magnétique. Cette œuvre s'inscrivait dans un processus de recherche, par des techniques nouvelles, de nouveaux moyens d'expression et de production des sons. Les appareils inventés après la Première Guerre mondiale (ondes Martenot, melochord, trautonium) et les progrès des techniques d'enregistrement — la bande magnétique date de 1928, le magnétophone, de 1935 — annonçaient ces recherches, de même que le rejet de l'harmonie classique ou l'utilisation de bruits dans la musique. Ces recherches s'accélérèrent après la Seconde Guerre mondiale et conduisirent à un monde sonore riche, complexe et difficile à maîtriser. De là les risques d'une musique stéréotypée, comme celle dite des «espaces stellaires», ou réduite à quelques ronflements et grincements.

Le premier studio de musique électronique fut ouvert à Cologne en 1951. De nombreux autres suivirent, très rapidement. Vers 1960, l'ordinateur et le synthétiseur commencèrent d'être exploités. L'ordinateur permet une progression insensible d'un timbre à l'autre et crée des illusions sonores. Il fut utilisé aussi comme moyen de composition dès 1956, par Hiller et Isaacson. Il peut être couplé à un synthétiseur, capable de produire une multitude de sons. La manipulation de l'un comme de l'autre est complexe. La science, l'inspiration et, parfois, un travail d'équipe sont nécessaires pour en tirer une œuvre de qualité. La musique électronique se satisfait donc souvent d'un matériel plus rudimentaire, parfois associé à des techniques traditionnelles. Elle est souvent une musique de «studio», diffusée uniquement par enregistrements. Jusqu'à la révolution électronique, aucune œuvre musicale n'avait été écrite pour être simplement entendue, en «aveugle» si l'on peut dire.

La «révolution» de l'électronique a eu des conséquences dans de nombreux domaines, par exemple dans celui de la diffusion musicale : le disque*, la cassette et la radio ont fait de la musique un produit de consommation courante. Une multitude de musiques et d'œuvres coexistent aujour-d'hui, et il est possible que le concept de différence ait désormais plus d'importance que celui d'évolution ou d'histoire. L'électronique a également eu des conséquences sur le concert en amplifiant le son des voix et des instruments, en permettant la fabrication d'instruments nouveaux (guitare électrique, orgue électronique, etc.), en donnant la possibilité de produire une musique enregistrée, non écrite et non destinée au concert, parfois réalisée par des individus qui ignorent tout du solfège et de la notation musicale. Il ne semble pas que cette «révolution» soit achevée. Par son dynamisme et par les possibilités offertes, elle prouve, si besoin est, que l'art et la science vivent en relation. Elle ne doit pas pour autant être tenue pour une «fatalité», comme l'a relevé Pascal Dusapin.

ELGAR sir Edward (1857-1934) : compositeur anglais. Né à Broadheath, fils d'un organiste, sir Edward a redonné à la musique de son pays un rang honorable après une longue période de déclin. Un siècle durant, l'Angleterre avait été une entreprise de concerts surtout. Le règne de Victoria, en particulier, ne lui fut pas favorable. Une série d'œuvres symphoniques brillamment orchestrées permirent à Elgar de redresser la situation, sans que sa musique, «anglaise au point d'être presque inexportable» (Y. Menuhin), se soit encore imposée à l'étranger. Nommé directeur de la musique du roi en 1924, Elgar composa peu à la fin de sa vie, mais l'essentiel était fait.

Le grand chef d'orchestre Hans Richter, qui fut de ses amis, dirigea souvent son œuvre. Dans celle-ci, il faut citer les variations *Enigma* (1899), l'ouverture *Cockaigne* (1901), *Introduction et allegro* (1905), *Falstaff* (1913), le *Concerto pour violon* (1910) et le populaire *Pump and Circonstance* (1930), ainsi que l'oratorio *The Dream of Gerontius* (1900).

ELOY Jean-Claude (né en 1938) : compositeur français. Né à Mont-Saint-Aignan, élève de Milhaud et de Boulez, il fut d'abord influencé par la musique sérielle (*Études pour orchestre. Équivalences, Polychromies*) avant de prendre ses distances (*Faisceaux-Diffractions,* 1970) et de se tourner vers l'Orient avec des ouvrages de longue durée, d'un ton méditatif (*Yo-in, Caku-No Michi*). Après *Erkos*, réalisé en 1990-1991 à l'invitation de Stockhausen, il signe *Gaia*, qui marque son retour vers l'Occident.

Eloy a, d'autre part, composé de la musique de film (*L'Amour fou,* de

Jacques Rivette) et montré, en plusieurs occasions, des qualités d'animateur musical. En 1981, il a reçu le Prix national de la musique.

EMBOUCHURE : petit entonnoir placé à l'entrée du tube des instruments en cuivre, où l'instrumentiste applique ses lèvres pour jouer.

L'embouchure est également le bec des instruments à anche.

EMMANUEL Maurice (1862-1938) : compositeur français. Né à Bar-sur-Aube, il étudia au conservatoire de Paris et à l'école du Louvre, écrivit une thèse sur la musique grecque, mena des travaux sur les modes antiques et médiévaux, publia une *Histoire de la langue musicale* (1911), sans parvenir à être apprécié des spécialistes de son temps, avec lesquels il eut des relations parfois difficiles. En 1907. il avait été nommé professeur d'histoire de la musique au conservatoire de Paris.

Son œuvre de compositeur est restée tout aussi négligée. Citons les *Chansons bourguignonnes* (1913), *Prométhée enchaîné* (1918), *Salamine* (1929), *Amphitryon* (1936) et *Le Poème du Rhône* (1938).

ENESCO Georges (1881-1955) : compositeur roumain. Né à Liveni, musicien prodige, il entra au conservatoire de Vienne à l'âge de six ans, vint à Paris quand il avait treize ans, étudia avec Massenet et Fauré. Trois ans après, il donnait son *Poème roumain.*

Étonnamment doué, Enesco fut à la fois un très grand violoniste, un excellent pianiste, un chef d'orchestre, un compositeur, un pédagogue (Yehudi Menuhin et Dinu Lipatti furent ses élèves) et un homme très cultivé. Célèbre pour ses deux *Rhapsodies roumaines* (1901), admiré pour sa 3e sonate pour violon et piano (1926), Enesco ne parvint pas à s'imposer vraiment sur la scène avec l'opéra *Œdipe* (1936), l'œuvre de sa vie, qu'il mit dix ans à écrire. L'ouvrage, composé sur un livret en français d'Edmond Fleg (inspiré de Sophocle), est à la fois riche et dépouillé, équilibré et d'un fin lyrisme qui n'est pas sans rappeler Fauré et Debussy. Enesco épousa en 1937 une princesse roumaine. Parmi ses dernières œuvres, citons sa *Symphonie de chambre.*

ENHARMONIE : rapport entre deux notes consécutives de noms différents mais qui ont en fait, le même son (do dièse et ré bémol par exemple). Une pièce pour clavecin de Rameau est intitulée *L'Enharmonique.*

***L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL* :** *Singspiel* de Mozart, en trois actes, sur un livret de Gottlieb Stéphanie. Créé le 16 juillet 1782 à Vienne, l'ouvrage fut une des premières réussites du *Singspiel*, c'est-à-dire de l'opéra «allemand». Mozart souhaitait en composer un et avait commencé à travailler

à Zaïde, qu'il abandonna pour un opéra *seria*, *Idomeneo*. Il se remit à la tâche et se décida pour le livret de *Die Entführung aus dem Serail,* inspiré d'une pièce de Bretzner. Il ne bouscula pas une forme musicale encore modeste, mais l'enrichit de son génie musical et de son art de mélanger les genres tragique (le couple noble) et comique (le couple des domestiques). Mozart dirigea lui-même la première.

Le livret est conventionnel : Belmonte cherche Constance, enlevée par des pirates. Il retrouve son valet, Pedrillo, qui a perdu Blonde dans les mêmes circonstances. Les jeunes femmes sont dans un sérail. Le pacha Selim est épris de Constance et le gardien Osmin courtise Blonde. Belmonte et Pedrillo parviennent à enlever leurs amoureuses mais sont arrêtés au moment de s'enfuir. Le pacha les libère finalement.

Constance fait évidemment songer à Constance Weber, que Mozart devait épouser bientôt, malgré l'opposition de son père. Lorsque Belmonte, au Ier acte, chante son amour pour la belle, Mozart lui a donné des accents convaincants mais d'une façon générale, malgré l'aspect conventionnel du livret, tous les personnages de l'ouvrage ont une consistance psychologique. Les airs de Constance, souvent redoutables à interpréter, la sérénade de Pedrillo (acte III), le rôle d'Osmin, la musique variée et expressive de l'ensemble font de *L'Enlèvement au sérail,* s'il est conduit avec verve et poésie, un délicieux divertissement. Le rôle du pacha est parlé. Selim est le seul personnage de l'ouvrage à ne pas être porté par ses passions (traditionnellement exprimées dans les airs). Son rôle de sage et de père (un père plus marqué par l'*Aufklaerung* que ne l'était Leopold Mozart), annonce le Sarastro de *La Flûte enchantée,* niais Selim est sage sans ostentation ni esprit militant.

L'Enlèvement au sérail relève des «turqueries» à la mode au XVIIIe siècle, à Vienne en particulier. Le Turc était apparu sur scène avec *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière, écrit après qu'une ambassade turque eut fait un voyage à Paris. L'Empire turc était alors décadent. Le succès de ces Turcs pittoresques, perçus à la fois sages (comme Selim) et mal dégrossis (comme Osmin), inspirera philosophes (Montesquieu, Voltaire) et musiciens (Gluck, Haydn, Mozart). En 1735, Rameau avait donné *Les Indes galantes,* qui offrait l'image d'un Extrême-Orient raffiné, galant, et traitait du «bon sauvage», de l'homme sans artifice. Le Turc était plutôt l'«infidèle» — un croyant autre. La musique *alla turca* — sous-titre de la célèbre sonate K 331 de Mozart — était faite de verve, de rythme et d'apparat. Elle fut la première

façon de l'exotisme en musique, un exotisme bon enfant qui véhiculait l'idée chère (et revendicatrice) au XVIIIe siècle de tolérance. A la fin du XIXe siècle, le regard sera moins distant : en peinture et en musique, les artistes européens s'efforceront d'utiliser des procédés orientaux.

EÖTVÖS Peter (né en 1944) : compositeur hongrois. Né en 1944 en Transylvanie, il étudie la composition au conservatoire de Budapest et la direction à la Hochschule für Musik de Cologne. En 1978, sur invitation de Pierre Boulez, il dirige le concert inaugural de l'Ircam à Paris, avant d'être nommé à la tête de l'Ensemble Intercontemporain, poste qu'il occupe jusqu'en 1991. En 1991, il fonde l'Institut-Fondation international Eötvös pour les jeunes chefs et compositeurs.

Compositeur marqué par Stockhausen, Peter Eötvös a notamment écrit *Chinese Opera* (1986), *Steine* (1990), *Psychokosmos* (1993), *Atlantis* (1995), *Shadows* (1995), *ZeroPoints* (2000), *Jet Stream* (2003)… Mais il s'est imposé surtout avec ses opéras *Trois sœurs* (1998), d'après Tchékhov, *Le Balcon* (2002) et *Angels in America* (2004). Cette adaptation d'une pièce de Tony Kushner sur le sida dans l'Amérique des années Reagan, créée en 1990, fut un événement.

ÉPINETTE : instrument à clavier et à cordes pincées, sorte de clavecin pourvu d'un seul registre, de quatre octaves et demie d'étendue. Les cordes sont parallèles au clavier, et non perpendiculaires comme pour un clavecin.

Son origine est incertaine. Son invention est parfois attribuée à G. Spinetti, à la fin de la Renaissance, mais l'épinette semble remonter au XVe siècle. C'est de toute façon au XVIIe siècle qu'elle connut un réel succès, au même titre que le clavecin et le virginal. Cet instrument de chambre, peu encombrant, n'a toutefois pas inspiré particulièrement les compositeurs. Un tableau de Vermeer. «Gentilhomme et dame jouant de l'épinette», peut être comparé à un autre, «Le Concert», où se trouve un clavecin, pour se représenter ces deux instruments.

ESCAICH Thierry (né en 1965) : compositeur français. Il s'est signalé par ses dons d'improvisation à l'orgue – il est titulaire à Saint-Etienne-du-Mont - avant d'imposer sa personnalité en tant que compositeur. Nourri aussi bien de grégorien que de sérialisme, ce musicien bouillonnant brille notamment par son travail harmonique.

Dans son catalogue, citons *Antiennes oubliées* (1989), des œuvres pour orgue (*Esquisses*, *Rituel, Cinq versets sur le Victimae Paschali),* dont deux concertos (1995 et 2006), *Litanies de l'ombre* pour piano (1990), une

Première symphonie (1991), *Le Chant des ténèbres* (1992), *Le Dernier Evangile* (1999)…

ÉTUDE : composition instrumentale, orchestrale parfois, qui eut d'abord une finalité pédagogique puis qui devint une forme musicale, souvent d'une grande difficulté technique.

Toutes les formes musicales qui s'efforcent d'amalgamer difficultés techniques et musicalité sont apparues avec le développement de l'art instrumental, au XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, citons *L'Art de toucher le clavecin* (1716) de Couperin et les *Inventions* de J.-S. Bach. L'œuvre entière de D. Scarlatti pour clavecin, est nommée *Essercizi*. Le terme d'«étude» est apparu à la fin du XVIIIe siècle, avec Clementi notamment. Chopin assura le succès de cette forme avec ses études (douze *Études op. 10,* douze *Études op. 25* et trois *Études* dites poshumes). Ces pièces, musicalement remarquables, eurent une grande importance dans l'évolution de la technique pianistique. Les études de Schumann participent du même esprit, de même que les redoutables *Études d'exécution transcendante,* de Liszt, au titre explicite. Commencées à l'âge de quinze ans, elles furent menées à terme en 1851. Les *Études* de Debussy sont, de la même façon, la somme de son art pianistique. Citons aussi les *Études* d'Alkan, le «Berlioz du piano».

II existe des études pour orchestre, de Stravinski par exemple. Les *Sequenze* de Berio, études de sonorités instrumentales, peuvent également être classées dans cette forme musicale, de même que les *Études de bruits* de Schaeffer ou les *Etudes électroniques* de Stockhausen, malgré leur aspect pédagogique limité.

EXPRESSIONNISME : style artistique apparu en Allemagne vers 1910 et rapporté à certaines œuvres musicales de l'époque, notamment produites par Schœnberg, Berg et Webem. A l'origine, le terme qualifia un art en rupture avec les styles connus.

L'expressionnisme ne fut pas une doctrine ni une école, ce qui rend incommode sa définition. Il est apparu dans la peinture, en réaction à la mode du style décoratif, au naturalisme et à l'impressionnisme* en affirmant que l'art devait exprimer la sensibilité de l'artiste, exacerbée par un monde jugé malsain et étouffant, et revenir à une signification plus «engagée» de l'objet peint. «L'expressionnisme enseigne qu'il faut s'exprimer n'importe comment, pourvu que l'expression soit personnelle», écrira É. Faure. «En ces années la société dansait aux mélodies de *La Veuve joyeuse* et ressentait la suprématie de la technique comme un très grand progrès. (...) Bien peu de gens

prévoyaient à cette époque la faillite de cette société» (C. Seelig). L'expressionnisme fut une réaction à cette frivolité et à l'optimisme de classes bourgeoises. Influencé à la fois par le romantisme* et le symbolisme*, par les théories socialistes et la philosophie de Nietzsche, il s'est manifesté comme un art violemment expressif, très coloré, indifférent au détail, hostile au «beau» traditionnel ou bourgeois et traita de thèmes réalistes (la guerre, la ville, la corruption et la mort), parfois désespérément, — «Toute vie est sans issue» (G. Heym).

L'expressionnisme s'est parfois concentré en un cri d'angoisse (les tableaux de Münch parurent, comme la musique de Schœnberg, nourris d'angoisse) et représenta par excellence l'art «dégénéré» aux yeux des nazis, après la Première Guerre mondiale. Lorsqu'il était apparu, il avait été contemporain d'un malaise profond — dont la frivolité et l'optimisme sont parfois des symptômes, comme la hâte de jouir —, d'une crise sociale et économique qui conduira a la guerre, mais aussi d'un mouvement accéléré de recherches tous azimuts (le cubisme, le fauvisme, le futurisme, le dadaïsme et les débuts du cinéma dans le domaine de l'art, les premiers essais aéronautiques, le développement des armements, les querelles coloniales et les manœuvres pour former des ententes ou alliances).

Dans le domaine musical, ce fut une période de remise en cause des moyens d'expression, de recherches harmoniques (Debussy) ou rythmiques (Stravinski) et de rejet des canons de la représentation hérités du XIXe siècle (rejet de l'«idéal», du héros romantique, de l'art figuratif). Le rapport entre l'expressionnisme et la musique austro-allemande de l'époque était manifeste dans le premier numéro de la revue «Der Blaue Reiter» (Le Cavalier bleu), en 1911, qui reproduisait des œuvres de musiciens de la nouvelle école de Vienne*. Ce rapport se retrouvera dans la tension d'*Erwartung* (Schœnberg), qui se présentait comme un cauchemar, dans le lyrisme acide et ironique du *Pierrot lunaire* (Schœnberg) ou dans le style expressif et concentré de Webern. Les opéras de Berg sont directement inspirés d'ouvrages expressionnistes, de Büchner pour Wozzeck*, de Wedekind pour Lulu*. Toutefois, il ne faut pas ramener ces œuvres à l'expressionnisme. L'abandon des formes et des effectifs romantiques, l'éclatement du langage, le rejet du pathos romantique et la tension dans l'expression n'étaient pas propres à l'expressionnisme. Le post-romantisme, très mélangé, de R. Strauss (*Salomé, Elektra*) et le vérisme de Puccini avaient des points communs avec cette esthétique, qui fut surtout féconde en Europe du Nord (le Suédois Strindberg,

le Norvégien Münch), en Allemagne et en Autriche, c'est-à-dire où avait vécu et dégénéré le romantisme. En France, où celui-ci avait été combattu et avait éclaté, ce fut plutôt le néoclassicisme qui attira les artistes, tant français (Debussy, Ravel, le groupe des Six) qu'étrangers (Stravinski et Picasso), présenté comme un art plus «objectif». L'expressionnisme connut le déclin vers 1925, époque d'assagissement, de retour à la virtuosité ou à la technique (néoclassicisme, surréalisme), d'optimisme politique et économique, de découverte, aussi, d'arts non européens (l'art africain, le jazz). Perçu comme étant sans issue, l'expressionnisme fut abandonné puis oublié.

A cette époque était apparu le cinéma «expressionniste», le *Métropolis* (1926) de Fritz Lang, célèbre, en étant un produit tardif. Le *Caligari* (1920) de Robert Wiene l'avait précédé : atmosphère fantastique, inquiétante voire morbide, jeux d'ombre et de lumière, trucages, décors expressifs et insolites, ce cinéma devait autant au romantisme du début du XIXe siècle qu'à l'expressionnisme. Il devait aussi au climat d'angoisse devant l'avenir propre à l'Allemagne de cette époque. La volonté de créer une ambiance inquiétante, de maintenir le spectateur en état de tension, de provoquer chez lui des émotions et de situer l'action dans un milieu étrange, violent ou corrompu se re-trouvera dans le film «noir» américain, dans un style toutefois plus réaliste. Quant au système sériel, produit par l'école de Vienne (Schœnberg, Berg et Webem), il n'est reparu qu'après la Seconde Guerre mondiale, à une époque de renouvellement des moyens d'expression musicale. Lui fut contemporain le mouvement pictural Cobra, inspiré de l'expressionnisme.

F

FALLA Manuel de (1876-1946) : compositeur espagnol. Né à Cadix dans une famille aisée, il apprit le piano avec sa mère et révéla rapidement des dons de musicien. Au conservatoire de Madrid, il rencontra Pedrell, qui s'efforçait de ranimer l'art musical espagnol. En 1905, Falla donne *La Vida breve,* où danses populaires et vérisme s'amalgament, mais l'ouvrage n'est pas accepté par les théâtres. Falla part pour Paris. Il s'y fait apprécier de Dukas, Debussy et Ravel, se lie au pianiste Ricardo Vinès et reprend la partition de *La Vie brève.* Donnée en 1913, la nouvelle version obtient le succès.

La guerre venue, Falla retourne en Espagne. Le ballet *L'Amour sorcier* (1915), inspiré du folklore gitan, n'y rencontre qu'un succès mitigé. Cet ouvrage, sa célèbre «Danse rituelle du feu» surtout, s'imposera encore une fois à Paris. Un an plus tard, Falla donne les *Nuits dans les jardins d'Espagne* pour piano et orchestre, une œuvre raffinée, d'un style impressionniste. *El Corregidor y la Molinara* (1917) deviendra *Le Tricorne,* un ballet créé à Londres en 1919 par les Ballets russes. Picasso signe les décors et les costumes.

A la mort de ses parents, Falla revient en Espagne, à Madrid puis à Grenade, chez sa sœur. La musique de fête du *Tricorne* mettait un terme à une période. Avec *Les Tréteaux de maître Pierre* (*El Retablo de Maese Pedro,* 1922), Falla inaugure une manière plus sobre et intériorisée. Cette représentation de marionnettes interrompue par don Quichotte ne manque pas pour autant de verve. Le *Concerto pour clavecin* (1926), dédié à Wanda Landowska, illustre plus nettement cette évolution. Vivant quasiment en ermite, Falla compose ensuite de moins en moins. En 1939, il part diriger des concerts à Buenos Aires. Il meurt en Argentine en 1946 et son corps est rapatrié à Cadix. Il laissait inachevée une œuvre d'inspiration chrétienne, *Atlantide* (continuée par Emesto Halffter).

Célèbre pour ses premières œuvres surtout, qui évoquent une Espagne colorée et sensuelle, Falla est parvenu à exploiter la musique populaire de son pays au profit d'un art personnel, de plus en plus marqué de néoclassicisme. Il s'est imposé comme le plus important compositeur espagnol du XXe siècle.

***FALSTAFF* :** opéra de Verdi, en trois actes, sur un livret d'Arrigo Boito inspiré des *Joyeuses commères de Windsor,* de Shakespeare. Créé le 9

février 1893 à la Scala de Milan, l'ouvrage avait été composé discrètement, pour son plaisir, par un Verdi âgé de 80 ans. Il composera encore les *Quattro pezzi sacri*. Après s'être imposé comme le maître de l'opéra romantique italien, Verdi achevait sa carrière par un opéra bouffe, où l'esprit du XVIIIe siècle se joignait à un style moderne. La distinction récitatif/airs est abandonnée mais l'ensemble habituel des finales demeure, l'action se déroule avec fluidité et continuité, et l'écriture est d'une grande sobriété. Verdi mettait ainsi élégamment un terme à une vie de labeur et d'évolution constante.

Dans une auberge, Falstaff et ses compagnons, Bardolph et Pistol, se trouvent désargentés. Falstaff, persuadé du succès, décide de conquérir Mme Page et Mme Ford, mais ses compagnons le trahissent et les «joyeuses épouses» vont se jouer de lui. Victime d'un rendez-vous qu'il espérait galant, Falstaff se retrouve dans un panier de linge sale puis dans la Tamise. Un moment découragé, il est ferré de nouveau et tombe dans un guet-apens, où des masques se moquent de lui et le tourmentent. L'ouvrage s'achève par une réconciliation générale, sur une fugue : *Tutto nel monde è burla* (Tout, dans le monde, est farce).

L'ouvrage de Shakespeare avait été traité par Nicolaï en 1849, non sans succès. Le personnage de Falstaff a souvent inspiré des compositeurs. Dans l'œuvre de Shakespeare, il apparaît aussi dans *Henri IV.* Ce jouisseur truculent et couard est, ici, victime de bourgeois dans une suite d'intrigues où le comique est surtout de situation. Falstaff a conscience d'être berné par des sots, mais il n'est pas susceptible de résister à la tentation. Cette farce profite surtout à Nanette, qui évite d'épouser Caïus qui lui était promis.

Verdi a su tirer parti d'un excellent livret de Boïto, qui avait adapté pour lui, également, *Othello*. L'action est resserrée. Le monologue de Falstaff sur *l'onore,* l'ensemble qui achève l'acte Ier et la scène nocturne des masques (acte III) sont particulièrement représentatifs de la verve avec laquelle est conduit l'ouvrage. Hommage à Shakespeare, que Verdi et son siècle admiraient, hommage à l'opéra bouffe, *Falstaff* est aussi un hommage rendu à la vie par un vieil homme maître de son art, qui «ne veut plus «conquérir» personne» (A. Einstein).

Falstaff fut composé alors que s'imposait le vérisme, et créé huit jours après *Manon Lescaut* de Puccini.

FANDANGO : chanson et air de danse espagnols sur une mesure à 3/4, qui com-prend diverses formes régionales, la *malaguena* ou la *rondena* par

exemple.

Le fandango connut le succès au cours du XVIIe siècle. L'annonce des festivités nuptiales au IIIe acte des *Noces de Figaro* (Mozart) et le finale du *Capriccio espagnol* (Rimski-Korsakov) en sont des illustrations.

FANFARE : ensemble d'instruments de la famille des cuivres (trompettes, trombones, cors, etc.) et morceau de musique exécuté par lui (les «trompettes» d'*Aïda,* de Verdi, le «Tuba mirum» du *Requiem* de Berlioz).

Le goût des fanfares, défilés et autres solennités est très ancien. Dès la Renaissance, en Allemagne au moins, les villes possédaient une fanfare, ancêtre des fanfares municipales d'aujourd'hui. Mais c'est avec la Révolution que le mouvement s'est amplifié. La fanfare, comme l'harmonie, est dirigée par un chef de musique.

FANTAISIE : composition musicale de structure libre et qui a un caractère d'improvisation.

Les fantaisies (*fantasie* en italien, *fancies* en anglais) sont apparues avec le goût de la musique instrumentale, au cours du XVIe siècle. D'abord proche du *ricercare*, puis de la sonate, la fantaisie inspira de nombreuses pièces pour violes, au XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, J.-S. Bach en fit une sorte de prélude, comme dans la *Fantaisie et Fugue* BWV 542. Avec Mozart, la fantaisie sera une sorte de sonate d'un ton libre, d'une forme souple. Après lui, le terme ne désigna rien de précis.

Le sous-titre *Quasi una fantasia* donné par Beethoven à sa 13e sonate pour piano indique la liberté de son style. Il en est de même dans la *Wandererfantasie* (*Wanderer* signifie voyageur) de Schubert, écrite à une époque où les formes libres attiraient les compositeurs. Avec la *Fantaisie* op. 17, Schumann offrit une des merveilles du piano romantique. Son 3e mouvement est particulièrement remarquable. Les fantaisies de Chopin (op. 13 pour piano et orchestre, op. 49 pour piano) conservent cette liberté de ton. Liszt appela fantaisies des pots-pourris de mélodies célèbres, tandis que les organistes faisaient de la fantaisie une pièce proche de l'improvisation.

La *fancy* fut, au XVIe siècle en Angleterre, une fantaisie polyphonique très en vogue. Byrd et, plus tard, Purcell en composèrent.

FARANDOLE : danse d'origine provençale, sur un allégro à 6/8, exécutée par des danseurs en cercle ou en file, accompagnés par les joueurs de galoubets et de tambourins.

FAURÉ Gabriel (1845-1924) : compositeur français. Né à Pamiers le 12 mai 1845 d'un père enseignant, il fut un musicien précoce. En 1853, il vient à

Paris et entre à l'école Niedermeyer, où il se lie à Saint-Saëns. En 1866 il est nommé organiste de Saint-Sauveur, à Rennes. Il s'engage pour combattre en 1870 puis se fixe à Paris. Organiste à Notre-Dame-de-Clignancourt puis à Saint-Honoré-d'Eylau, il sera nommé organiste de la Madeleine en 1896. Lié à Messager, Fauré fréquente les salons parisiens, rencontre la cantatrice Pauline Viardot (il s'éprendra de sa fille, Marianne), Gounod, Liszt, voyage, se rend à Bayreuth pour entendre la *Tétralogie* de Wagner, et compose des mélodies. Ses compositions gagneront peu à peu en ampleur (*Ballade*, six barcarolles, six nocturnes). En 1883 il épouse Marie Fremiet, fille d'un sculpteur. Après la mort de ses parents, il compose un *Requiem* (1888), œuvre sereine et sobre qui deviendra populaire. En 1896 commence sa carrière d'enseignant au conservatoire de Paris. Fauré en deviendra le directeur en 1905, manifestant dans cet emploi une rigueur qui irritera plus d'un. Parmi ses élèves, il a compté Schmitt, Enesco et Ravel.

Cet homme rêveur, qui ne manifesta ni enthousiasme ni hostilité par rapport aux innovations de son temps, gravit peu à peu les degrés de la notoriété et des honneurs. Il sera reçu à l'Institut en 1909. Après des tentatives décevantes sur la scène lyrique — *Prométhée* (1900), créé dans les arènes de Béziers, et *Pénélope* (1912) ne sont pas parvenus à s'imposer —, Fauré se consacra à la musique de chambre, où il excella. Souffrant, depuis 1903 environ, d'un début de surdité, il renoncera peu à peu à ses charges. Comme Debussy et Ravel, dont il a été souvent rapproché, Fauré connaîtra une fin douloureuse. Il aura droit à des obsèques nationales.

Fauré a peu innové et s'est révélé un maître dans des domaines (la mélodie et la musique de chambre) médiocrement populaires. De là son image de fournisseur des salons bourgeois et parisiens. Musiciens et mélomanes le tiennent pour digne du plus grand respect. «A notre époque d'arrivisme, d'à peu près, de bâclage et de bluff, devant ces succès tapageurs, feux follets d'un soir, quel anachronisme réconfortant que l'œuvre d'un tel artiste !» (F. Schmitt). Lui rend-on ainsi pleinement justice?

Cette œuvre pour «gourmets» (L. Rebatet) n'a pas la force, l'ampleur ni le lyrisme — encore que *Prométhée* surprendrait ceux qui tiennent Fauré simplement pour un intimiste — qui auraient pu lui donner une réelle popularité, mais était-ce son but ? L'œuvre de Fauré, maîtrisée, raffinée et personnelle, est synonyme de charme français. La qualité est particulièrement présente dans la musique de chambre : *Sonate pour piano et violon n° 2* (1917), deux sonates pour violoncelle et piano (1917 et 1921), *Quintette*

pour piano et cordes n° 2 (1921) et *Quatuor à cordes* (1924) en sont les grandes réussites. L'œuvre pour piano (nocturnes, impromptus, préludes, *Thème et variations, Valses-Caprices,* pièces brèves) est très variée. Quant aux mélodies — *La Bonne Chanson* (1892-1894) est le cycle le plus connu —, elles marquèrent de leur qualité et de leur style la mélodie française. Dans l'œuvre orchestrale de Fauré, enfin, il faut au moins citer la suite *Pelléas et Mélisande* (1898).

Par son romantisme retenu et la qualité de son écriture, Fauré eut une grande influence sur les musiciens français du tournant du siècle.

FAUSSET : technique vocale caractérisée par l'utilisation de la voix de tête, au lieu de la voix de poitrine, pour atteindre des notes aiguës. De nombreuses définitions existent de ce terme, qui ont parfois suscité des querelles. Les interprètes qui chantent en voix de fausset sont appelés falsettistes.

***FAUST* :** opéra de Gounod, en cinq actes, sur un livret de Barbier et Carré inspiré de l'ouvrage de Goethe. Créé le 19 mars 1859 à Paris, sans grand succès, cet opéra fut qualifié de «wagnérien» par les amateurs d'opéra-comique à la mode et de «désordre pénible» par Berlioz. Il ne prendra un élan irrésistible vers la popularité que dix ans plus tard. Du *Faust* de Goethe, l'opéra avait retenu surtout l'histoire d'amour, ce qui lui vaudra d'être intitulé *Margarethe* par les Allemands.

Faust, savant insatisfait, voit apparaître Méphistophélès, qui lui propose un marché : la richesse contre son âme. C'est la jeunesse que souhaite Faust. Une apparition de Marguerite permet de conclure le marché. «A moi les plaisirs», entonne Faust métamorphosé. Il rencontre Marguerite dans une kermesse. Méphisto l'aide dans son dessein de la séduire et dépose chez la belle un coffret de bijoux, puis éloigne Martha, une amie de Marguerite, pour laisser seuls les amoureux. Marguerite, séduite et heureuse, connaît une chute brutale. Abandonnée, elle expie, poursuivie par des démons dans une cathédrale puis indirectement cause de la mort de son frère, qui avait défié Faust pour la venger. Elle se retrouve enfin en prison pour avoir tué son enfant. Faust la rejoint, trop tard. Marguerite implore Dieu et meurt, «sauvée» chantent les chœurs célestes.

Plusieurs passages de l'ouvrage sont très célèbres : la valse de Faust (acte II). l'air de Marguerite dit «des bijoux» (acte III). l'air de Faust *Salut! demeure chaste et pure* (acte III), le chœur *Gloire immortelle* (acte IV), et le trio Marguerite-Faust-Méphisto qui termine le drame. L'ouvrage souffre d'un

Méphisto médiocrement diabolique, d'un Faust affadi et d'une longue nuit de Walpurgis. Le drame de Goethe est tiré vers un sentimentalisme puritain et il faut le talent mélodique et orchestral de Gounod pour sauver l'ouvrage d'une trivialité désuète. Mais «ce que nous reprochons aujourd'hui à Faust est (...) ce qui en fit le succès à l'époque» (J. Bourgeois), lasse de métaphysique et de grandiloquence. Le *Faust* de Gounod est d'une remarquable musicalité.

Le mythe de Faust a été la grande affaire des romantiques : Spohr (*Faust*, 1818), Schumann {*Scènes de Faust,* 1844-1853), Berlioz (*La Damnation de Faust,* 1846). Liszt (*Faust-symphonie,* 1854), Boïto {*Mefistofele,* 1868) et Busoni (*Doktor Faust,* 1925) y ont trouvé matière à lyrisme, chacun à sa façon. Wagner avait composé une *Faust ouverture* dans sa jeunesse. Ces musiciens prenaient la suite des poètes du *Sturm und Drang,* Goethe et Klinger. Le mythe de Faust devint ainsi une sorte de pot-pourri du romantisme : lassitude de la raison, volonté d'accéder à un «véritable» savoir, révolte contre la condition limitée de l'homme, conflit avec Dieu, critique de la morale, rédemption par l'amour, fascination de la chute et du sacrifice…

La légende renvoie au XVIe siècle, c'est-à-dire à l'époque de la Réforme : Faust, esprit curieux et érudit, verse dans la magie dans l'espoir de percer les secrets de la nature et entre en conflit avec Dieu. Le thème fait songer au péché originel, mais aussi aux querelles de l'époque entre humanistes et scolastiques ou réformés. Erasme écrivit par exemple : «Les écrits de Luther ont fourni aux obscurantistes de Louvain toute matière de s'attaquer aux belles-lettres et d'accuser tous les savants d'hérésie» (1519). Une gravure de Dürer, *La Mélancolie* (XVIe siècle), illustre l'idée d'un homme ayant accumulé le savoir sans résultat. Une querelle du même type opposera les partisans de l'Aufklärung (philosophie des Lumières) et les piétistes, à la fin du XVIIIe siècle, à l'époque où se développaient les thèmes du *Sturm und Drang,* dont celui de Faust. L'histoire de Faust avait été racontée notamment dans l'*Historia von D. Johann Fausten,* en 1587. Au début du XVIIe siècle, Marlowe en fera un spectacle baroque : son Faust est un personnage excessif et ambigu. Puis le personnage, ignoré des classiques, se retrouvera dans le théâtre populaire, de marionnettes en particulier. A la fin du XVIIIe siècle, les rationalistes déprimés qu'étaient les premiers romantiques retrou-vèrent Faust et sa tentative diabolique.

Goethe (*Faust,* 1808) ajouta à la légende le personnage de Marguerite, époque oblige. Elle représentait l'«étemel féminin» romantique, l'héroïne

pure, déchue puis sauvée qui sera à la mode au XIXe siècle. Sa présence signale, d'autre part, l'impuissance du «génie» à trouver le bonheur ici-bas, dans le mariage et dans un foyer familial en particulier, et donne à la recherche un caractère de sublimation préfreudien. La lutte s'engage entre l'être négatif, c'est-à-dire vide de sentiments, qu'est Méphistophélès et Faust, le rebelle. Le diable sert les passions des hommes pour les perdre. «Héros de la pièce», écrivait Nerval, il est un révélateur : pour perdre les hommes, il suffit de faire surgir d'eux leur propre fonds. Faust, par son orgueil, a failli «tuer» Dieu et il lui faut faire l'expérience du mal pour retrouver sentimentalité et espérance. L'optimisme est de nier le mal. Le *Faust* de Goethe illustre l'idée dangereuse que le salut humain serait affaire sentimentale et qu'il faudrait se méfier de l'intelligence.

Oswald Spengler assurait que l'Occidental est faustien : «Pour lui, vivre signifie combattre, s'imposer.» Thomas Mann, auteur d'un *Doktor Faustus,* pensait que Faust est allemand. Les librettistes du *Faust* de Gounod, en s'inquiétant plutôt de Marguerite, l'avaient sans doute pensé aussi.

FAYRFAX Robert (1464-1521) : compositeur anglais. Né à Deeping Gate, il fut musicien des rois Henri VII et Henri VIII. Fayrfax suivit ce dernier lorsqu'il se rendit au camp du Drap d'or, en 1520, pour rencontrer François Ier.

Célèbre en son temps, Fayrfax composa surtout de la musique religieuse (messes et motets).

FEDELE Ivan (né en 1953) : compositeur italien. Originaire de Lecce, il étudie à Milan puis à Rome avec Donatoni. Il se fait connaître par *Chiari* (1981) pour orchestre, *Primo quartetto d'archi* et l'opéra *Oltre Narciso* (1982). Il reçoit, dès lors, de nombreuses commandes et compose, notamment, *Epos* (1989), un *Concerto pour piano* (1993), un *Concerto pour violoncelle* (1997), *De li duo soli e infiniti universi* (2002)…

D'un lyrisme maîtrisé, l'œuvre de Fedele est constamment élégante est raffinée dans son traitement des timbres.

FERNEYHOUGH Brian (né en 1943) : compositeur anglais. Né à Coventry, il joua dans les fanfares avant de se lancer dans la composition. Le festival de Royan le révéla en 1974.

Influencé par l'école sérielle, ce compositeur rigoureux a composé des œuvres complexes d'une grande densité. Citons ses *Sonatas* (1967), *Transit* (1975), *Time and Motion study* (1971-1977) et *Funérailles I, II* (1969-1980). Son opéra *Shadowtime* (2004) est inspiré de la vie de Walter

Benjamin.

FESTA Costanzo (v. 1480-1545) : compositeur italien. Né près de Turin, il fut *cantor et cappellanus* de la chapelle pontificale. Célèbre à son époque, il fut des musiciens qui donnèrent à l'Italie un élan qui allait en faire la plus brillante nation musicale de l'Europe.

L'œuvre de Festa est, dans la musique religieuse (messes, motets, magnificat), d'une élégance qui annonce Palestrina, mais Festa tint également un rôle important dans le développement de la chanson italienne et dans la genèse du madrigal.

FESTIVAL : ensemble de représentations ou de concerts donnés annuellement, en principe, en un lieu toujours identique.

Les festivals, nombreux de nos jours, sont issus des fêtes musicales données au XVIIIe siècle, notamment des festivals choraux dont étaient friands les Anglais. Ils ont connu un développement très important au cours du XXe siècle, en Europe et ailleurs, et n'ont cessé de se diversifier. Il existe des festivals de musique classique (à Paris, Aix-en-Provence, Orange, Florence, Vérone, Edimbourg, etc.), des festivals de jazz (à Antibes, Nice, Montreux, etc.), des festivals consacrés à un musicien surtout (Wagner à Bayreuth, Mozart à Salzbourg, Berlioz à Lyon, etc.), à un instrument (l'orgue à Chartres, la guitare à Castres, le piano à La Roque-d'Anthéron, etc.)... Le festival de Bayreuth a la particularité d'être consacré à celui qui le fonda, Wagner. Il date de 1876.

FIBICH Zdenek (1850-1900) : compositeur tchèque. Né à Vseborice, fils d'un forestier, il fut élève de Smetana et de Moscheles. Influencé à la fois par Smetana et par Wagner, il fut un des représentants éminents de l'école nationale tchèque.

Fibich a laissé des opéras (dont *Sarka,* 1897), des mélodrames (*Hippodamie,* par exemple, en 1891), trois symphonies et des poèmes symphoniques.

***FIDELIO* :** *Singspiel* de Beethoven, en deux actes, sur un livret de Joseph Sonleithner inspiré d'un ouvrage de J.-N. Bouilly (qui inspira également Paër et Mayr). Créé à Vienne le 20 novembre 1805 dans sa première version, sous-titrée «L'amour conjugal», en 1814 pour sa version dernière, cet opéra, le seul qu'ait composé Beethoven, demanda beaucoup d'efforts à son auteur. Il en écrivit quatre fois l'ouverture (les trois premières sont appelées Léonore I, II, III). La première de Fidelio, donnée dans une ville occupée par l'armée française, fut un échec. Beethoven reprit la partition et découpa

l'ouvrage en deux actes au lieu de trois, mais cette version n'obtint qu'un succès mitigé et le compositeur se remit à la tâche. La version de 1814, créée le 23 mai à Vienne, fut très bien reçue,

Fidelio est le nom d'emprunt de Léonore, qui s'est déguisée en homme pour sauver son époux, Florestan. Celui-ci a été emprisonné par Pizzaro, un gouverneur tyrannique. Pizzaro apprend la venue prochaine de Femando, un ministre du roi, et décide d'en finir avec Florestan. Mais le geôlier, Rocco, ne se presse pas d'obéir. Aidé par Fidelio, qui s'est introduit(e) dans la forteresse, il creuse tout de même la tombe. La situation semble désespérée lorsque est enfin annoncée l'arrivée de Fernando. Florestan est sauvé et Pizzaro sera arrêté.

Le quatuor du début de l'ouvrage, l'air de Pizzaro, *Ha ! welch'ein Augenblick,* celui de Fidelio, *Abscheulicher,* le chœur des prisonniers et le trio Fidelio-Florestan-Rocco de l'acte II sont, avec les airs de Florestan et de Fidelio du même acte, les grands moments de la partition. Le rôle développé de l'orchestre, le lien établi entre l'élément symphonique et l'élément dramatique, la force émotionnelle du chœur des prisonniers et l'humanité des héros étaient autant de points remarquables de l'opéra.

Le drame est porté par la musique, instrumentale notamment, ce qui est d'autant plus heureux, il faut dire, que les personnages ne pèchent pas par leur consistance psychologique et que l'intrigue est aussi symbolique que statique. Mais avec Beethoven, l'opéra «allemand» acquit une personnalité et s'émancipa du style italien. *Fidelio* annonçait l'opéra romantique allemand, de Weber à Wagner. Remarquable symphoniste, Beethoven ne sut pas animer son drame comme faisait Mozart. Admirateur de *La Flûte enchantée,* dont il connut le librettiste, Beethoven — sa sympathie pour la franc-maçonnerie est possible — bâtit son œuvre, comme l'avait fait Mozart, sur des idées plus généreuses que profondes, peu originales pour l'époque: liberté, fraternité, fidélité. La beauté musicale de l'ouvrage a toutefois levé les réticences, mais *Fidelio* reste un ouvrage difficile à représenter et à diriger.

FINALE : morceau qui achève une œuvre musicale ou un acte d'un opéra.

Le finale {*finale,* en italien) est, depuis le XVIIIe siècle, le «clou» d'une œuvre, son moment le plus brillant, où l'action est accélérée et interviennent les ensembles vocaux. C'est dans l'opéra bouffe que s'est développé le finale. Le feu d'artifice tiré par Mozart à la fin des *Noces de Figaro* ou à la fin de l'acte Ier de *Don Giovanni* en sont d'illustres exemples. La pratique du finale s'est répandue et, dans un genre plus tragique, il faut citer

[‘embrasement du Walhalla qui conclut *L’Anneau du Nibelung* de Wagner.

FLAMENCO : musique populaire espagnole d’origine andalouse inspirée, entre autres, par la musique des gitans.

Le flamenco serait issu du *cante jondo* andalou, auquel les gitans auraient donné «cette fièvre, ce surcroît de dynamisme» (G. Hilaire) qui ont fait sa célébrité. Par son aspect spectaculaire, le flamenco a séduit à une époque où se développaient tourisme et goût de l’exotisme.

FLÛTE : instrument à vent constitué d’un tube creux percé de trous, de la famille des bois.

En os, en ivoire ou en bois, la flûte fut connue de presque toutes les civilisations depuis l’âge paléolithique. C’est un des plus anciens instruments de musique fabriqués qui soient connus. Les Grecs, qui la tenaient pour «orgiastique», en attribuaient l’invention à Euterpe, une Muse. La flûte a été très tôt considérée comme un instrument pastoral, propre à appeler, charmer ou faire s’exprimer les puissances naturelles, et elle a parfois été jugée suspecte pour les mêmes raisons. Le son de la flûte a, par exemple, souvent été lié à l’idée d’abandon à la sensualité.

Au Moyen Age étaient utilisées la flûte à bec (tenue droite devant soi) et la flûte traversière (tenue sur le côté). La flûte de Pan (du dieu des bergers) était connue depuis longtemps. En roseau, elle est constituée d’une juxtaposition de tuyaux bouchés à une extrémité. C’est la flûte traversière qui s’est peu à peu imposée dans la musique savante. Au XVIIIe siècle, Telemann composa tout de même des sonates et des suites pour flûte à bec.

La flûte traversière profita des talents de facteur et d’instrumentiste des Hotteterre, aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le virtuose Quantz, musicien de Frédéric II, flûtiste lui-même, fit également apprécier l’instrument. Vivaldi, dans ses concertos, J.-S. Bach dans la fameuse *Badinerie* (tirée de la 2e suite pour orchestre), Gluck dans l’opéra *Orfeo ed Euridice,* Mozart (concertos, *Concerto pour flûte et harpe*) assurèrent, avec Haendel, Marcello, Cimarosa et d’autres un complet succès de la flûte et lui fournirent un brillant répertoire.

En 1832 l’instrument fut amélioré par Théobald Böhm (système d’anneaux, nouvelle perce), mais le XIXe siècle apprécia médiocrement l’instrument. La flûte accompagne le fameux air de la folie dans *Lucia di Lammermoor,* elle est mise en valeur dans l’orchestre de Mendelssohn (*Le Songe d’une nuit d’été*) et de Wagner, mais il lui faudra attendre le tournant du siècle pour revenir réellement au premier plan. De Fauré (*Fantaisie pour flûte et piano*)

à Boulez (*Sonatine pour flûte et piano*), en passant par Debussy (*Syrinx*) et Varèse (*Densité 21,5*), la flûte a beaucoup inspiré les compositeurs du XXe siècle, seule ou en association.

Il existe de nombreuses sortes de flûtes, outre les flûtes citées : le fifre (flûte traversière courte et étroite), le galoubet (petite flûte à trois trous), le piccolo (à la sonorité aiguë), la syrinx, le pipeau, le flageolet, le mirliton, etc.

LA FLÛTE ENCHANTÉE : *Singspiel* de Mozart, en deux actes, sur un livret de Johann Schikaneder. Créé à Vienne le 30 septembre 1791, deux mois avant la mort de Mozart, l'ouvrage a fait couler beaucoup d'encre, en raison de son symbolisme et de ses personnages (certains ont vu, par exemple, Joseph II dans Tamino). *Die Zauherflôte* aurait ainsi été un des premiers opéras «à message» de l'histoire. Compositeur et librettiste appartenaient à la loge maçonnique de la Bienfaisance, à Vienne. Mozart y avait adhéré en 1784. De nombreux musiciens de l'époque, dont Haydn, étaient francs-maçons.

Tamino, un prince égyptien, est effrayé par un serpent et s'évanouit. Les dames d'honneur de la reine de la Nuit le sauvent, mais Papageno, un oiseleur, se vante de l'exploit lorsque Tamino se réveille. Pour le punir, les dames d'honneur lui cadenassent les lèvres. Elles montrent à Tamino un portrait de Pamina, la fille de la reine de la Nuit, que retient Sarastro. Tamino, épris, se fait fort de la délivrer. Une flûte en or doit lui permettre d'écarter les menaces et Papageno l'accompagne. Ce dernier trouve Pamina et lui annonce sa prochaine délivrance. Mais Tamino apprend que Sarastro est, en réalité, un sage. Il accepte d'être conduit au temple et de subir les épreuves initiatiques, bientôt rejoint par Pamina. Les efforts de la reine de la Nuit et du Maure Monostatos échoueront et le couple accédera à la Lumière. Quant à Papageno, il trouvera la «petite épouse» qu'il espérait.

L'avènement progressif de Tamino et de Pamina à la sagesse, la noblesse de Sarastro, les emportements de la reine de la Nuit, la verve et la tendresse de Papageno sont autant d'occasions pour Mozart de manifester son art de caractériser des personnages, plus symboliques que consistants à l'origine, de jouer des nuances de sentiments et de faire une démonstration de variété formelle admirée par Beethoven. Wagner était très amateur de l'ouvrage, qui a poussé la porte du XIXe siècle.

La Flûte enchantée a été laborieusement disséquée par de nombreux exégètes. Les hameçons sont de bonne taille : le manichéisme du livret (la

Lumière, la sagesse, l'amour, l'homme : la Nuit, les instincts, la femme et le Maure), les pistes (la philosophie des Lumières, le mythe d'Isis et Osiris, le serpent, le pouvoir…) et la fantaisie forment un imbroglio d'idées généreuses, de naïvetés et de symboles qui se retrouvera parfois dans l'opéra romantique allemand, de Beethoven à Wagner. Tout cela est touché de la grâce mozartienne : poésie, tendresse, humour, pittoresque et inspiration variée donnent à cet opéra pour les enfants de 7 à 77 ans le ton d'une fête sérieuse. Quoique chaussés de symboles, les personnages de l'ouvrage rejoignent la galerie mozartienne des amoureux et des désireux. Il n'y a pas de «méchant» dans l'œuvre de Mozart, il n'y a que des personnages qui ratent la sagesse — l'amour. Ne méprisant personne, Mozart use de sa palette pour traiter des sentiments de chacun avec sensibilité et sérieux, «le sérieux qu'on avait au jeu quand on était enfants», a écrit Nietzsche pour définir la maturité.

La Flûte enchantée est placée sous le signe d'Isis et Osiris, qui étaient sœur et frère ainsi qu'époux. Osiris passait pour avoir unifié l'Egypte et lui avoir donné des lois. Il fut assassiné par son frère, Seth. Isis retrouva son corps mais Seth s'en empara, le coupa en morceaux et dispersa ceux-ci. Isis récupéra les morceaux et engendra bientôt Horus, qui devait venger son père. Osiris devint le dieu des mystères de l'au-delà, Isis, la mère universelle. Ce culte égyptien se répandit autour de la Méditerranée et son succès ne fut sapé que par le christianisme.

Quant à la franc-maçonnerie, présente également dans l'ouvrage, elle a des origines controversées. C'est au XVIIe siècle, en Angleterre, qu'elle prit de l'ampleur. Fondée sur des principes de fraternité, elle se développa d'abord parmi les maçons et les tailleurs de pierre. En 1717 fut fondée, à Londres, la Grande Loge, qui se donna une constitution. N'obligeant à aucune religion (mais hostile au christianisme), s'efforçant parfois d'en prendre la place, hésitant entre le rationalisme, le déisme et le mysticisme, la franc-maçonnerie connut au XVIIIe siècle à la fois le succès, les crises et les scissions. Interdite en France, elle a peut-être donné à la Révolution sa devise : «Liberté, fraternité, égalité». A la fin du XVIIIe siècle, elle était pourtant peu puissante et versait souvent dans le goût, à la mode, des rites compliqués et des mystères naïfs. Au XIXe siècle, la franc-maçonnerie se fera républicaine et rationaliste.

FOLKLORE : de l'anglais *folk* (peuple) et *lore* (science), science des traditions populaires, transmises oralement ou entrées dans les mœurs.

Le terme de «folk-lore» est apparu au XIXe siècle pour désigner l'étude des

traditions propres à une région ou à une nation. Par extension, le folklore désigne également ces traditions. C'est en Angleterre qu'apparut l'idée que la chanson populaire témoignerait de la «nature» d'un peuple.

Jusqu'au XIXe siècle, les mœurs populaires n'élaient pas restées ignorées et elles pouvaient apparaître sur scène, comme dans les comédies d'Aristophane ou, plus tard, de Molière afin de pimenter l'action de réalisme, de pittoresque ou de «bon sens» paysan. Quant aux mœurs des étrangers, jugées systématiquement «barbares» par les Grecs, tenues pour pas encore chrétiennes et civilisées ensuite, elles donnaient matière à satire ou à hostilité, le plus souvent.

C'est par Montaigne, au XVIe siècle, que l'idée de «bonnes» mœurs fut critiquée. En pleine querelle religieuse, économique et politique, il montra que les mœurs sont de hasardeuses «coutumes», des habitudes propres à un groupe, et que vouloir chercher une vérité qui vaudrait pour tous était insensé. Ce fut pourtant cette «vérité» qui fut représentée par le théâtre baroque (qui se voulait édifiant), par le biais de la mythologie. Avec le déclin de celle-ci, un nouvel artifice apparut avec la mode des «turqueries». Le monde pittoresque des Turcs, des Indiens ou des Maures fonctionnait comme un miroir. Il n'intéressait pas pour lui-même, n'était pas même situé et permettait à l'Occidental de prendre du recul pour s'observer lui-même. A la fin du XVIIIe siècle, ce regard fut jugé stérile, ignorant des particularités de chaque peuple au profit d'abstractions. Les voyages outre-mer et les succès de l'idée de tolérance y étaient pour beaucoup. D'autre part, il apparut que l'art était devenu, pour employer une expression de Nietzsche,«un art de luxe», et que le peuple se trouvait dépouillé.

De la fin du Moyen Age, où les progrès de la notation et la complication de la technique musicale avaient établi un art «savant», jusqu'à cette fin du XVIIIe siècle, les distinctions avaient été de styles ou de formes. L'école franco-flamande, dominante au XVe siècle, ne fut pas l'expression d'une tradition musicale propre à la France du Nord, la Flandre ou la Bourgogne. Elle désignait un style savant, l'art polyphonique, dont l'implantation dans ces régions devait beaucoup à leur prospérité économique. La riche Italie ne tarda pas à attirer chez elle les maîtres de cette école, puis à la dépasser avec leur concours. Cette primauté du style se retrouvait dans le répertoire de la chanson savante et de la danse*. Le fonds populaire de France et d'ailleurs ne fut pas reçu comme tel. Il fut stylisé, intégré à un style, le *stile da camera,* de chambre, c'est-à-dire transformé en un langage savant, «universel», de

même que les personnages du théâtre n'étaient pas des particuliers, mais des figures «universelles». De toute façon, l'homme était perçu comme partout identique, à la naissance près. L'artiste était précisément l'être capable de cette stylisation. L'art classique, plus que l'art baroque parce que plus pur, fut hostile à toute référence au localisé, à l'anecdotique ou à la particularité. L'art populaire se réduisait pour lui à une possible matière première. A la fin du XVIIIe siècle, ce traitement classique fut critiqué.

Avec Herder et Grimm, notamment, se développa l'idée de traditions liées à un sentiment d'appartenance à une communauté nationale, et non plus à une classe sociale ou à une élite culturelle. En pleine période du *Sturm und Drang,* Herder participa à la rédaction d'une brochure *Sur le caractère et l'art allemands* (1773). Les auteurs appelaient à renoncer aux influences étrangères, françaises surtout, pour retrouver un art populaire et national transmis dans les chansons et les légendes, c'est-à-dire dans un matériau négligé et rarement noté jusqu'ici, souvent tourné vers la magie et la superstition, ou la sentimentalité, généralement en état de décadence. Le mouvement romantique continua dans cette voie, exploitant les thèmes du terroir, du patrimoine national et des racines. En France, Chateaubriand jugeait la littérature classique nourrie de paganisme antique et prônait une littérature nourrie de religion populaire, chrétienne. Il fut un des chantres du mouvement avec George Sand. Le XIXe siècle fut une époque de nationalisme et de luttes d'indépendance politique. L'idée d'«égalité» était liée à celle de concurrence sans barrières ni privilèges de naissance. L'hégémonie du classicisme fut rejetée comme «académique», c'est-à-dire passe-partout, indifférente aux particularités, et elle fut souvent associée a la musique française ou italienne, d'autant que musiciens français et italiens jouissaient souvent d'excellentes situations dans les cours et les théâtres européens.

L'attention au folklore n'avait pas pour but de rétablir un lien qui aurait été perdu entre la musique savante et la musique populaire, mais de chercher dans l'art populaire une inspiration nouvelle et personnelle. Les suites de danses des XVIIe et XVIIIe siècles étaient des groupements de danses détachées de leurs sources au moyen d'un traitement savant, intégrées à un style. Ces danses y perdaient leur couleur locale. Au XIXe siècle, les *Polonaises* de Chopin, les *Rhapsodies hongroises* de Liszt ou les *Danses hongroises* de Brahms n'étaient pas non plus «folkloriques». Ce sont des œuvres savantes, liées à un style personnel, qui gomment beaucoup de la

couleur locale. C'est dire que le particularisme des romantiques fut une personnalisation et nullement une illustration du folklore.

Au XIXe siècle, l'intérêt marqué pour l'art populaire prit deux aspects. En premier lieu, le mouvement des écoles nationales* s'est développé dans des pays (la Pologne, l'Europe centrale, par exemple) désireux de se donner une identité nationale par rapport à un pouvoir étranger. Un pays comme l'Italie, qui subissait le pouvoir autrichien, avait une identité culturelle marquée (au point d'irriter d'autres pays) et connut peu ce mouvement, comme la France, plutôt intéressée par l'Espagne par exemple (Chabrier, Bizet, Ravel). Mais le Tchèque Smetana ou le Russe Glinka ne songèrent pas à tirer un trait sur l'art savant occidental. Ils souhaitaient greffer sur lui une inspiration nationale ou une couleur locale, en exploitant un matériau. Comme dans le cas de Chopin ou de Liszt, le procédé était différent de celui des classiques par sa plus nette localisation et personnalisation. De là le second aspect : le recours au folklore a moins apporté au folklore qu'à la musique savante. Il a fourni aux compositeurs du XIXe siècle des procédés de renouvellement de l'expression musicale et nourri un folklore «imaginaire». Chopin, Liszt, Moussorgski, Granados, Janacek, Kodaly ou Bartok, pour ne citer qu'eux, ont jeté sur l'art populaire un regard savant et, surtout, un regard génial. Rares furent ceux qui étudièrent le répertoire folklorique, notèrent des chants populaires et acquirent la notoriété. Un musicien comme Canteloube, qui se consacra beaucoup à cette activité, est resté ignoré. Il en est de même de l'Espagnol Pedrell. Bartok, Kodaly ou Vaughan Williams ne sont pas devenus célèbres par leur passion du folklore.

Au début du XXe siècle, la référence au folklore devint une mode. Debussy écrivait : «La mode du thème populaire s'étendit sur l'univers musical : on remua les moindres provinces, de l'est à l'ouest.» Une fois le folklore européen exploité (il le fut tardivement, en Hongrie par exemple, dans les pays qui parvinrent tardivement à leur indépendance), les musiciens se tournèrent vers les au-tres continents. Dès la fin du XIXe siècle, l'Orient était à la mode, comme l'exotisme en général. Au début du XXe siècle, ce fut l'art africain. Entre les deux guerres mondiales, le folklore américain connut la vogue, un folklore révélé aux Américains par... Dvoràk, à la fin du XIXe siècle. Cet art populaire, d'origine européenne («Mayflower» oblige) et africaine (par la traite des Noirs) a subi le sort des autres. Stylisé par certains (Ravel, Stravinski), il a pimenté quelques œuvres mineures à une époque de grande consommation rythmique. Mais le spiritual et le jazz,

comme tous les folklores, sont un art où l'inspiration du moment joue un grand rôle et ne s'intègrent donc dans la musique savante que par des formules qui paraissent souvent sèches ou stériles. Le jazz a surtout nourri la boulimie de «variétés» d'un répertoire dit populaire (la popularité a, ici, sens de valeur marchande) qui n'a cessé de dévorer des rythmes, souvent en les simplifiant. Un temps est apparu le folk song, au nom un peu surprenant parce qu'il prenait appui sur des textes recherchés ou «engagés», ce dont la musique traditionnelle s'est rarement inquiétée. L'attention au folklore est devenue mode de l'exotisme, un tourisme plus commercial que musical, parfois besoin de «nouveauté» ou expression de nostalgie d'un monde différencié, moins individualisé.

Le recours au folklore est révolu. Les arts et les traditions populaires ont rempli les musées. Musique «savante» et musique «populaire», dans une apparente diversité, sont revenues à une internationalisation (à un nivellement ?) de leurs styles respectifs. Peu de choses distinguent aujourd'hui un musicien allemand d'un musicien japonais, hormis leur personnalité. Certains s'en inquiètent, au nom d'une identité culturelle (régionale ou nationale) perdue. Mais elle est perdue.

FORLANE : danse d'origine italienne, de la région du Frioul, de mouvement modéré sur une mesure à 6/4 ou 6/8.

Le 4e mouvement de la *Suite pour orchestre n° 1* de J.-S. Bach en donne une illustration. Citons aussi la forlane incluse dans *Le Tombeau de Couperin,* de Ravel.

FORMÉ Nicolas (1567-1638) : compositeur français. Né à Paris, célèbre en son temps, Formé fut très apprécié de Louis XIII qui, à la mort du musicien, plaça son œuvre dans un coffre. Formé fut sous-maître et compositeur de la chapelle royale (1609), après avoir été élève de Du Caurroy. Il passait pour avoir mauvais caractère et pour s'adonner à la boisson.

Formé fut célèbre surtout pour ses motets, à double chœur parfois, qui développaient le style concertant et annonçaient le «grand motet» apprécié par Louis XIV.

FORQUERAY Antoine (1672-1745) : compositeur français. Né à Paris, il fut un célèbre virtuose de la viole. Page du roi, il devint musicien de la chambre royale et composa de nombreuses pièces instrumentales, souvent difficiles d'exécution. Il se retira à Mantes en 1736. Rameau intitulera *La Forqueray* une pièce de clavecin.

Jean-Baptiste Antoine, fils d'Antoine Forqueray, fut également un virtuose de la viole. Il eut à souffrir des relations difficiles qu'entretinrent ses parents, et se retrouva un temps exilé à cause de son père.

FRANCK César Auguste (1822-1890) : compositeur français d'origine belge. Né à Liège, musicien précoce, il vint à Paris en 1835 et acquit la nationalité française par la suite. Déjà pianiste virtuose, il entra au conservatoire de Paris, étudia avec Reicha et accumula les récompenses. Mais son père, un employé de banque, spéculait sur ses dons et, en 1842, le retira du conservatoire afin qu'il donnât des concerts. Le jeune musicien obéit, comme il obéira à son épouse après 1848, en composant des opéras. D'un tempérament grave, probe et idéaliste, Franck perdit ainsi du temps en démonstrations virtuoses puis en œuvrettes oubliées.

En 1858 il fut nommé organiste de Sainte-Clotilde. C'est là qu'il trouva sa voie et son style. Bientôt renommé pour ses talents d'organiste, Franck ne tarda pas à révéler son talent de compositeur. Son art, fondé sur la sobriété, la dignité et le métier attira l'attention de jeunes musiciens, à une époque — celle de la fondation de la Société* nationale de musique — où la musique française se donnait un nouveau souffle, teinté parfois de nationalisme. Devenu professeur au conservatoire de Paris en 1872, Franck se vit entouré d'élèves (dont Duparc, Chausson et Ropartz) qui l'admiraient et s'efforçaient de le faire connaître. Le «père Franck» fut bientôt érigé en porte-drapeau de la musique française de qualité. Dans le même temps, il donnait des œuvres de musique de chambre qui, à une époque où le genre séduisait peu, allaient durablement influencer ses contemporains et ses successeurs. Franck mourut d'une pleurésie en 1890.

Médiocrement connu de son temps comme compositeur, malgré quelques succès, resté moyennement populaire, cet homme qui n'avait rien d'un meneur de révolutions a joué un rôle important dans l'histoire de la musique française. Franck a redonné à celle-ci le souci de l'architecture et de la gravité, s'efforçant de l'éloigner des facilités et des frivolités, au moyen d'une œuvre où la ferveur et la sentimentalité sont savamment soutenues. La musique composée par Franck n'est pas pour autant «française» : son goût des formes cycliques et du chromatisme ainsi que la pâte un peu épaisse de son orchestration dénotent des influences germaniques. Mais par sa musique élaborée, son renouvellement de la musique de chambre et d'orgue, Franck a incité la musique française à plus de rigueur.

C'est dans la musique de chambre qu'il a montré le plus de talent : le

Quintette pour piano et cordes (1879), le *Quatuor à cordes* (1889) et, surtout, la *Sonate pour violon et piano* (1886) sont remarquables. Le *Prélude, choral et fugue* (1884), belle page de piano romantique, et les trois chorals pour orgue sont d'autres ouvrages de qualité. La *Symphonie en ré mineur* (1888) emporte l'adhésion par sa générosité et sa force. Les autres productions de Franck sont oubliées. Les tentatives faites pour exhumer l'oratorio *Les Béatitudes* (achevé en 1879) se heurtent à la platitude du texte et à de longs passages monotones. Les poèmes symphoniques, en revanche, mériteraient d'être redécouverts.

DER FREISCHÛTZ **:** *Singspiel* de Weber, en trois actes, sur un livret de Johann Friedrich Kind. Créé à Berlin le 18 juin 1821, il fut repris à Paris trois ans plus tard sous le titre de *Robin des Bois… Der Freischütz* peut être traduit, en français, par le tireur infaillible ou d'élite. L'ouvrage a immortalisé son auteur, mélodiste et orchestrateur raffiné dont les autres opéras sont injustement négligés. Weber fut admiré de Wagner, qui sera accusé de l'avoir beaucoup plagié. Son rôle charnière entre le classicisme et le romantisme fut de première importance.

Dans un concours de tir, Kilian a vaincu Max. Or un autre concours, prévu pour le lendemain, devra désigner le successeur de Cuno, le garde-forestier, et l'époux de sa fille, Agathe. Gaspard propose à Max, qui veut l'emporter, de lui procurer des balles enchantées, infaillibles. Il le conduit à Samiel, dans la vallée du Loup. En échange de son âme, Max reçoit sept balles : six lui obéiront, la dernière obéira à Samiel. A la fin du concours, Max reste avec une balle et reçoit l'ordre d'abattre une colombe. Agathe s'évanouit et Gaspard tombe mort. Max avoue et le prince le condamne à un an de mise à l'épreuve. Le livret trahit la légende en sauvant Max de la septième balle.

La prière d'Agathe (acte II), le fameux épisode de la vallée du Loup, la cavatine d'Agathe (début de l'acte III) et le réjouissant chœur des chasseurs sont, avec l'ouverture (qui tient du poème symphonique à venir), les grands moments de cet ouvrage original et poétique qui fut toujours populaire. L'ouverture caractérise le climat de l'œuvre et annonce les mélodies à venir. L'accompagnement orchestral, coloré et varié, est admirable de bout en bout. Weber fait appel aussi bien à l'aria qu'à la chanson populaire allemande. Le tout est conduit avec aisance.

Le *Freischütz* fut la grande réussite lyrique du romantisme allemand et en possède les caractéristiques : le goût du fantastique, de l'émotion, de la nature, de l'art populaire, la liberté de l'imagination alliée au respect d'un

équilibre qui tient du classicisme. L'art doit développer l'«état poétique» qui est en nous, déclarait Novalis. *Le Freischiitz* participe de cette idée. Le romantisme de Weber, Novalis, Schlegel et Caspar Friedrich sera emporté, vers le milieu du XIXe siècle, par une nouvelle vague, plus grave et plus tendue. Paraîtront faibles, chez Weber, le peu de réalisme du drame et l'inconsistance des personnages. Mais l'atmosphère magique du *Freischütz* et son style musical, d'une rare séduction, ne seront pas retrouvés.

FRESCOBALDI Girolamo (1583-1643) : compositeur italien. Né à Ferrare, protégé d'une riche famille de la ville, il manifesta très tôt des dons pour la musique. Il fut élève de l'organiste Luzzaschi, alors célèbre, avant de devenir lui-même un génial organiste. Après avoir voyagé en Europe du Nord, où il travailla avec Sweelinck, il se fixa à Rome. Il ne s'en éloignera que pour un séjour à la cour des Médicis, à Florence (1628-1634).

Devenu organiste de la chapelle Saint-Pierre, renommé dans toute l'Europe, Frescobaldi attira à lui de nombreux élèves (dont Froberger) et composa une œuvre d'une grande importance pour l'histoire de la musique instrumentale. L'orgue acquit avec lui un style qui lui était spécifique et un répertoire remarquable (fantaisies, *toccate, canzoni, ricercare*). Au clavecin, il passait pour avoir découvert un «nouveau style de jeu».

Les *Fiori musicali* (1608-1635) témoignent de l'esprit inventif et de l'inspiration de Frescobaldi, dont l'influence fut grande sur les musiciens du XVIIe siècle et, plus tard, sur J.-S. Bach, notamment dans le domaine de l'évolution harmonique. Frescobaldi n'a pas pour autant donné aux Italiens le goût de l'orgue. Il mourut la même année que Monteverdi, un an après Galilée.

FROBERGER Johann Jakob (1616-1667) : compositeur allemand. Né à Stuttgart, fils d'un musicien, il fut nommé organiste à la cour de Vienne en 1636. Un an plus tard, il sollicita un congé et se rendit à Rome pour travailler avec Frescobaldi. A partir de 1641, Froberger parcourut l'Europe et fit connaître l'œuvre de son maître. En 1652, il séjourna à Paris. L'année suivante, il revint à Vienne. En 1662, en se rendant à Londres, il fut détroussé en cours de route. Froberger mourut à Montbéliard, chez la duchesse de Wurtemberg.

Froberger fut un des premiers Allemands à donner au clavecin un répertoire de qualité. Marqué par son apprentissage et par ses voyages, il s'efforça de réaliser la synthèse des styles italien, français et allemand, à une époque où l'opéra italien commençait à triompher en Europe. Son œuvre fut publiée en

1693 sous le titre de *Partite*.

***FROTTOLA* :** «chanson sur le ton de la plaisanterie», ainsi la définissait, au XVIe siècle, l'Académie de la Crusca. L'origine du terme est discutée : *frocta* (plaisanterie, fantaisie) ou *frutta* (fruit) ?

La *frottola* (ou *barzeletta*} fut d'abord une chanson populaire de l'Italie du Nord, au XVe siècle. Sous l'impulsion d'Isabelle d'Este, à Mantoue, elle devint un moyen de renouer avec des sources italiennes et de réduire la domination de la savante polyphonie des Franco-Flamands, — qui composèrent aussi des *frottole,* Isaak et Josquin des Prés par exemple. Les premiers maîtres en furent Tromboncino et Cara. La *frottola* était une composition strophique, avec une *ripresa* (reprise) et un refrain. Elle marquait la prédominance de la mélodie de la voix supérieure. La *frottola* eut de l'influence sur la formation du madrigal. Elle influença aussi les *canti carnascialeschi* et *canzoni a ballo,* chants des festivités florentines de la Renaissance, que Savonarole obligera à se retirer dans les salons des particuliers.

Le *strombotto* est une variété, mélancolique, de la *frottola.*

FUGUE : de l'italien *fuga* (fuite), composition de style contrapuntique fondée sur le principe de l'imitation, où les voix semblent se poursuivre dans un mouvement de fuite (d'où son nom).

Sa forme la plus simple est celle-ci : le sujet ou thème principal est exposé par une voix puis repris par une autre tandis que la première voix expose un contre-sujet (ou réponse) ; après un développement, la strette (de l'italien *stretto,* serré) est une suite de reprises, de plus en plus proches, du sujet et du contre-sujet.

La fugue s'est formée au XVIIe siècle. Auparavant, la *fuga* avait été un synonyme de canon*, puis une forme musicale proche du ricercare*. Frescobaldi et Sweelinck donnèrent à cette forme de la rigueur et de l'ampleur. J.-S. Bach, au XVIIIe siècle, conduisit la fugue à des sommets d'inspiration, de variété et de complexité. Il utilisa cet «hymne en l'honneur de la tonalité» (M. Emmanuel) de multiples façons et conclut son œuvre par *L'Art de la fugue* : d'un thème jaillissent quinze fugues et quatre canons. Cet ouvrage, que Bach ne put mener à terme, devait couronner sa maîtrise de l'écriture contrapuntique.

Après lui, la fugue dégénéra en exercice d'école. Mozart, qui découvrit avec enthousiasme les fugues de J.-S. Bach, Beethoven, dans sa célèbre *Grande Fugue* (op. 133), Bartok (1er mouvement de la *Musique pour*

cordes, percussion et célesta) et quelques autres (Reicha, Franck) ont montré quel bel usage pouvait encore être fait de la fugue.

Le style fugué se retrouve parfois dans la symphonie sous forme de *fugato* (fragment fugué).

FUX Johann Josef (1660-1741) : compositeur autrichien. Né à Hirtenfeld, autodidacte (?), il fut maître de chapelle de Saint-Étienne de Vienne (1712) puis de la chapelle royale (1715). Célèbre par son traité *Gradus ad Pamassum* (1725), où l'auteur dialogue avec Palestrina, apprécié des Viennois, Fux passa pour le défenseur du *stile antico* et de l'écriture contrapuntique. Il influença pourtant Haydn, Muffat et Wagenseil, qui comptèrent parmi les premiers maîtres du classicisme.

Parmi les œuvres de Fux, citons le *Concertus musico-instrumentalis* (1701) et la *Missa Canonica.* Il composa également des opéras, dont *Éliza,* créé en 1714 sous la direction de Charles VI, et *Costanza e Fortezza,* donné pour le couronnement de Charles VI de Bohême, en 1723.

G

GABRIELI Andrea (v. 1510-1586) : compositeur italien. Né à Venise, il travailla avec Willaert, voyagea en Bavière, Bohême et Autriche, rencontra Lassus et fut nommé en 1585 organiste de la basilique San Marco de Venise. Brillant instrumentiste et compositeur, il écrivit des madrigaux, de la musique religieuse et instrumentale. Il eut à célébrer la victoire de Lépante (1571) et la visite d'Henri II à Venise (1574). Il a eu pour contemporain, à Venise, le peintre Véronèse.

Avec son neveu, Giovanni, Andréa Gabrieli joua un rôle important dans le développement du style concertant. Il partagea les chœurs (*cori spezzati*) pour les faire dialoguer, dans la basilique. Ce faisant, il donna à la musique religieuse faste et ferveur en même temps. A. Gabrieli fit également progresser l'art instrumental.

GABRIELI Giovanni (1557-1612) : compositeur italien. Né à Venise, neveu et élève d'Andrea Gabrieli, il fut organiste à la basilique Saint-Marc de Venise, connut Lassus et Hassler, eut Schütz pour élève et passe pour avoir ouvert à la musique une ère nouvelle. G. Gabrieli donna à la musique instrumentale et au *stile concertato* (concertant) une impulsion décisive.

Il fut un des premiers à noter l'instrumentation de certaines de ses œuvres, donna à la *canzone da sonare* et au *ricercare* unité et brillant, poursuivit l'œuvre de son oncle en jouant des espaces et de la division des chœurs dans la basilique. Ses passions (la division des effectifs, l'architecture sonore, la spatialisation de la musique, la recherche de contrastes…) étaient significatives de l'esprit novateur et conquérant de la Contre-Réforme. Resté célèbre pour ses *Sacrae Symphoniae* (1597), G. Gabrieli fut un des grands créateurs de la musique baroque.

GADE Niels Wilhelm (1817-1890) : compositeur danois. Né à Copenhague, fils d'un luthier, il fut violoniste avant de se révéler compositeur de talent avec l'ouverture *Échos d'Ossian* (1840). Ayant obtenu une bourse, Gade se rendit à Leipzig, où il se lia à Mendelssohn et Schumann. A la mort de Mendelssohn, il lui succéda à la direction du Gewandhaus (1847). Revenu à Copenhague, il fonda un conservatoire (1866), avec Hartmann et Paulli.

Gade a laissé des symphonies, des pièces pour piano et des cantates. Sa musique élégante passa bientôt pour académique.

GAILLARDE : danse à trois temps inspirée de la saltarelle, de rythme vif

et qui comporte des sauts.

La gaillarde, en vogue à la Renaissance, devint une pièce instrumentale. Pavane et gaillarde se succèdent dans de nombreuses pièces instrumentales du XVIe siècle. Citons les *Pavanes et gaillardes* de Byrd, par exemple. Il en sera de même dans la suite, au XVIIe siècle.

GALANT (Style) : de galer (s'amuser), qualifie un style artistique où l'écriture légère, claire, parfois virtuose, les thèmes gais, quelquefois frivoles, se donnent pour fin de séduire et de détendre.

Le style galant est apparu vers 1730. Mais le terme de «galant», s'il qualifie l'art de cette époque (le milieu du XVIIIe siècle), peut être utilisé à propos d'autres périodes. La poésie courtoise (c'est-à-dire de cour) du XIIIe siècle, les romans pastoraux du début du XVIIe siècle — *L'Astrée* (1610) d'Honoré d'Urfé ou les romans de Mlle de Scudéry et ses «tendres mignonnes» (Boileau) — et les précieuses qui fréquentaient l'hôtel de Mme de Rambouillet donnaient aussi dans la galanterie, le savoir-vivre, les sentiments délicats, le goût de la paix et du raffinement qui se retrouveront dans le style galant. Celui-ci fut également influencé par le style rococo*, apparu sous la Régence (1715-1723), très décoratif, et par le baroque tardif.

Le style galant a été illustré par Tartini, Telemann, J.-C. Bach, C.P.E. Bach, Haydn et Mozart notamment. Il permit à la musique de se donner un ton léger, allègre, des couleurs vives et contrastées, de mettre un terme aux procédés et conventions baroques. Le goût de la danse, le thème de l'amour ramené à des proportions humaines, libertines parfois, l'importance des masques ou déguisements se retrouveront dans la musique de style galant et influenceront l'opéra mozartien. L'époque fut prodigue en divertissements, sérénades, concertos et ballets. Le classicisme viennois (Haydn, Mozart) lui devra une part de son dynamisme et de son art d'équilibrer sentiments enjoués et mélancoliques. Le XIXe siècle lui sera, dans sa majorité, hostile au nom de canons moraux.

GALUPPI Baldassare (1706-1785) : compositeur italien. Né à Venise, à Burano précisément — ce qui lui valut d'être surnommé «il Buranello» —, élève de Lotti, il devint célèbre en écrivant des opéras, dans un style parfois grandiose (*Iphigénie en Tauride*), bouffe le plus souvent {*Le Philosophe de campagne,* en collaboration avec Goldoni). Cela lui valut d'être appelé à Londres (1741) puis à Saint-Pétersbourg (1766), où il fit triompher l'opéra italien. Galuppi fut aussi maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise, en 1762.

Il laissa de nombreux ouvrages (opéras, oratorios, concertos, sonates). Son rôle, dans l'évolution de l'opéra italien, a été surtout de développer les finales.

GAMME : du grec *gamma* (troisième lettre de l'alphabet grec qui correspond à la septième du nôtre, G), succession ascendante ou descendante de huit sons, le huitième répétant le premier à l'octave (supérieure ou inférieure), placés à des intervalles déterminés par le mode* auquel cette succession appartient.

La gamme prend son nom de la note par laquelle elle commence. Elle peut être diatonique — et, dans ce cas, être majeure ou mineure — ou chromatique (elle ne comprend alors que des demi-tons).

GAVOTTE : du provençal *gavoto* (de Gap), danse à deux temps de mouvement modéré, en vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles.

La gavotte était utilisée dans les ballets du XVIIe siècle, dans certains opéras de Lully, et s'intégra à la suite. Le 3e mouvement de la *Suite pour orchestre n° 1* de J.-S. Bach en donne un exemple.

GEMINIANI Francesco (1687-1762) : compositeur italien. Né à Lucques, élève de Corelli et de A. Scarlatti, il répandit en Angleterre, à partir de 1714, l'art du violon, instrument dont il était un virtuose. Il écrivit une méthode, *The Art of playing on the violin,* dans ce but. Au cours de son séjour à Londres, il connut Haendel.

En 1733, Geminiani élut domicile à Dublin. Cela ne l'empêcha pas de voyager sur le continent et il fit un séjour à Paris, au cours duquel il composa un ballet, *La Forêt enchantée* (1754). Mais ce fut dans ses concertos grossos et dans ses sonates qu'il montra le plus de talent.

GERSHWIN George (1898-1937) : compositeur américain. Né à Brooklyn, autodidacte, il composait des chansons lorsque dans un concert de «Musique moderne», en 1924, sa *Rhapsody in blue* le propulsa au premier rang. L'année suivante, il donna un *Concerto en fa* pour piano et orchestre qui lui valut, comme il espérait, la considération des critiques et spécialistes. Gershwin se rendit en Europe pour rencontrer les compositeurs renommés de l'époque, et voulut travailler avec Ravel et Stravinski, qui lui déconseillèrent de gâcher sa spontanéité. Ce fut surtout dans le genre lyrique qu'il parvint à la popularité, avec *Un Américain à Paris* (1928) — dont Vincente Minelli tira un film en 1951 — et *Porgy and Bess* (1935), un des rares opéras américains à avoir séduit les Européens. Gershwin composa, de plus, de nombreuses chansons dont *Swanee,* qui lui valut de faire fortune, des

comédies musicales et de la musique de revues, à une époque où les Etats-Unis les consommaient comme des sandwiches. Gershwin mourut à Hollywood.

La musique de Gershwin, comme presque toute la musique américaine, est éclectique : Wagner, le vérisme, l'opérette, le jazz et la chanson de variété s'y mêlent. Ce genre de cocktail musical fut à la mode entre la crise économique de 1929 et la Seconde Guerre mondiale. Scott Fitzerald s'est fait l'écho, dans ses romans, de cette époque où la passion des rythmes, la sentimentalité et les scandales mondains occupaient une société prise de vertige. Gershwin symbolise à jamais, musicalement, cette époque qui n'a pas cessé de nourrir, parmi ceux qui ne l'ont pas vécue, une sorte de nostalgie.

Gershwin disait que «le jazz peut servir de base à des œuvres symphoniques sérieuses». On peut préférer qu'il serve de base au jazz, mais la musique savante a souvent utilisé ou stylisé la musique populaire. Le jazz revu et corrigé par le «sérieux» de Broadway a fait la délectation des uns et l'irritation des autres. Quoi qu'il en soit, Gershwin fut un des premiers à utiliser le jazz dans la musique symphonique, à une époque où ce genre musical était encore peu connu du public.

GESUALDO Carlo (v. 1560-1613) : compositeur italien. Gesualdo, prince de Venosa, neveu de Charles Borromée et ami du Tasse, fut un virtuose du luth et un tempérament passionné. Il investit celui-ci dans le crime — il fit assassiner son épouse, donna Maria d'Avalos, le duc d'Andria qui en était l'amant et peut-être aussi son propre fils —, puis dans la musique en donnant des œuvres qui furent longtemps tenues pour «extravagantes», composées sur des textes quelquefois morbides. Gesualdo se remaria avec Eleonora d'Este et cette relation ne cessa d'irriter sa belle-famille.

La musique de Gesualdo, fragmentée, contrastée, raffinée, harmoniquement instable, prébaroque par son maniérisme et ses recherches expressives, trouva dans le madrigal une forme à sa mesure. L'utilisation qu'il a fait du chromatisme et des dissonances lui a valu la notoriété, au XXe siècle. Outre des madrigaux, Gesualdo a laissé des *Sacrae cantiones,* tout aussi remarquables.

Gesualdo mourut la même année que le peintre espagnol le Greco, qui fut aussi un savant annonciateur de l'art baroque.

GIBBONS Orlando (1583-1625) : compositeur anglais. Né à Oxford, fils d'un musicien, qui le prénomma Orlando parce qu'il admirait Lassus, il fut

organiste de la chapelle royale (1605) et de l'abbaye de Westminster (1623). Il mourut d'apoplexie peu avant d'avoir à célébrer les noces de Charles Ier et d'Henriette de France.

Contemporain de ce qui est appelé l'âge d'or de la musique anglaise, Gibbons en fut un des maîtres. Il brilla particulièrement dans le madrigal, où son inspiration élevée et son écriture complexe s'allient à merveille. Gibbons laissa également de la musique pour clavier et pour violes, ainsi que de la musique religieuse consacrée au culte anglican.

Ses frères furent musiciens. Son fils, Christopher, fut organiste de Westminster.

GIGUE : de l'anglais *jig* (une sorte de violon), danse originaire des îles Britanniques, d'un mouvement vif, sur une mesure à 6/4 ou 6/8.

La gigue servit souvent de finale à la suite. C'est le cas, par exemple, avec les *Suites pour violoncelle seul,* de J.-S. Bach.

GLASS Philipp (né en 1937) : compositeur américain. Né à Baltimore, il étudie à Chicago puis à la Juilliard School, à New York, séjourne à Paris, où il travaille avec Nadia Boulanger, rencontre Ravi Shankar en 1965, fait ensuite plusieurs séjours en Inde, étudie les modulations cycliques et les structures répétitives. Son style, nourri de ses expériences, se précise avec *Music in 12 parts* (1971-1974) puis s'impose par un opéra. *Einstein on the beach* (1976) le révèle au public. Cette épopée de plus de quatre heures, mise en scène par Bob Wilson, balaie la narration au profit de la thématique.

Avec *Satyagraha* (1980), sur Gandhi, et *Akhnaten* (1984), sur Akhenaton, est ainsi constituée une brillante trilogie lyrique. La musique de Glass, qualifiée de «minimaliste» ou de «répétitive», peut exercer une sorte de fascination. Du flux musical et du moteur rythmique les variations s'engendrent avec une étonnante liberté d'allure. De Glass, citons encore *The Hydrogen Jukebox* (1990), *Solo Piano* (1991), *Low Symphony* (1992) et des compositions pour les films de Jean Cocteau.

GLAZOUNOV Alexandre (1865-1936) : compositeur russe. Né à Saint-Pétersbourg, fils d'un éditeur, il fut un musicien précoce, donnant sa première symphonie à l'âge de 16 ans.

Élève de Rimski-Korsakov, Glazounov fut nommé professeur au conservatoire de sa ville natale en 1899. Il en sera le directeur en 1906. Après avoir voyagé en France et en Angleterre, il se fixera à Paris en 1928.

Sa musique rigoureusement construite, très bien orchestrée, sereine de ton, est rapidement devenue populaire. Citons de Glazounov son poème

symphonique *Stenka Razine* (1889), ses concertos (le *Concerto pour violon en la mineur,* surtout), le *Chant du ménestrel* pour violoncelle et orchestre, les 6e et 7e symphonies et le ballet *Les Saisons* (1900). Il laissa également des œuvres de musique de chambre.

GLINKA Mikhaïl Ivanovitch (1804-1857) : compositeur russe. Contemporain de Pouchkine, le «père» de la musique russe est né près de Smolensk, dans une famille aisée. Il étudia la musique comme tout enfant bien élevé à l'époque, puis se perfectionna en autodidacte, mais Glinka eut à souffrir de sa sensibilité et de ses nerfs. Lors de voyages en Europe, il rencontra Berlioz, qu'il admirait, Bellini et Mendelssohn. Il travailla un temps à Berlin, avec Dehn. Glinka, à la fois instinctif et studieux, d'esprit ouvert (il étudia à la fois la musique orientale, le folklore espagnol et la musique classique), n'a pas été qu'un grand précurseur de la musique russe. Il fut un remarquable musicien.

Son opéra *Ivan Soussanine* (devenu *La Vie pour le tzar* par la vertu de la censure), créé à Saint-Pétersbourg en 1836, fut à la fois un des premiers chefs-d'œuvre de la musique russe et une des premières réussites du mouvement des écoles nationales. Ce bel ouvrage reprend des faits tirés de l'histoire de la Russie du XVIIe siècle, déjà traités dans un opéra de C. Cavos. Il ne tourne pas le dos à la musique occidentale et à ses conventions, mais Glinka a en outre recours au chant populaire russe d'une façon intelligente. L'opéra brille également par son écriture instrumentale.

Glinka persévéra avec *Russlan et Ludmila* (1842), inspiré de Pouchkine, où la coloration de l'orchestre et les airs de danses accentuaient l'inspiration nationale du compositeur. Il laissa également des œu-vres symphoniques (*Karaminskaïa, Jota aragonaise*) et des mélodies. Glinka mourut à Berlin, quelque peu découragé par l'accueil du public. Dargomyjski, le groupe des Cinq et, plus tard, Stravinski l'admireront.

GLOCKENSPIEL : de l'allemand *Glocken* (cloches), instrument à clavier, constitué de lames métalliques que frappent des maillets.

Le glockenspiel ou «jeu de timbres», très sonore, est devenu célèbre en accompagnant Papageno dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

GLUCK Christoph Willibald (1714-1787) : compositeur autrichien. Né à Erasbach le 2 juillet 1714, le chevalier von Gluck était le fils d'un garde-chasse. Il apprit le violoncelle avant d'étudier la composition, séjourna à Prague et à Vienne puis se rendit en Italie, où il fut élève de Sammartini en 1736. A l'époque, l'opéra italien s'était dédoublé en opéra *seria* et en opéra

buffa. Donnant dans le style sérieux, Gluck acquit la notoriété et devint, pour les Italiens, «il divino Boëmo». En 1745, il se rendit à Londres mais ne parvint pas à s'y imposer. En 1752, de retour à Vienne, il fut nommé maître de la chapelle royale. Il devint directeur du Burgtheater de Vienne en 1754, année où le pape le fit chevalier de l'Éperon d'or. Marié en 1760, Gluck, qui passait pour indolent et intéressé, semblait n'avoir qu'à poursuivre.

En 1761 il rencontra un poète, Calzabigi, qui séjournait à Paris lors de la querelle des Bouffons*, en 1752. Est-ce d'avoir compris que l'opéra *seria* était voué à bientôt disparaître ? Est-ce d'avoir entendu avec profit les opéras de Rameau et de Haendel ? Ou encore, est-ce l'air du temps ? La *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, qui «fit jaillir les sources dormantes de la sensibilité» (D. Momet) est aussi de 1761. Toujours est-il que le poète et le compositeur amorcèrent une réforme de l'opéra baroque avec *Orfeo** *ed Euridice* (1762), qui se précisera avec *Alceste,* en 1767. La préface de ce dernier ouvrage en fut le manifeste. Le but de Gluck n'était pas de proposer une nouvelle sorte d'opéra, mais de donner à l'opéra *seria* plus de rigueur et de dramatisme, de le purger d'acrobaties vocales préjudiciables au déroulement de l'action, d'en finir avec le «ridicule» et de se donner pour guide l'«expression», une expression qui serait continue et non plus ponctuelle. L'ouverture doit «informer les spectateurs de la nature de l'action» et tous les éléments de l'opéra doivent «servir la poésie». Soumettre la musique au texte, c'est le rocher que roulent les Sisyphes de l'opéra… Les Viennois accueillirent sans enthousiasme ce retour aux sources.

Gluck se rendit à Paris, où il reçut la protection de la reine Marie-Antoinette et l'hospitalité de Mlle Rosalie, cantatrice. Les Français, qui avaient toujours éprouvé des sentiments partagés pour l'opéra italien, depuis un siècle, et qui s'ouvraient au néoclassicisme, approuvèrent. *Iphigénie en Aulide* (1774) obtint un triomphe, de même que les reprises d'*Orfeo* et d'*Alceste*. Avec *Armide* (1777), Gluck accentua le rôle de l'orchestre et concéda beaucoup au ballet. Tout cela devait faire rebondir la querelle des Bouffons. Les amateurs de musique italienne montèrent à l'assaut et se groupèrent derrière Piccinni, qui ne demandait rien. Les deux compositeurs durent écrire une *Iphigénie en Tauride* pour être départagés. Gluck triompha d'un rival dont la veine dramatique était limitée. Son *Iphigénie** *en Tauride* (1779) couronnait son œuvre réformatrice. L'année suivante, Gluck admit fort mal qu'*Écho et Narcisse* reçut un accueil mitigé. Il regagna Vienne, où il fut

comblé d'honneurs, et y mourut en novembre 1787, terrassé par une apoplexie.

Admiré par Berlioz et Wagner, Gluck a été descendu en flèche par Debussy, qui reprochait à son œuvre «pompeuse» d'avoir gâté la musique française pour un siècle, et il n'a plus guère refait surface. Sa réforme, non exempte de facilités, apportait un souffle nouveau à un style d'opéra parvenu en fin de course, ce qui lui vaudra d'être rejeté comme académique, et défigurait l'opéra baroque au profit de l'opéra bourgeois, ce qui lui vaudra d'être rejeté comme s'il eût trahi. Plus grave, il fut rapidement balayé, aux yeux de l'histoire, par Mozart — qui donna *Don Giovanni* un mois avant que meure Gluck… Ces critiques, pour justifiées qu'elles sont, n'obligent pas à enterrer une œuvre de qualité qui ne survit guère que par l'air *Che faro senza Euridice ?* Gluck, par son souci de simplicité, de continuité dramatique et d'un héroïsme sentimental, annonçait le XIXe siècle. Il laissa des opéras, des ballets (*Don Juan*), des symphonies, des concertos et des lieder (sur des poèmes de Klopstock, un préromantique allemand).

GOEBBELS Heiner (né en 1952) : compositeur allemand. Il est aussi metteur en scène, musicien et créateur de pièces radiophoniques, il est à l'origine du Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (une fanfare), et fonde en 1982 le groupe de rock expérimental Cassiber.

Goebbels compose des musiques pour la scène dans les domaines du théâtre, de la danse, de la performance ou du concert : *Der Mann im Fahrstuhl* (1987), *Maelstromsüdpol* (1988), *Looking Upon the Wide Waste of Liquid Ebony* (1988), *Prometheus* (1991-92) ou encore *Les Lieux de là* avec Mathilde Monnier (1999). Il écrit aussi pour l'Ensemble Modern de Francfort, dont *La Jalousie/Bruits extraits d'un roman* (1991), signe des pièces de théâtre musical, avant de créer ses propres spectacles : *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La reprise* (1995), *Eislermaterial* (1998), *Hashirigaki* (2000), *Même soir* (2000)… Artiste inventif, lyrique et puissant, Goebbels s'est imposé dans le monde théâtral contemporain.

GOMBERT Nicolas (v. 1500-v. 1555) : compositeur franco-flamand. Élève de Josquin des Prés, il fut attaché à la chapelle de Charles Quint avant de se retirer, chanoine, à Tournai (1534).

Gombert a laissé une œuvre abondante, religieuse surtout, marquée de maîtrise et de qualités expressives qui lui valurent la célébrité.

GORECKI Henryk Mikolaj (né en 1933) : compositeur polonais. Très marqué par l'histoire de la Pologne et sa foi religieuse, cet homme discret se

dit en quête «de l'expression véridique de ses racines musicales». Après des études à Katowice, il remporte en 1960 le prix de l'Union des compositeurs puis celui de la Biennale des Jeunes à Paris. Il est nommé recteur du Conservatoire de Katowice en 1975.

D'abord influencé par l'école de Vienne, Gorecki épure son langage et cherche à traduire l'émotion par une orchestration colorée et raffinée. Sa Symphonie n°3, dite «Symphonie des lamentations» pour soprano et orchestre (1976), lui a valu la célébrité.

Gorecki a composé de la musique symphonique, dont la *Symphonie n°1* pour orchestre à cordes et percussions (1959), *Scontri* («Collisions» 1960), *Chôros I* pour 56 instruments à cordes (1964), un *Concerto pour clavecin et orchestre à cordes* (1980) et un *Concerto pour flûte* (1992), des œuvres vocales, dont *Epitaphe pour chœur et ensemble instrumental* (1958), la *Symphonie n°2* «Copernikienne» pour soprano, baryton, chœur et grand orchestre (1973), *Beatus Vir* pour baryton, chœur et orchestre (1979), *Miserere* (1981) et *Totus Tuus* pour chœur a cappella (composé pour la visite du pape Jean-Paul II en Pologne, 1987), ainsi que de la musique de chambre : *Toccata pour deux pianos* (1955), *Sonate pour piano n°1* (1956), *Trois Diagrammes pour flûte seule* (1959), *Already it is Dusk* (1988)…

GOSPEL SONG : chant de l'Évangile, le gospel fut la musique chrétienne chantée par les Noirs américains, au XIXe siècle.

D'un caractère plus gai que les negro spirituals*, les gospels interprétaient des épisodes bibliques sur des rythmes très marqués. Ils devinrent peu à peu profanes et influencèrent le jazz, à ses débuts.

GOSSEC François-Joseph (1734-1829) : compositeur français. Né à Vergnies d'un père fermier. Gosse (de son vrai nom) vint à Paris à l'âge de 17 ans et rencontra Rameau, qui le prit sous sa protection. Il devint chef d'orchestre de M. de La Pouplinière, puis servit le prince de Condé (1763) et le prince de Conti (1766). En 1769, il fonda le Concert des amateurs. Il dirigea le Concert spirituel (1773), puis l'Opéra (1782) et sera, en 1795, un des fondateurs du conservatoire de Paris.

Ce brillant musicien divertit les aristocrates puis, à la Révolution, fut un fournisseur de musique pour les festivités en vogue, dans un style parfois spectaculaire (il utilisa le tam-tam pour une *Marche funèbre,* le gong pour les funérailles de Mirabeau et une foule de choristes pour un *Te Deum* donné pour la fête de la Fédération, en 1790). Il harmonisa la *Marseillaise*, composa un *Hymne à la liberté* (1793) et une *Marche victorieuse* (1794).

Sous l'Empire, il recevra la Légion d'honneur.

Mais Gossec a surtout été l'un des premiers musiciens français à montrer de l'intérêt pour la symphonie. Il dirigea en concert des symphonies de Haydn et en composa lui-même. Il se consacra surtout à l'enseignement, sous l'Empire, rédigea des ouvrages didactiques, puis se retira à Passy, en 1815. Son œuvre est quasiment oubliée, comme l'est la musique française de l'époque. La redécouverte des symphonies de Gossec (et de Méhul) semble pourtant indispensable.

GOUBAÏDOULINA Sofia (née en 1931) : compositrice russe. Etudiante à Kazan puis à Moscou, elle fonde l'ensemble Astreya, qui utilise des instruments traditionnels. En 1992, après avoir reçu de nombreux prix, Goubaïdoulina s'installe en Allemagne.

Influencée par Chostakovitch et Webern, marquée par sa foi mystique, elle compose des œuvres simples d'apparence, où les instruments sont brillamment utilisés au service du verbe. Révélée en Europe par *Offertorium* (1980), un concerto pour violon défendu par Gidon Kremer, Goubaïdoulina compose abondamment. Citons *Rubayat* (1969), un *Concerto pour basson* (1975), *Sieben Worte* (1982), un *Concerto pour alto* (1996), *Passion* (2001), *Light of the End* (2003), un *Concerto pour flûte* «The Deceitful Face of Hope and of Despair» (2005), des quatuors à cordes…

GOUDIMEL Claude (v. 1520-1572) : compositeur français. Né à Besançon, il travailla chez un éditeur, à Paris, et connut Ronsard, dont il mit en musique plusieurs poèmes.

Après 1557 il vécut à Metz et se consacra au psautier (*Psaumes de David,* 1562) pour le culte réformé. Goudimel mourut à Lyon, lors d'émeutes consécutives au massacre de la Saint-Barthélemy, en août 1572. «De Luther naquit Goudimel, le maître de Palestrina», écrira Michelet.

GOUNOD Charles (1818-1893) : compositeur français. Né à Paris le 18 juin 1818, fils d'un peintre (qui mourut alors que Charles était âgé de 5 ans) et d'une pianiste, il fut élève de Reicha et de Lesueur. Prix de Rome en 1839, il partit pour l'Italie. Il eut l'occasion d'entendre la musique de Palestrina et de Bellini, rencontra Ingres, Lacordaire et Fanny Hensel, qui lui fit découvrir l'œuvre de son frère, Mendelssohn. Revenant en France, Gounod fit un détour par l'Allemagne et entendit des œuvres de J.-S. Bach.

Il traverse peu après une crise mystique et signe «abbé Gounod». En 1852, il épouse la fille d'un pianiste, Anna Zimmermann. La cantatrice Pauline Viardot l'incitait à composer pour le théâtre, après qu'il eut donné *Sapho,* en

1851. En 1857, dépressif, Gounod est interné dans une clinique. Un an après, il donne *Le Médecin malgré lui,* où il montre du talent pour le genre comique. En 1859, il donne *Faust*,* qui fera sa gloire dans la version de 1869, et qui reste un des opéras les plus populaires du XIXe siècle. Il part pour Londres en 1870, aux heures sombres, et s'installe chez la baronne Luisa Brown. Il revient à Paris, puis repart pour Londres et fréquente assidûment le ménage Weldon. Bientôt malade, rentré en France, il meurt d'apoplexie à Saint-Cloud.

Marqué par la musique rigoureuse et sans emphase découverte lors de ses voyages, entraîné vers la scène où régnaient opérettes et opéras spectaculaires, Gounod, homme charmant, cultivé mais sans grand caractère ne sut pas se fixer. Son *Faust* est symbolique de son propre tiraillement entre la volupté et le mysticisme, et caractéristique de son art où ses dons mélodiques et son travail orchestral sont encombrés de prosaïsme. Son mérite est toutefois très grand : il fut le «véritable instaurateur de la mélodie en France» (Ravel) et il redonna à la musique lyrique française, qui était près de disparaître, un peu de rigueur et le goût de la musicalité. Cela lui vaudra d'exercer une grande influence sur les musiciens français de la fin du XIXe siècle.

Célèbre pour son *Ave Maria* et pour *Faust,* Gounod a laissé des mélodies et des opéras — *La Colombe* (1860), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Polyeucte* (1878) —, ainsi que de la musique religieuse. Il fut membre de l'Institut (1866).

GRADUEL : du latin *gradus* (degré), versets dits avant l'Évangile, lors de la procession au jubé ou à l'ambon.

Son importance dans la messe fut telle que, par extension, le graduel désigna les chants exécutés à la messe.

GRANADOS Y CAMPIÑA Enrique (1867-1916) : compositeur espagnol. Né à Lerida, il fut élève de Pedrell à Barcelone (où il fondera un conservatoire) et vécut un temps à Paris, de 1887 à 1889. Il composa d'abord pour les salons et donna des concerts en tant que pianiste. Ses douze *Danses espagnoles* (1892-1900), inspirées du folklore de son pays, révélèrent son talent de compositeur.

Marquée de classicisme, d'élégance et de finesse, son œuvre devint chef-d'œuvre avec les sept *Goyescas* (1911), pièces pour piano inspirées par les toiles du peintre Goya. Granados en tira un opéra, qui fut créé à New York en 1916. De retour en Europe, le compositeur et son épouse périrent dans le

naufrage du «Sussex», coulé par un sous-marin allemand dans la Manche.

Granados laissa des opéras, des mélodies et de la musique instrumentale.

GRÉGORIEN (Chant) : de Grégoire Ier (pape de 590 à 604), chant liturgique exécuté à l'unisson par des voix d'hommes (chantres ou fidèles), d'origine médiévale.

Le terme de «grégorien» est apparu après la mort de Grégoire Ier. Celui-ci parlait de chant «romain» (*cantus romanus*) et il n'en fut pas l'inventeur. Son activité avait consisté à codifier un répertoire existant afin de lui donner une homogénéité et de l'empêcher d'être soumis aux influences locales et profanes. Ce fut sous Grégoire Ier que l'Église acquit un réel pouvoir temporel et que le clergé s'adonna aux études savantes. Ce travail de mise en ordre demanda de longs et patients efforts. Ce n'est qu'au VIIIe siècle que le plain-chant romain s'imposa véritablement.

La mélodie grégorienne était une prière collective. Elle fut transmise oralement, puis peu à peu notée au moyen des neumes*. Le répertoire s'enrichit alors de pièces composées. L'invention mélodique, le goût des vocalises puis la découverte de la polyphonie dénaturèrent peu à peu le plain-chant romain, qui déclina avec le Moyen Age.

Le XIXe siècle, passionné de Moyen Age et désireux de retrouver un christianisme «authentique», le redécouvrira. L'un des premiers à étudier le répertoire grégorien fut, au XIXe siècle, dom Prosper Guéranguer, abbé de Solesmes (Sarthe). Cette abbaye s'est, depuis, spécialisée dans le chant grégorien, dont l'interprétation a souvent été cause de polémiques.

GRÉTRY André Ernest Modeste (1741 1813) : compositeur français. Né à Liège dans une famille de musiciens, il n'en dé-sespéra pas moins ses professeurs avant de découvrir, avec passion, l'opéra italien. Il partit pour l'Italie en 1760, fut élève de Casali et du Padre Martini, puis se fixa à Paris en 1767.

Protégé de Marmontel, lié à Voltaire, Grétry composa de nombreux opéras-comiques. Il fit évoluer cette forme récente vers le sentimentalisme (*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* fut un air célèbre) et compta le futur Louis XVIII parmi ses librettistes. Il écrivit, d'autre part, des *Essais sur la musique* et les *Réflexions d'un solitaire* inspirées de Rousseau. Une rue de Paris porta son nom, de son vivant, et il fut chevalier de la Légion d'honneur (1802).

Son œuvre musicale — *Le Huron* (1768), *Zémire et Azor* (1771), *Richard Cœur de Lion* (1785) — manifeste de l'habileté mélodique, mais sa science

musicale était parfois l'objet de railleries. Grétry, dont le succès s'estompa après 1789, se retira en 1798 et finit ses jours à l'Ermitage, où avait vécu Rousseau.

GRIEG Edvard (1843-1907) : compositeur norvégien. Né à Bergen, fils d'un consul, il étudia la musique à Leipzig (1858), fut élève de Moscheles et, encouragé par Liszt, entreprit une carrière de pianiste. Il épousa une cousine, Nina Hagerup, qui était cantatrice. Le jeune compositeur Richard Nordraak lui révéla la musique populaire norvégienne et Grieg s'efforça de développer la vie musicale de son pays.

Son *Concerto pour piano,* ses *Danses norvégiennes* et sa musique de scène pour *Peer Gynt,* du dramaturge Ibsen, lui ont valu quelque notoriété. Ses pièces pour piano sont peut-être plus originales. La musique de Grieg fut parfois qualifiée d'impressionniste.

GRIGNY Nicolas de (1672-1703) : compositeur français. Né à Reims, fils d'un organiste, il fut organiste de Saint-Denis (1693-1695) puis se fixa à Reims. Vivant à une époque où l'orgue bénéficiait d'améliorations techniques, Grigny composa une musique où le goût des sonorités et de l'architecture se conjugue à la ferveur religieuse.

Quoique tôt disparu, Grigny est demeuré le maître français de l'orgue pour l'époque classique. Son *Livre d'orgue* (1699) intéressa vivement J.-S. Bach, qui le recopia de sa main.

GUÉDRON Pierre (v. 1570-v. 1620) : compositeur français. Né à Châteaudun, il appartint à la chapelle du cardinal de Guise, fut nommé chantre de la chapelle royale (1590), compositeur de la chambre royale (1601) puis intendant des musiques du roi (1613). Il eut Antoine Boesset pour gendre.

Célèbre en son temps, Guédron fut un des maîtres de l'air de cour, grâce à une écriture claire et ferme, et participait à la composition des ballets de cour. Ce «docte» musicien fut le créateur du ballet mélodramatique — *Ballet de la Reine* (1609), *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) —, où l'action suivie donnait de l'unité au ballet. Mais cette forme ne lui survécut pas. Le ballet mélodramatique influencera tout de même Lully. Guédron, qui fut le contemporain d'Henri IV, de Louis XIII et du poète Malherbe, avec qui il collabora, occupa une place importante dans une période qui annonçait le classicisme français.

GUIMBARDE : instrument composé d'un cadre métallique et d'une languette en acier qu'il faut mettre en vibration. La guimbarde se place entre

les dents.

Elle était connue au Moyen Age et fut considérée, par la suite, comme un instrument pour «gens de basse condition» (Mersenne).

GUITARE : instrument à cordes pincées constitué d'une caisse de résonance plate et d'un manche. La guitare classique est pourvue de six cordes. Son étendue est de trois octaves et une quinte.

L'origine de la guitare est incertaine. Est-elle issue de la cithare grecque, de la kithara égyptienne ou du luth oriental ? Elle semble être venue d'Orient, en Espagne, au Moyen Age. Elle existait sous différentes formes, à l'époque, la «mauresque», à caisse ovale, et la «latine» principalement. A la Renaissance, les Espagnols lui préféraient la *vihuela* (à archet ou à plectre) ou la *bandurria.* Un luthier anglais, J. Rose, inventa la pandore à cette époque. Il existait aussi des sortes de guitare en France et en Italie. Les «guyterneurs» étaient nombreux en Europe. De cette pluralité d'instruments comparables se dégagea la guitare à caisse plate. Alonso Mudarra en fut un des premiers maîtres. Mais le luth porta ombrage à la guitare jusqu'à son propre déclin, au XVIIIe siècle.

C'est à la fin du XVIIIe siècle que la guitare connut une nouvelle vogue. Pourvue de cordes simples, elle était utilisée pour accompagner les romances. Le XIXe siècle consacra son succès. Paganini en jouait admirablement. L'œuvre et renseignement de Fernando Sor (1778-1839) développèrent l'art de cet instrument, amélioré notamment par le luthier A. de Torrès Jurado. La guitare acquit son aspect moderne, mais les compositeurs célèbres ne se sont pas précipités pour lui donner un répertoire.

Malgré le virtuose Andrès Segovia, la situation a moyennement évolué au XXe siècle. Les *Études* de Sor, le *Concerto d'Aranjuez* de Rodrigo et quelques pièces diverses (de Castelnuovo-Tedesco, Giuliani, etc.) restent la base de son répertoire. La guitare a pourtant connu un éclatant succès au milieu du XXe siècle. Le jazz (Django Reinhardt, Charlie Christian), la pop music (Jimi Hendrix) et la vogue des chanteurs guitaristes (G. Brassens) lui ont donné une durable popularité. Il a fallu pour cela, dans bien des cas, l'électrifier afin de lui donner plus de puissance, ce qui ne pouvait aller sans dénaturer son timbre. Le virtuose Narciso Yepes, auteur de la musique du film *Jeux interdits,* a mis en valeur, de son côté, la guitare à dix cordes. Sous sa forme la plus simple, la guitare est un des instruments de musique les plus répandus.

GUYONNET Jacques (né en 1933) : compositeur suisse. Né à Genève, il

travailla à Darmstadt et fut élève de Boulez avant de créer, dans sa ville natale, un studio de musique contemporaine. Il enseigna au conservatoire de Genève. Chef de file de la musique contemporaine suisse, Guyonnet s'est signalé par des œuvres fortes et rigoureuses (*Monades* et *Polyphonies*). Il a donné plus récemment l'opéra *Electric Sorcerers* (1980) et *Schœnberg et son double* (1981).

H

HABANERA : danse à 2/4 dont le premier temps est accentué, d'un mouvement lent.

La habanera aurait la contredanse pour ancêtre. Elle s'est formée à Cuba et entra pour une part dans le tango argentin. L'air de *Carmen* (Bizet), *L'amour est un oiseau rebelle,* a immortalisé la habanera. Citons aussi une *Havanaise* pour violon et orchestre de Saint-Saëns et une *Habanera* pour deux pianos de Ravel.

HAENDEL Georg Friedrich (1685-1759) : compositeur anglais (naturalisé en 1726) d'origine allemande. Né le 23 février 1685 à Halle, en Saxe, d'un père chirurgien des armées, il manifesta très tôt des dispositions pour la musique, mais son père souhaitait qu'il étudiât le droit. Ses dons étaient toutefois tels qu'un professeur de musique, Zachow, lui est donné. En 1697, à la mort de son père, Haendel décide de persévérer dans les deux sciences. Il est nommé organiste à Halle, en 1702, puis claveciniste à l'Opéra de Hambourg, en 1703. Dans cette ville, il se lie à l'organiste Mattheson et tous deux se rendent à Eubeck pour rencontrer le maître Buxtehude. Celui-ci exigeait que son successeur épousât sa fille. Les deux hommes reviennent à Hambourg, renonçant, comme J.-S. Bach, à la place offerte.

Peu après, Haendel écrit ses premiers opéras, ce qui l'incite à faire le voyage en Italie. Au cours de son séjour, il rencontre Corelli, Pasquini, A. et D. Scarlatti, fréquente l'académie Arcadia et se met à l'école du *bel canto*. Il compose les cantates dites *Italiennes* et des opéras, qui lui valent la célébrité. En 1710, il reçoit le titre de *Kappelmeister* de l'électeur de Hanovre, en remplacement de Steffani. Mais, invité par les Anglais, il demande à son employeur un congé et, un an plus tard, il donne *Rinaldo* (1711) avec succès, à Londres. Il composera également un *Te Deum pour la paix d'Utrecht* (1713). A la mort d'Anne Stuart, l'électeur de Saxe devient roi d'Angleterre sous le nom de George Ier. Celui-ci retrouve ainsi son maître de chapelle, dont le congé s'était beaucoup prolongé...

Haendel donne, en 1716, la célèbre *Water Music,* mais il se consacre surtout à l'opéra (*Giulio Cesare, Tamerlano, Rodelinda,* etc.) pour la Royal Academy of Music. Les jalousies (de Bononcini, pour ne citer que lui), les querelles (deux cantatrices, la Bordoni et la Cuzzoni, en viennent aux mains lors d'une représentation d'*Alessandro*) et le succès, en 1728, du *Beggar's Opera* ont raison de la Royal Academy. Qui plus est, le roi meurt en 1727. Or

les Anglais avaient médiocrement apprécié le règne du Hanovre.

Une nouvelle académie est fondée en 1729, chargeant Haendel de recruter des chanteurs sur le continent. A l'occasion de ce voyage, il est près de rencontrer J.-S. Bach mais doit renoncer à ce déplacement. Revenu en Angleterre, il reprend la lutte, donne *Alcina, Ariodante* et *Orlando* notamment, mais compose aussi de la musique instrumentale, des concertos grossos et des concertos pour orgue. Usé par la concurrence, quelque peu boudé par le public, bientôt malade, Haendel se retire de l'arène vers 1740. Il se reconvertit dans l'oratorio, qui tenait, somme toute, beaucoup de l'opéra sans la mise en scène. Peut-être choisit-il (était-ce un choix?) de délaisser la noblesse pour la bourgeoisie, comme le dit M.-F. Bukofzer, ce qui ferait de lui un précurseur. L'Angleterre bourgeoise était alors près de devenir un modèle politique et économique pour le reste de l'Europe. Haendel donne une série d'ouvrages qui ont fait sa gloire : *Israël en Egypte* (1738), *Saul* (1739). *Le Messie* (1742), *Semele* (1743), *Hercule* (1745, un «musical drama»), *Judas Macchabée* (1746), *Jephta* (1751), etc. A la fin de sa vie, comme J.-S. Bach, Haendel devint aveugle malgré les soins du docteur Taylor. Il meurt en avril 1759, est enterré à Westminster.

Les Anglais fondèrent en 1784, la Haendel Commémoration — à jamais reconnaissants. Comme les compositeurs de son temps, Haendel a laissé une quantité d'œuvres impressionnante : des opéras (une quarantaine), des oratorios, des cantates, des concertos (dont les *Concerti grossi op. 6,* de 1739), de la musique orchestrale (*Water Music, Fireworks Music,* ouvertures, *sinfonie*), de la musique de chambre, des sonates, des suites, de la musique religieuse (anthems et hymnes), des odes (*Ode à sainte Cécile, Ode pour l'anniversaire de la reine Anne*) et il faut peut-être y ajouter diverses pièces dont l'authenticité n'est pas assurée. Haendel s'est beaucoup donné à l'opéra et à sa passion baroque du théâtre mais, de ce qui semblait un déluge d'arias, la postérité n'a longtemps retenu que quelques morceaux, comme le largo de *Serse*. La curiosité récente pour l'opéra baroque a permis de constater la valeur d'ouvrages comme *Giulio Cesare* ou *Orlando*. Célèbre pour ses concertos grossos, *Water Music* et *Fireworks Music,* Haendel est surtout connu pour être l'auteur du *Messie,* chef-d'œuvre de l'oratorio dont il a été un maître. Il a investi dans cette forme baroque son dramatisme, son génie mélodique, sa riche instrumentation et son art choral. Cet homme, qui respirait l'énergie et la générosité, qui accueillait les influences avec appétit, qui aimait l'artifice et le faste, a fait de l'oratorio la parfaite expression de

son style de noble lutteur.

Haendel et J.-S. Bach, nés la même année, ont écrasé leur époque et sont souvent rapprochés. Ils étaient très différents. Haendel fut compositeur prodigue, il accumula merveilles, audaces, plagiats, conventions et redites, il fut un passionné de théâ-tre et de grandiose, il voyagea beaucoup et peut être regardé comme la somme de son époque. Haendel fut un des premiers à écrire pour un large public. Bach, resté en Allemagne, composait dans le même temps une œuvre savante et sereine, se méfiait des artifices et se souciait médiocrement du succès, recopiait, étudiait et écrivait pour le service ou pour sa satisfaction et celle de ses enfants. Mais tous deux se retrouvent dans le baroque, qu'ils mènent à terme, et dans le classicisme qu'ils annoncent, dans leur riche nature d'hommes aussi, travaillant sans relâche pour dépenser leur prodigieuse énergie créatrice.

Haendel n'a cessé d'être admiré. Lors de son séjour à Londres, Haydn découvrit avec enthousiasme ses oratorios. «Parmi les anciens maîtres, seuls Haendel et Sébastien Bach eurent du génie», écrira Beethoven. Liszt fut passionné par son impétuosité et sa grandeur. Les Anglais lui ont toujours voué un culte.

HAHN Reynaldo (1875-1947) : compositeur français (naturalisé en 1912) d'origine allemande. Né à Caracas (Venezuela) dans une famille aisée, il vint en France âgé de trois ans. Huit ans plus tard, il entra au conservatoire de Paris. Il sera élève de Massenet et deviendra célèbre avec l'opérette *Ciboulette* (1923). Citons aussi *Brummel* (1931).

Compositeur et critique musical, directeur de l'Opéra de Paris (1945), Hahn fut aussi un homme cultivé, brillant causeur aux allures de dandy, il fréquenta Massenet, Proust et Sarah Bemhardt. Admirateur de Mozart, il a laissé des opéras et opérettes, des mélodies et des pièces pour piano aujourd'hui oubliés.

HALÉVY Jacques Fromental (1799-1862) : compositeur français. Né à Paris, Jacques François Élie Lévy (tel était son nom) fut élève de Cherubini et obtint le prix de Rome à l'âge de vingt ans. Pourvu d'un solide savoir-faire, il accumula bientôt les opéras dans le style de Meyerbeer. *La Juive* (1835) lui vaut encore la notoriété. Halévy fut professeur au conservatoire de Paris. Il compta Gounod et Bizet (qui devint son gendre) parmi ses élèves.

Son neveu Ludovic fut un librettiste célèbre, associé à Meilhac. Il travailla pour Oftenbach et Bizet.

HARMONICA : instrument à vent constitué de tuyaux à anche métallique

juxtaposés dans une boîte rectangulaire.

Inventé au XIXe siècle, l'harmonica est resté un instrument populaire, utilisé par exemple par les chanteurs de blues.

HARMONICA DE VERRES : instrument constitué d'une série de verres en cristal.

L'idée de jouer des sonorités de verres plus ou moins remplis d'eau semble remonter au XVIIe siècle. En 1761, Benjamin Franklin inventa un glassharmonica (*glass* signifie verre, en anglais) composé d'une série de verres en cristal de volumes différents placés sur un axe, mis en rotation au moyen d'une manivelle. Plus tard, l'axe sera mis en rotation par une pédale.

L'harmonica de verres inspira Gluck et, bien sûr, Mozart (*Quintette K 617*), passionné par tous les instruments de musique.

HARMONIE : du grec *harmonia* (ajustement, arrangement), technique d'organisation des sons d'un point de vue vertical — ce qui la distingue de la mélodie, écriture horizontale — et, plus particulièrement, science des accords*.

Les Grecs appliquaient, comme nous, le concept d'harmonie à de nombreux objets pour signaler leur beauté, leur équilibre et leurs justes proportions. Le philosophe Platon disait que «le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement, apportant avec eux la grâce et la conférant». Aristoxène distinguait l'harmonie (succession de sons) du rythme (succession de durées). Au Moyen Age, l'harmonie désignait une «concordance de plusieurs sons», selon la définition d'Isidore de Séville (VIe siècle), c'est-à-dire une succession agréable de sons, une harmonie d'intervalles.

Jusqu'à la fin du Moyen Age, les musiciens «contrepointent des lignes horizontales», indique Jacques Chailley, qui ajoute qu'avec Machaut, au XIVe siècle, nous nous trouvons «devant de véritables suites d'accords». Si l'écriture musicale se complique, il faudra toutefois attendre le XVIe siècle, le déclin de la polyphonie et les débuts de la monodie accompagnée par une basse continue pour que s'affirme une harmonie d'accords. Au XVIIe siècle se développeront des principes harmoniques qui conduiront à l'abandon du système des modes* au profit d'un système de tonalités*, dans le temps même où la notation musicale connaissait des progrès très nets, comme la pratique de la double portée.

Les modes majeur et mineur commanderont l'harmonie classique, systématisée encore par la définition du tempérament* égal, qui découpait

commodément l'espace sonore, et par l'exploitation des accords altérés. Au XVIIIe siècle, Rameau s'efforça de fonder l'harmonie en nature, de lui donner un fondement rationnel, ce qui était tout à fait dans l'esprit du temps puisque l'harmonie était alors perçue comme un système de signes universellement valable. L'harmonie, autrement dit, était un ordre artificiel et scientifique jugé apte à traduire en langage universel le monde naturel des sentiments et des passions. Selon Rameau, l'harmonie devait déterminer la mélodie, thèse qui l'opposera à Rousseau. A cette époque, l'art du contrepoint (de la superposition de lignes mélodiques) déclinait tandis que s'affirmait l'art de la modulation* et que le rapport mélodie/harmonie devenait complexe.

Au XIXe siècle, la conception harmonique sera autre, d'abord parce que subjective. L'«expression» en sera souvent le but et le «comment» apparaîtra parfois secondaire. Les recherches harmoniques passionnèrent les romantiques. Par le biais des études du répertoire populaire et de la redécouverte de la musique ancienne, les modes réapparaîtront. Le XXe siècle ira plus loin en renonçant à l'harmonie classique. Atonalisme, mise à l'écart des lois tonales, rejet des notions de consonance et de dissonance, privilège des rythmes et fabrication d'instruments capables de produire une multitude de sons, de passer insensiblement d'un timbre à l'autre s'ajouteront aux recherches menées sur les musiques non européennes. Les partitions de compositeurs contemporains sont quasiment indéchiffrables pour celui qui a reçu ce qui s'appelle une formation classique. L'harmonie a éclaté en langages, mais le langage classique n'avait-il pas été déjà celui d'une minorité ?

HARMONIE (Orchestre d') : ensemble d'instruments à vents (bois et cuivres), auquel s'ajoutent parfois des instruments de percussion. L'orchestre d'harmonie est dirigé par un chef de musique.

Les ensembles d'harmonie se sont développés à la fin du XVIIIe siècle, époque où les instruments à vent étaient d'une remarquable qualité. La Révolution française leur accorda une grande vogue, en inspirant marches, hymnes et style héroïque aux compositeurs. Le rôle de l'harmonie dans l'orchestre ne cessa de gagner en importance jusqu'à Wagner, qui en tira profit avant que bois et cuivres fussent utilisés dans des ensembles de solistes.

Parmi les œuvres écrites pour l'harmonie, il faut citer la *Symphonie funèbre et triomphale,* de Berlioz. Elle fut donnée en 1840 pour

l'inauguration de la colonne de la Bastille. Berlioz aurait dirigé les musiciens armé d'un sabre… La tradition des orchestres d'harmonie, malgré la disparition des kiosques à musique, est perpétuée en France par les ensembles de la garde républicaine et des gardiens de la paix, pour ne citer qu'eux.

HARMONIQUES : sons dont les fréquences sont des multiples de la fréquence du son fondamental, en acoustique*. Ajoutés au son fondamental, ces sons donnent le timbre.

Les harmoniques, d'autre part, désignent les sons obtenus par division de la corde (sur les instruments à cordes) ou de la colonne d'air (pour les instruments à vent).

HARMONIUM : instrument à clavier, à soufflerie et à anches métalliques libres (à la place des tuyaux de l'orgue).

L'harmonium, mis au point au XIXe siècle, fut longtemps l'orgue des paroisses pauvres. Il accompagnait aussi, parfois, les cours de musique dans les écoles.

HARPE : du germain *harpa,* instrument à cordes pincées d'inégales longueurs, d'une étendue de six octaves et demie. De forme triangulaire, tenue posée sur une épaule, la harpe est généralement montée de quarante-six cordes.

La harpe, dont l'ancêtre est l'arc musical, était connue des Égyptiens et des Hébreux dans l'Antiquité. Elle se répandit et fut pratiquée au Moyen Age, à partir du VIIIe siècle au moins. Son succès dura jusqu'à Renaissance. Les bardes l'utilisaient pour chanter les exploits de leurs seigneurs.

A la Renaissance, la harpe connut un déclin qui dura jusqu'au XVIIIe siècle. Reparue avec le style galant, elle connaîtra le succès. La reine Marie-Antoinette en jouait. Gluck, son protégé, introduisit la harpe à l'orchestre. Johann Baptist Krumpholtz en fut un virtuose jusqu'à ce que, désespéré par la légèreté de son épouse, il se jetât dans la Seine, en 1790. Mozart composa un *Concerto pour flûte et harpe,* mais peu d'œuvres pour harpe ont acquis la popularité.

Au XIXe siècle pourtant, Sébastien Érard en a fait un instrument admirable. Entendue ici et là, dans les opéras par exemple, appréciée des salons, appréciée de Debussy, qui composa des *Danses pour harpe et orchestre,* la harpe n'a pas vraiment inspiré une œuvre de grande envergure. La virtuose Lily Laskine l'a pourtant merveilleusement servie, au XXe siècle. La harpe reste un instrument étrange, souvent présent et toujours apprécié, les

mauvaises langues disent pourtant que l'on passe la moitié de son temps à l'accorder et l'autre moitié à jouer faux...

HARTMANN Johann Péter Emilius (1805-1900) : compositeur danois. Né à Copenhague, fils d'un organiste, il fut un des principaux représentants, au Danemark, du mouvement des écoles nationales et acquit, dans son pays, la popularité avec des œu-vres inspirées de contes d'Andersen ou par les mythes nordiques, comme *Yrsa* (1883). Dans cet ouvrage, il utilise harpes et trompes antiques.

HARVEY Jonathan (né en 1939) : compositeur anglais. D'abord choriste, il étudie à Cambridge puis se familiarise avec l'école de Vienne, avant de se détacher de la musique sérielle. Chargé d'enseignement à Princeton, il y rencontre Milton Babbitt, qui l'incite à utiliser l'électronique. Le voilà ensuite à l'Ircam, invité par Boulez. Pour lui, l'univers des sons est spirituel.

Persuadé que «la musique exprimait la conscience dans sa forme la plus pure» ce compositeur a su assimiler des influences diverses et produire un catalogue varié : *Madonna of winter and spring* pour orchestre (1986), *Passion et Résurrection* (1981), *Ritual Melodies* pour bande magnétique (1990), l'opéra *Inquest of Love* (1993), *Concerto pour percussion* (1997), trois quatuors à cordes…

HASSE Johann Adolf (1699-1783) : compositeur allemand. Né à Bergedorf, chanteur et compositeur, il fut élève de Porpora et de A. Scarlatti à Naples, travailla à Venise puis servit à la cour de Dresde (1733). Il y fit triompher l'opéra italien, accumulant les musiques aussi vite que son ami Métastase accumulait les livrets. Époux de Faustina Bordoni, une *prima donna* de l'époque (qui se battit sur scène avec la Cuzzoni…), il voyagea beaucoup avec elle et fut surnommé «il divino Sassone» par les Italiens. Lorsque la ville de Dresde fut bombardée, en 1760, Hasse perdit de nombreuses partitions. Il acheva sa vie à Venise et fut rapidement oublié.

Hasse a pourtant été un des maîtres de l'opéra baroque du XVIIIe siècle. Des compositeurs comme J.-S. Bach, Haydn et Mozart le tenaient en grande estime. Hasse avait donné une cinquantaine d'opéras, des oratorios, un *Requiem,* un *Te Deum,* des concertos et des sonates. Il eut un mot resté célèbre en parlant de Mozart : «Ce jeune homme nous fera tous oublier»

HASSLER Hans Léo (1564-1612) : compositeur allemand. Né à Nuremberg, il fut sans doute le premier Allemand à se rendre en Italie pour se mettre à l'école du baroque vénitien. Après avoir étudié avec A. et G. Gabrieli, il revint en Allemagne et s'efforça de concilier le style italien et la

tradition polyphonique nordique. Organiste à Augsbourg (1586) Nuremberg (1601) puis Ulm (1604), anobli par Rodolphe II lors d'un séjour à Prague en 1595, Hassler se rendit à Dresde en 1608. Il mourut à Francfort.

Hassler a laissé des messes (*Missa octavi toni*), des psaumes (*Psalmen und Christliche Gesäng,* 1607), des *Cantiones sacrae* (1591) et des *Sacri concertus* (1601).

HAUTBOIS : instrument à vent, à anche double, pourvu d'un tuyau légèrement conique et d'un pavillon. Son étendue est de trois octaves. L'instrument appelé hautbois est le hautbois en ut.

Le «haulx-bois» est peut-être issu de l'aulos des Grecs et sans doute des chalemies et bombardes du Moyen Age. C'est au XVIIe siècle que les facteurs Hotteterre en firent un instrument de qualité, doué de plus «de force et de variété» que la flûte à bec. Encore amélioré au XVIIIe siècle, le hautbois trouva en Vivaldi. Albinoni, Telemann et J.-S. Bach ses premiers maîtres. Ses qualités expressives séduisirent ensuite Mozart. Citons, plus tard, Bellini.

Le hautbois d'amour (en la), inventé au début du XVIIIe siècle, inspira J.-S. Bach.

Intégré à l'orchestre, le hautbois (et ses dérivés, comme le cor anglais) s'est rapidement imposé. Le hautbois moderne est issu des recherches de G. et F. Triébert, au XIXe siècle, et de F. Lorée, au XXe siècle. Prokofiev a donné au hautbois le rôle du canard, dans *Pierre et le loup*. Parmi les ouvrages contemporains, il faut citer les concertos de Maderna.

HAUTE-CONTRE : voix masculine aiguë, plus haute que celle du ténor. La voix de haute-contre est une voix de ténor spécialisée dans les notes aiguës.

La musique sacrée anglaise et française utilisait ce type de voix aux XVIIe et XVIIIe siècles. Disparue par la suite ou utilisée ici et là, dans certains opéras de Rimski-Korsakov par exemple, la voix de haute-contre doit beaucoup de son succès actuel au chanteur Alfred Deller, décédé en 1979. Il lui revient d'avoir, en même temps, remis à l'honneur la musique anglaise qui lui convient.

HAYDN Franz Josef (1732-1809) : compositeur autrichien. Né à Rohrau un 1er avril, dans une famille nombreuse dont le père était charron et la mère, cuisinière, il est enfant de chœur à la cathédrale de Vienne. Sa voix, jusqu'ici tenue pour remarquable, mue et il est renvoyé. Haydn apprend alors la musique en autodidacte, vit de leçons et travaille un temps avec Porpora, qui

ne semble pas l'avoir traité avec beaucoup d'égards. Il découvre la musique de C.P.E. Bach, rencontre le poète Métastase et le musicien Gluck et, en 1755, fait entendre une symphonie chez le baron von Fumberg. En 1759, il entre au service du comte Morzin. L'année suivante, il épouse Maria Anna Keller, la fille d'un perruquier, qui n'aime pas la musique…

En 1761, Haydn est nommé vice-*Kappelmeister* du prince Esterhazy, tout aussi despotique de caractère qu'Anna, mais qui aime la musique et met à son service un orchestre de qualité. Haydn sera nommé *Kappelmeister* en 1766. Cet homme paisible, travailleur, moyennement cultivé, se met à l'ouvrage pour satisfaire une cour brillante et un prince exigeant. «Coupé du monde, dira-t-il, je fus forcé de devenir original» II compose des symphonies (dont le triptyque de 1761 : *Le Matin, Le Midi* et *Le Soir*), des concertos, des sonates et de la musique religieuse. Le mouvement préromantique du *Sturm und Drang* l'influence bientôt, comme l'atteste notamment la symphonie *Les Adieux* (1772). Sa musique se fait plus expressive et plus colorée. Haydn compose également des opéras : *L'Infedelta delusa* (1773), *II Mondo della Luna* (1777), *La Vera costanza* (1778) — l'année où il rencontre et aime Luigia Polzelli, une cantratrice —, *Orlando Paladino* (1782), *Armida* (1783) et d'autres encore, cette part de son œuvre n'ayant été que récemment exhumée. Après 1785, Haydn donne les symphonies dites Parisiennes n° 82 à 87 (dont *L'Ours. La Poule* et *La Reine*), œuvres de commande comme les *Sept Paroles du Christ* (1786), Haydn ayant acquis la notoriété. A cette époque, suivant l'évolution du goût, il écrit beaucoup de musique de chambre, des quatuors en particulier.

En 1790 meurt le prince Nicolas Ier. Son fils Paul Anton appréciait médiocrement la musique et Haydn en profite pour répondre à l'invitation des Anglais. Au cours de son séjour, il découvrira la vie urbaine et les concerts publics, écrivant des lettres pittoresques sur l'art de vivre anglais. Reçu avec enthousiasme, Haydn donne les symphonies dites Londoniennes n° 93 à 104 (dont *La Surprise, Militaire, L'Horloge, Roulement de timbales*…}. Ces symphonies manifestent la plénitude de son génie orchestral et la maîtrise de son écriture.

En 1795, Nicolas II, le nouveau prince, le rappelle à son poste. Haydn revient, enthousiasmé par les oratorios de Haendel qu'il a découverts. Il composera *La Création* (1798), un chef-d'œuvre d'inspiration, et *Les Saisons* (1801). A cette époque, il écrit également d'admirables quatuors à cordes et la belle *Theresienmesse* (1799). Haydn est maintenant entouré du

respect de tous. Beethoven et Weber l'admirent. Mais ses forces déclinent et, en mai 1809, alors que l'armée française occupe Vienne, il meurt. Les Français lui rendent hommage en faisant donner le *Requiem* de Mozart. Haydn repose, depuis 1820, à Eisenstadt.

L'œuvre qu'il a laissée est abondante et variée : une centaine de symphonies, des concertos (pour clavier, violon, violoncelle, cor, trompette), des divertimenti, des quatuors, des trios, des sonates, des cantates, des oratorios, des messes et des opéras. Cette œuvre constitue, avec celle de Mozart, le sommet du classicisme musical de la fin du XVIIIe siècle. Les deux hommes étaient liés depuis 1781 et Haydn considérait son jeune ami comme «le plus grand compositeur». Il devint franc-maçon un an après lui, en 1785. Ils étaient néanmoins différents. Haydn n'avait rien du génie bouillonnant de Mozart. II fut toute sa vie un homme tranquille, modeste et fier, «un pauvre diable (...) harassé de travail» assurait-t-il. Sa musique lui ressemble: solide, vigoureuse, colorée et sensible, dénuée d'angoisse ou de déchirement, claire et équilibrée, expressive, — heureuse de vivre.

Haydn est, plus que Mozart, le symbole du classicisme en musique. Il en a fixé les formes et les moyens, lui a donné un style simple, direct et brillant, amalgamant les séduisants italianismes, l'expression de la sensibilité et la noblesse du ton, parfois aussi la saveur de la musique populaire. Il ne se soucia que du concert (public ou privé). Toute son œuvre est d'abord préoccupée de matériau musical (formes, rythmes, couleurs). Sa musique est pure, effacement du «moi» derrière la musique, indifférence aux anecdotes du cœur et de l'esprit, séduction. Bref, elle sera négligée par le XIXe siècle. Les romantiques considéraient Haydn comme un «grand-papa» sympathique, ridiculement vêtu d'une livrée de domestique. Le XXe siècle est revenu à Haydn, qui composait purement et simplement de la musique.

L'importance de Haydn dans l'histoire de la musique est très remarquable, dans le domaine de la symphonie et de la musique de chambre en premier lieu. Son influence sur Mozart, Beethoven et Schubert est incontestable.

HAYDN Johann Michaël (1737-1806) : compositeur autrichien. Né à Rohrau, comme son frère Josef, en grande partie autodidacte (il étudia un temps avec Fux), il fut nommé *Konzertmeister* et organiste à Salzbourg en 1762. Il y épousa une chanteuse, Magdalena Lipp, en 1768, se lia à Mozart (la symphonie n° 37 de Mozart est en partie de M. Haydn) et donna des œuvres qui prouvaient un talent certain. Mais Haydn, de caractère indolent, porté sur l'alcool, se contenta d'une existence un peu confinée.

Il composa des symphonies, des concertos, de la musique de chambre et de la musique religieuse (dont un *Requiem,* de 1771). Weber fut un de ses élèves.

HELLER Stephen (1813-1888) : compositeur hongrois. Né à Pest, il vécut à Augsbourg puis à Paris, où il mourut, laissant une œuvre appréciée de ses amis Schumann et Berlioz.

Auteur des *Lettres d'un musicien romantique à Paris,* Heller a composé de nombreuses pièces pour piano, d'une grande élégance.

HENRY Pierre (né en 1927) : compositeur français. Né à Paris, il fut élève de Nadia Boulanger et de Messiaen puis travailla avec Schaeffer. Ils donnèrent ensemble la *Symphonie pour un homme seul* (1949), première œuvre marquante de la musique concrète. Henry donnera ensuite *Le Voile d'Orphée* (1953). Mais de tempérament moins systématique que Schaeffer, curieux des procédés électroniques, plus musicien, Henry acquit bientôt son indépendance.

Son œuvre — *Le Voyage* (1962), *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *L'Apocalypse de Jean* (1968), *Dieu* (1977), etc. — recourt à de multiples ressources dans un souci expressif, parfois séduisant, qui ne va pas toujours sans céder à des facilités et à un aspect hétéroclite. La *Messe pour le temps présent* (1967), écrite en collaboration avec Michel Colombier, lui a valu une popularité certaine, à une époque où le spectacle «rite» et les rythmes de jerk étaient à la mode. L'ouvrage fut donné au festival d'Avignon par la troupe de Maurice Béjart. En 1979. Henry a composé une *10e symphonie, hommage à Beethoven,* collage de citations manipulées électroniquement. Plus récemment, citons *Hugo-symphonie* (1985) et *Le Livre des morts égyptiens* (1987).

Henry a joué jusqu'ici un rôle important dans l'évolution de la musique contemporaine Son œuvre convaincue, mélangée, a beaucoup fait pour rapprocher celle-ci du public.

HENZE Hans Werner (né en 1926) : compositeur allemand. Né à Gütersloh, élève de Fortner et de Leihowitz, il fut influencé par Stravinski et par le dodécaphonisme avant d'investir son tempérament lyrique dans un néo-romantisme qui a peu à peu connu la vogue. Son sens dramatique et son habileté orchestrale ne vont pas toujours sans pesanteur. Installé en Italie depuis 1953, Henze est toutefois l'un des rares compositeurs contemporains à avoir acquis une solide notoriété dans l'opéra.

Son grand succès reste, à ce jour, *Boulevard Solitude* (1952), version

moderne de *Manon Lescaut,* un ouvrage éclectique et efficace. *Le Roi Cerf* 1956) devait être une œuvre ambitieuse, d'une durée de cinq heures, mais Henze dut en réaliser une version abrégée. *Élégie pour de jeunes amants* (1961), *Les Bassarides* (1966) et *Le Jeune Lord* (1965) ont confirmé les qualités (lyrisme, recherches sonores, virtuosité) et les défauts (éclectisme, lourdeur) de Henze, qui s'engagea ensuite politiquement et donna, en 1968, *Le Radeau de la Méduse*. Citons également *The English Cat* (1983), sur un livret d'Edward Bond. Son œuvre est abondante : opéras, ballets, symphonies, musique de chambre.

Henze a composé également de la musique de film, pour Alain Resnais (*Muriel*) et Volker Schlöndorff (*Katharina Blum, Un amour de Swann*) notamment.

HÉROLD Louis-Ferdinand (1791-1833) : compositeur français. Né à Paris de souche alsacienne, il fut élève de Méhul et prix de Rome en 1812. Durant son séjour en Italie, il connut Paisiello, Mayr et Zingarelli. Revenu à Paris, il se lia à Boïeldieu et travailla parfois avec lui.

Composant des opéras-comiques — *Zampa* (1831), *Le Pré-aux-Clercs* (1832) — il obtint peu à peu du succès mais fut emporté par la tuberculose. Bon musicien, plus soucieux de l'orchestration que la plupart de ses concurrents, Hérold n'en a pas moins été oublié.

HERSANT Philippe (né en 1948) : compositeur français. Né à Rome, en Italie, il étudie au conservatoire de Paris, avec André Jolivet notamment, et accumule les prix, dont un pour son premier *Quatuor à cordes*, en 1986.

Compositeur cultivé et rigoureux, qui déclare avoir une démarche «contournée, sinueuse, labyrinthique», Hersant s'est imposé par son style personnel. Citons de lui l'opéra *Le Château des Carpathes* (1981), d'après Jules Verne, deux concertos pour violoncelle (1989 et 1997), un concerto pour violon (2003), la cantate *Landschaft mit Argonauten* (1994), *Poèmes chinois* (2002)…

HÉTÉROPHONIE : du grec *heteros* (autre) et *phônê* (son), terme utilisé pour désigner en général la musique à plusieurs voix, le mot «polyphonie» étant lié à une période de l'histoire de la musique.

Un exemple d'hétérophonie ancienne est celui des instruments à bourdon, comme la cornemuse.

HINDEMITH Paul (1895-1963) : compositeur allemand. Né à Hanau, il abandonna le foyer familial pour se rendre à Francfort, en 1909. Il y étudia, devint altiste d'un quatuor et chef d'orchestre. Vers 1920, époque troublée en

Allemagne, Hindemith se signala par des œuvres tapageuses et provocantes, comme l'opéra *Sainte Suzanne* (1922) qui vit intervenir la police. Ses *Zeitoper* (opéras d'actualité) firent scandale. Décidé à secouer le public et à débarrasser la scène du romantisme, utilisant pour cela les ressources de l'expressionnisme, du jazz et de la musique de rue ou de cabaret, Hindemith apparut aux nazis comme le type achevé de l'artiste «dégénéré»… En 1933, il quitta l'Allemagne pour la Turquie.

A cette époque, Hindemith s'était pourtant assagi et avait adhéré au néoclassicisme (*Kammermusik n° 1, Cardillac*). En 1937, il publia un *Traité de composition,* où il préconisait des procédés (comme la «tonalité élargie») qui le firent passer pour un réactionnaire aux yeux de critiques. L'année suivante, il donna son opéra *Mathis le peintre,* qu'il avait composé en 1934. Le héros en est Grünewald, peintre du XVIe siècle, célèbre pour être l'auteur du retable d'Issenheim. Cet ouvrage équilibré, marqué par le choral allemand, lui inspirera une symphonie également remarquable.

Réfugié aux États-Unis en 1940, Hindemith mena une carrière de chef d'orchestre. Cet homme actif, curieux et sérieux marqua de nombreux musiciens modernes, désireux comme lui de progresser musicalement sans rupture et de rester en contact avec un large public. Ses *Métamorphoses,* sur un thème de Weber, de 1943, illustrent sa belle nature de musicien. En 1953, il s'installa à Zurich et reprit plusieurs de ses œuvres, composant d'autre part l'opéra *Die Harmonie der Welt* (1957) et écrivant un ouvrage sur J.-S. Bach.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE : la musique* n'a pas d'origine connue et la plupart des civilisations lui ont accordé une source divine. Le chant* est dérivé de la parole et les premiers instruments* de musique ont été de simples objets (pierres, coquillages, os), peu à peu travaillés, ou des objets qui avaient plusieurs fonctions, comme l'arc. C'est au paléolithique supérieur que sont apparus des instruments. Quant à la transmission de la musique, elle a été en grande partie orale jusqu'au Moyen Age. La pratique musicale fut longtemps collective, traditionnelle (Platon rappelle qu'il était interdit aux artistes égyptiens d'innover), liée a des gestes (de travail, par exemple) ou à des cérémonies (mariages, funérailles, fêtes) vécus rituellement. Elle devait avoir l'aspect fruste, rude, répétitif des musiques traditionnelles en général. L'histoire de la musique peut être envisagée comme une progressive autonomisation de la musique, favorisée par le déclin du sacré, le développement des instruments et le progrès de la notation*. La musique n'en a pas moins été, à chaque époque, tout ce qu'elle pouvait être, pour reprendre

une formule de F. Rauh.

Devenant profane, la musique est restée liée à la poésie et à la danse*, puis au théâtre. Son rôle était important dans la tragédie* grecque (dans les chœurs surtout) et les Grecs lui accordaient une valeur éducative liée à la danse. Ils furent aussi les premiers à produire des théories sur la musique. Platon, citant Damon, notait qu'«il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger». A l'époque, les fonctions de poète et de musicien étaient peu distinctes. Aèdes et rhapsodes déclamaient en s'accompagnant d'un instrument. La musique était monodique et vocale surtout. Comme la plupart des hommes, les Grecs accordaient un pouvoir sur les êtres et sur les choses à la musique. Le chant du légendaire Orphée charmait les dieux, les hommes et les animaux. Il nous reste peu de traces de la musique grecque : des fragments d'hymnes. Les Romains, plus tard, abandonnèrent la musique à leurs esclaves. Ce fut d'Orient surtout que viendront, pour la musique européenne, les influences. Les premières hymnes, par exemple, s'inspiraient du chant byzantin.

Une révolution musicale a été, au Moyen Age, la polyphonie*. Par cette technique, la musique s'est émancipée du texte et de toute fonction particulière. Avec elle s'est mis en place un processus d'évolution et de complication qui aura conduit la musique occidentale, en une poignée de siècles, à un degré de complexité, de richesse et de personnalisation unique. L'écriture polyphonique a lentement mûri. Il y eut d'abord, comme l'a fait remarquer Jacques Chailley, une hétérophonie hasardeuse, celle produite par les instruments à bourdon (cornemuse) notamment, puis l'idée de superposer des mélodies contrepointées s'est précisée. Les premières mentions d'une telle écriture datent du IXe siècle, de Hucbald et d'Ogier de Laon. A cette époque, le plain-chant romain, le chant grégorien*, s'était imposé comme le chant liturgique officiel de la chrétienté et l'orgue était introduit à l'église. La musique comptait parmi les arts libéraux, dont la fin n'était pas en eux-mêmes, enseignés par l'Église. C'est en Ile-de-France et au XIIIe siècle que l'art polyphonique, comme l'art gothique, s'est imposé. L'école de Notre-Dame de Paris superposa les mélodies, d'abord dans les *organa* à deux voix. Elle était contemporaine des troubadours et trouvères, de la vogue des jeux et des miracles. A côté d'un art semi-liturgique se développaient un art de cour et un théâtre profane.

A la fin du Moyen Age, au XIVe siècle, le mouvement de l'*ars** *nova* étendit et compliqua les conquêtes de ce qui fut appelé l'*ars antiqua*. La

musique devint un art savant, de spécialiste, et un art noté. Avec la messe *Notre-Dame* de Machaut apparut l'«œuvre» produite et signée par un artiste. Il en fut ainsi, à la même époque, en peinture (Giotto) et en littérature (Dante). L'art devenait une aventure personnelle. Ce fut au XVe siècle que triompha l'art polyphonique, avec l'école franco-flamande. Musique sacrée et musique profane, messe, motet et chanson* se croisèrent en un style unique, raffiné et savant, et donnèrent à la musique une complète autonomie. De Dufay à Josquin des Prés, les maîtres portèrent le style franco-flamand d'une cour à l'autre, d'une chapelle à l'autre, en voyageant dans les riches contrées d'Europe (Flandre, Bourgogne et Italie principalement). La musique de l'époque se souciait peu des moyens d'interprétation. Les voix étaient notées souvent sans autre précision et la ou les voix instrumentales n'avaient pas de partie indépendante. Pour les polyphonistes, de plus, la poésie et la musique étaient des arts distincts: l'idée d'utiliser la musique pour servir la cause d'un texte leur était étrangère. Cela allait peu à peu changer au XVIe siècle. Dès le début du XVIe siècle étaient apparus les éditeurs de musique, qui favorisèrent la diffusion de la musique et les progrès de la notation.

Le XVIe siècle fut une époque troublée par les guerres de conquête, la crise religieuse (Réforme et Contre-Réforme, guerres de Religion) et la transformation des mentalités (l'humanisme, le développement de la science, le rejet des dogmes, la formation d'une bourgeoisie marchande). L'art architectural du Nord s'effaça peu à peu au profit de l'art mélodique et expressif du Sud : l'Italie, où se pressaient les armées et les artistes européens, devint un champ de bataille et un lieu d'évolution rapide. Le style unique qui avait caractérisé l'art polyphonique se perdit. Dans le domaine de la chanson, par exemple, la chanson «parisienne» (illustrée par Janequin) puis l'air* de cour donnèrent à la France un style propre, tandis qu'en Italie triomphaient frottola, madrigal* et villanelle. Certains musiciens, Lassus en particulier, furent des adeptes de tous les styles. Cet éclatement prit d'abord la forme d'une distinction entre *stile antico,* polyphonique et *a cappella*, et *stile moderno,* celui de la monodie* accompagnée. Peu à peu seront distingués, au cours du XVIIe siècle surtout, les genres (musique d'église, musique de chambre, musique de théâtre, musique instrumentale) et les formes (opéra, oratorio, cantate, sinfonia, suite, sonate, etc.).

A la fin du XVIe siècle, les académies italiennes rejetèrent l'écriture polyphonique en la qualifiant de «barbare» et s'efforcèrent de renouer avec le style dramatique de l'Antiquité gréco-romaine. En France, l'Académie de

poésie et de musique partageait le souhait de retrouver la poésie lyrique antique. De ces expériences, menées d'abord à Florence, sont issus le récitatif* (la déclamation chantée) et le *stile rappresentativo,* l'art de «représenter» musicalement un drame, d'exprimer passions et états d'âme. Le problème posé le fut d'abord par des théoriciens, des poètes et des chanteurs avant que Monteverdi ne le résolût en véritable musicien et ne créât l'opéra*. L'idée baroque* de chanter un drame de bout en bout et de rendre la musique expressive des passions les plus extrêmes fut de grandes conséquences. Le goût des contrastes, l'art des castrats, les expériences expressives, l'individualisation des voix et l'apparition d'une harmonie d'accords stimulèrent technique du chant et art instrumental. La musique se fit spectacle fastueux. Le ballet* de cour, en France, et l'opéra, en Italie puis en Europe, firent les délices d'un public de plus en plus large, fasciné par le style bel* canto, la virtuosité des chanteurs, les machineries de la mise* en scène, le luxe des décors et des costumes, les prouesses et les surprises de la représentation. Cet art d'émerveillement se lia rapidement à des conventions (livret* d'inspiration mythologique, action compliquée, passions stéréotypées, découpage du chant en récitatif et arias), dans un temps où l'harmonie* fixait ses lois. En France, où exprimer des passions extrêmes était jugé de mauvais goût, où chanter intégralement un drame paraissait étrange, il revint à Lully de réaliser une synthèse des procédés baroques et du goût français, pour le plaisir de la cour.

Durant cette époque, la musique instrumentale acquit peu à peu de l'indépendance par rapport à l'art vocal, souvent en s'inspirant de lui. La facture des instruments de musique était, depuis le XVIe siècle, remarquable. Les musiciens ne se consacrèrent plus au chant et, au XVIIe siècle, certains ne s'y consacrèrent pas du tout. Le violon, le clavecin et l'orgue inspirèrent, après de nombreuses transcriptions, des pièces qui leur étaient spécifiques. Les virginalistes anglais, Frescobaldi, Pasquini, Torelli, Corelli, Vivaldi, Sweelinck et Buxtehude furent, avec les clavecinistes français, les pionniers du développement de l'art instrumental, qui devait conduire au concert et à l'art orchestral. *Ricercari, canzoni, sonate, sinfonie,* suites, ouvertures et concertos grossos donnèrent aux instrumentistes un répertoire de qualité. La profusion de richesse et de variété que fut la musique baroque allait nourrir, au début du XVIIIe siècle, le génie de deux «géants» : Haendel et J.-S. Bach. Dans le même temps, la France était devenue la première puissance européenne : «Les Français sont imités par tout le monde», écrivait

Mattheson.

Dès le début du XVIIIe siècle, l'art baroque fut en crise. Son style généralement grandiose, chargé, accumulatif, conventionnel et coûteux fut peu à peu rejeté au profit d'un style plus léger, aéré et coloré. La distinction de l'opéra *seria* et de l'opéra *buffa*, la vogue du style rococo* ou galant*, le souhait de joindre l'«agréable» au «raisonnable» furent autant de symptômes d'un sentiment de lassitude éprouvé pour le baroque et, en France, pour le style «grand siècle». Cette recherche d'un style nouveau, plus «humain», devait provoquer l'abandon progressif des procédés et des formes hérités du XVIIe siècle, et inciter les théoriciens à s'interroger sur le «goût». Cette phase d'allègement, de dissipation et de querelles entre «anciens» et «modernes» fut conclue, à la fin du XVIIIe siècle, par le classicisme* de Haydn et de Mozart, contemporain d'un bouillonnement d'idées néoclassiques et préromantiques ainsi que de révolutions politiques. La musique prit une allure ordonnée, claire et dynamique, tandis que l'harmonie devenait complexe et variée. La musique classique fut un art de connaisseurs, comme l'indique son intérêt pour la musique de chambre, un genre difficile où le jeu des sonorités et l'équilibre des voix épurent la musique. Dernier art de cour, le classicisme basculera avec Mozart, qui rompit avec son employeur en 1781 et devint un musicien indépendant. Les classiques pratiquèrent abondamment la symphonie* et le concerto*, à une époque où l'art orchestral prenait de la dimension. Musique brillante, colorée, riche de sensibilité mais menée bon train, la musique classique, instrumentale et orchestrale surtout, fut soumise par Beethoven a un vigoureux travail à fin de dramatisation. A partir de Beethoven, chaque opus est engagement personnel, résultat d'une sévère empoignade avec le matériau musical, œuvre originale. Beethoven ouvrit la musique à une ère nouvelle, en même temps que Schubert, Weber et Rossini. A cette époque, révolutionnaire à plus d'un titre, la musique prit de l'ampleur, parfois des couleurs nationales ou un ton populaire. Les instruments à vent furent à la mode.

Qualité technique remarquable des instruments, du piano en particulier, genèse du grand orchestre*, amplitude, ouverture ou mélange des formes et genres (Mahler, Bruckner, Wagner), vogue des formes libres (Chopin, Schumann, Liszt), redécouverte des répertoires ancien et populaire, expression personnalisée, subjective, caractérisent le XIXe siècle musical, époque qui vit dans la musique l'art par excellence, — plus puissant que le verbe pour accéder au «vrai». Le terme, d'origine littéraire, de romantisme*

qui lui est accolé ne doit pas faire oublier sa diversité. Il n'y eut pas, au XIXe siècle, de style unique mais une multiplicité de personnalités. Peut-on englober sous une étiquette Berlioz, Brahms et Chopin ? Le musicien n'était plus lié à une cour ou à une chapelle, il était un travailleur libre qui devait, au moins pour survivre, séduire le public des salons et des concerts, le provoquer ou flatter ses goûts, risquer l'anonymat et la misère s'il ne voulait pas composer avec la mode. L'artiste allait bientôt rompre avec le pouvoir, puis avec le public, à une époque où la bourgeoisie au pouvoir attendait des artistes qu'ils la divertissent, l'art devenant remède à l'ennui. L'artiste, cet homme seul, devait s'adresser à un public de plus en plus large à mesure que se développait le concert et il était concurrencé à la fois par ses contemporains, par les anciens qui étaient peu à peu redécouverts et par la musique populaire qui, dans les cafés concerts et dans les music-halls, provoquait un vif engouement. C'est au XIXe siècle que l'art s'est adressé à «tous». Apparut la «vedette», l'interprète hors du commun adulé par le public, dont Paganini et Liszt furent les grandes figures. Cette diversité, accentuée par le mouvement des écoles nationales*, sentit bientôt souffler sur elle le puissant romantisme allemand, wagnérien plus particulièrement. Son ampleur, sa gravité et sa force dramatique firent paraître la musique française frivole, la musique italienne attardée et la musique anglaise inexistante. La musique parut art de visionnaire. Au début du XXe siècle, pour défendre l'«amateurisme» de ses compatriotes, le chef d'orchestre Thomas Beecham aura ce mot : «Les Anglais n'aiment pas la musique, mais ils adorent le bruit qu'elle fait.»

La réaction ne fut pas qu'humoristique. Après que Nietzsche eut opposé le réalisme tragique de *Carmen* (Bizet) à la messe wagnérienne, Debussy, Satie et le groupe des Six montèrent à l'assaut de la métaphysique symphonique. Schœnberg et ses disciples, Berg et Webern, influencés par Wagner et Mahler, s'efforcèrent de leur côté de produire une musique expressive débarrassée des procédés harmoniques classiques et des poncifs romantiques. Le dodécaphonisme* de ces musiciens, l'art concis de Webern, la liberté et la richesse rythmiques de Stravinski, les harmonies délicatement dissoutes de Debussy, la musique impersonnelle de Satie, l'idée futuriste de faire place au bruit* dans la musique et l'intérêt marqué pour les musiques non européennes (le jazz*, par exemple), après qu'eut été exploité le folklore européen, secouèrent les acquis au début du XXe siècle. Contemporain du cubisme fut le souhait de ne pas cacher la structure de l'œuvre. Styles et

écoles se succédèrent sans répit. Faire scandale parut habituel. «S'exprimer» sembla l'essentiel, ce qui réduisit parfois l'œuvre au commentaire ou à un pur narcissisme. Parce qu'il ne cherchait plus à satisfaire le public des concerts, ou parce qu'il s'efforçait de le provoquer, l'art fut qualifié de «dégénéré» par les pouvoirs qui, en Allemagne et en URSS, souhaitaient l'utiliser à leur profit. Le procédé n'était pas nouveau mais la question était posée : de l'art, pour qui et pour quoi ?

Entre les deux guerres mondiales s'imposa un temps l'école néoclassique (Stravinski, Ravel, Poulenc, Prokofiev, Falla, Hindemith, etc.), entreprise de purge qui marquait son hostilité, ou son indifférence, à l'idée que la musique pût être au service d'une «cause». C'était, peut-être cela a-t-il eu de l'importance, une époque d'optimisme social. Le néoclassicisme fut jeté aux orties après la Seconde Guerre mondiale. La conquête de nouveaux moyens d'expression fut le mot d'ordre. Le dodécaphonisme reparut avec l'école sérielle ou post-sérielle, qui développa ses principes, les instruments de musique traditionnels furent abandonnés par les adeptes de la musique concrète* au profit d'«objets sonores» enregistrés tandis que les tenants de la musique électro-acoustique* se passionnaient pour les moyens de production, d'enregistrement et de diffusion sonores mis à leur disposition par l'électronique. Cette période d'expérimentation intensive et de théorisation conduisit parfois au recours à l'improvisation ou à des formes aléatoires*, à la mise en cause de l'«œuvre», au rejet de l'esthétique «bourgeoise» ou occidentale, parfois à l'anti-art (qui se voudrait être, souvent, encore de l'art). La recherche du «beau» fut rejetée ou intellectualisée. Les sectes, toutes d'«avant-garde», se multiplièrent. Les néo-romantiques revinrent à l'idée d'art «total». Les appareils modernes (synthétiseur et ordinateur) donnèrent quelquefois à la composition l'aspect de produit collectif et rationnel de laboratoire. Dans le même temps, profitant des mêmes moyens, la musique dite populaire (chanson, pop* music, rock* and roll, etc.) se donnait une audience considérable, principalement auprès des adolescents. La musique prenait un caractère international de produit de consommation au flux rapide. Là comme dans les autres arts, l'initiative appartient presque exclusivement à l'Occident.

Cette riche période s'est sclérosée puis dissoute dans le post-modernisme, avec le recours au métissage, à l'éclectisme, à la multiplicité des influences possibles, tant historiques que géographiques. Toute idée de hiérarchie, et donc d'avant-garde, est rejetée. Les musiques coexistent, comme les publics,

dont les goûts sont instables et évoluent très vite.

Les moyens d'enregistrement ont permis à notre société de se constituer une gigantesque mémoire (un musée dont le contenu est inassimilable par l'individu) et transformé le mélomane en consommateur boulimique. La télévision, le cinéma*, la radio, le concert, le disque*, la cassette, l'animation musicale des rues, des commerces et des bureaux créent un fond musical permanent auquel il est difficile d'échapper. Danceries de la Renaissance, symphonies de Beethoven, chansons des Beatles ou musique indienne s'enchaînent et se mêlent, l'auditeur moderne se perdant dans les noms et les titres d'œuvres rapidement consommées. Dans ce bain ou toutes les musiques se côtoient et s'équivalent, où les styles s'accumulent, où harmonies et formes s'emmêlent, où l'on se dispute à coup d'interprétation, d'inouï et d'originalité, et où chacun prend en fonction de son humeur, les termes de musique «ancienne», «classique», «moderne», «savante», «populaire», «religieuse», «occidentale» ou «exotique» n'ont plus beaucoup de consistance. Notre monde semble avoir amassé et brouillé les musiques en un point, où fonctionnent ses appareils, ses filtres et sa publicité. Chacun se sert dans cette «inflation artistique» (G. Bazin).

Cette intense production-consommation est accompagnée par un développement sans précédent des pratiques et par l'abandon de l'œuvre finie, du «chef-d'œuvre». Acheter un instrument, le monter soi-même, se mettre à la tâche et enregistrer est à la portée de tous. Aucune science n'est pour cela indispensable : des méthodes et des modes d'emploi suffisent. Le plaisir de la musique est totalement libre. Comment pourrait-on mesurer, aujourd'hui, les réalités et les conséquences d'une pareille bousculade ?

HOFFMANN Ernst Theodor Wilhelm (1776-1822) : compositeur et romancier allemand. Né Königsberg, il changea son prénom Wilhelm en Amadeus par admiration pour Mozart. Il fut professeur de piano et chef d'orchestre à Bamberg avant de devenir célèbre en littérature avec des *Contes fantastiques* qui mirent à la mode le surnaturel et l'étrange. De caractère exalté, Hoffmann joua un rôle important dans la formation du romantisme, y compris musical. Comme de nombreux romantiques, il concevait la musique comme l'art par excellence.

Hoffmann composa notamment l'opéra *Ondine* (1814), sur un livret de La Motte-Fouqué. Il laissa de nombreux articles sur Beethoven, Gluck et Mozart.

HOLST Gustav Théodore (1874-1934) : compositeur anglais d'origine suédoise. Né à Cheltenham, professeur au Royal Collège (1919), passionné

de chant choral, Holst fut influencé par Wagner, la musique ancienne et la philosophie hindoue. Son ouvrage le plus célèbre est la suite symphonique *Les Planètes* (1916), que les grands chefs d'orchestre aiment à faire briller. Citons aussi de lui *The Hymn of Jesus* (1917) et l'opéra *Savitri* (1916).

HOLZBAUER Ignaz Jacob (1711-1783) : cornpositeur autrichien. Né à Vienne, élève de Fux, il renonça au droit pour la musique et fut nommé directeur de la musique de la cour de Vienne, puis il retrouva Stamitz à Mannheim. Il s'intéressa à la musique populaire autrichienne.

Le *Singspiel* intitulé *Gunther von Schwarzburg* (1776), qu'appréciait Mozart, est son ouvrage le plus connu. Holzbauer a laissé des symphonies et de la musique religieuse.

HOMOPHONIE : du grec *homos* (semblable) et *phônê* (son), exécution musicale à une voix.

Homophonie s'oppose à hétérophonie.

HOMORYTHMIE : du grec *homos* (semblable) et *rhythmos* (mouvement cadencé), concordance rythmique des parties d'une composition polyphonique.

HONEGGER Arthur (1892-1955) : compositeur suisse. Né au Havre dans une famille protestante d'origine zurichoise, il vécut surtout à Paris. Au conservatoire de cette ville, il rencontra Andrée Vaurabourg, qu'il épousera. Élève de Widor et de d'Indy, Honegger fit partie du groupe des Six, ce qui ne l'empêchait pas d'admirer Debussy et Wagner. Il quitta rapidement le groupe, n'ayant pas, disait-il, «le culte de la foire«. Honegger était, de toute façon une nature indépendante. Ses premières œuvres manifestaient un style vigoureux et contrasté : *Horace victorieux* (1921), *Pacific 231* (1923), *Rugby* (1928), mais ce fut avec *Le Roi David* (1921), un oratorio d'une écriture simple et ferme, que Honegger acquit la notoriété.

En 1927, son opéra *Antigone,* composé à partir d'un livret de Jean Cocteau, fut jugé austère et difficile. Honegger, qui souhaitait écrire une musique «droite, simple, de grande allure», fut pris de doutes. Par la suite, il composa abondamment dans un style perçu comme rétrograde par les critiques. *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) et *La Danse des morts* (1938), sur des textes de Paul Claudel, montreront toutefois que son inspiration et sa rigueur demeuraient fécondes. Honegger mourut d'une crise cardiaque.

Comme de nombreux musiciens de son temps, Honegger fut atteint par les secousses que connaissait la musique plus qu'il n'en fut enthousiasmé : elles mènent à un «mur» fait d'accumulation de matériaux, di-sait-il. Admirant J.-

S. Bach (sa dernière œuvre fut une *Cantate de Noël*), refusant les «procédés» et se moquant des «forçats» du dodécaphonisme, il se laissa tenter par le spectaculaire puis sembla trouver sa voie, mais perdit son temps en œuvrettes oubliées, en nombreuses musiques de films par exemple. Son goût des œuvres construites et la haute inspiration de plusieurs de ses partitions lui ont tout de même assuré une place de choix parmi les compositeurs modernes. Honegger a laissé un ouvrage intitulé *Je suis un compositeur* (1951).

HOQUET : procédé d'écriture musicale qui consiste à fragmenter les lignes mélodiques, les faisant alterner rapidement.

Le hoquet fut très employé par les musiciens de l'*ars nova*, au XIVe siècle. Machaut a laissé un *Double hoquet*. Le procédé n'a pas disparu, il a été utilisé par Louis Andriessen dans *Hoketus* (1977).

HOTTETERRE Jacques (v. 1684-v. 1760) : compositeur français. Né à Paris dans une famille de facteurs d'instruments et de musiciens, il joua un rôle important dans l'amélioration de la technique de la flûte traversière, du hautbois et du basson. Brillant instrumentiste, Hotteterre, surnommé «le Romain» après un voyage en Italie, fut musicien de la chambre royale et de la Grande Écurie.

HUMMEL Johann Nepomuk (1778-1837) : compositeur allemand. Né à Presbourg. il fut élève de Mozart (qui le fit débuter au concert, en 1787), d'Albrechtsberger et de Salieri. Entré au service du prince Eslerhazy en 1804 (il le restera jusqu'en 1811), il connut Haydn. Il se liera, pur la suite, à Goethe. Hummel fit une brillante carrière de pianiste et son style influença les virtuoses romantiques. Czerny fut son élève.

Hummel a laissé des sonates et des concertos pour piano, des opéras, des ballets et de la musique religieuse. Il est auteur d'une méthode de piano.

HUMPERDINCK Engelbert (1854-1921) : compositeur allemand. Né à Siegburg. il collabora avec Wagner à Bayreuth, enseigna à Barcelone puis fut nommé professeur à l'Académie royale de musique de Berlin en 1900.

L'opéra-féerie *Hänsel und Gretel* (1893) est son œuvre la plus populaire.

HYMNE : du grec *hymnos* (chant en l'honneur des dieux ou des héros), un hymne est un chant national, une hymne est un chant liturgique, d'adoration ou d'invocation.

Quelques fragments d'hymnes sont à peu près ce qui nous reste de la musique grecque de l'Antiquité. Au IVe siècle, Ambroise, évêque de Milan, composa des hymnes sur des mélodies populaires. Les hymnes ambrosiennes

étaient strophiques, sans refrain, et les mélodies devaient être interchangeables. L'hymne acquit ainsi une forme et son succès fut constant jusqu'au XVIIe siècle.

C'est à la fin du XVIIIe siècle que les chants patriotiques, appelés bientôt hymnes, commencèrent à se répandre. La Révolution française fut particulièrement féconde en hymnes qui célébraient les événements de la vie nationale. Gossec, Lesueur et Méhul en composèrent plusieurs. *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, plusieurs fois orchestrée (par Berlioz notamment), devint hymne national en 1795. Elle tient son nom des fédérés marseillais qui la chantèrent en se rendant à Paris, en 1792. L'hymne autrichien fut un temps une œuvre de Haydn, dont le thème se retrouve dans son quatuor à cordes *L'Empereur.* L'hymne de l'Allemagne en est inspiré. En 1896, M.K. Samaris a composé un hymne pour les jeux Olympiques.

Une œuvre de Stockhausen, *Hymnen* (1967) mêle électroniquement divers hymnes nationaux.

I

IBERT Jacques (1890-1962) : compositeur français. Né à Paris, prix de Rome en 1919, il dirigea la villa Médicis, à Rome, à partir de 1936, puis l'Opéra de Paris (1955-1956). En 1956, il fut reçu membre de l'Institut. Ibert n'avait pas de parti pris esthétique et il puisa ici et là ce qui pouvait nourrir sa musique élégante, aujourd'hui oubliée.

De son œuvre abondante, citons l'opéra *Le Roi d'Yvetot* (1928), le *Divertissement* et le *Quatuor à cordes* (1942). Ibert et Honegger collaborèrent pour écrire *L'Aiglon* (1937).

IDIOPHONE : du grec *idios* (propre, particulier) et *phônê* (son), catégorie d'instruments constitués d'une matière sonore par elle-même si elle est heurtée ou frottée (gong, cloche, castagnettes, guimbarde, etc.).

IMITATION : procédé d'écriture musicale fondé sur la reproduction d'un motif mélodique ou rythmique d'une voix par une autre.

L'écriture en imitation s'est développée avec la polyphonie, aux XVe et XVIe siècles, et eut ses virtuoses (Obrecht, par exemple). C'est dans la fugue* que ce procédé a trouvé son achèvement.

IMPRESSIONNISME : style artistique, pictural d'abord, apparu au XIXe siècle, fondé sur l'exploitation des jeux «d'ombres et de lumière» (A. Rodin) sans clair-obscur, afin d'évoquer les impressions ressenties par l'artiste face à un objet.

Les contours noyés et les sujets fondus dans le paysage de Turner, les effets d'atmosphère de Jongkind et les touches subtiles de Corot menèrent à ce style nouveau, qui s'opposait au néoclassicisme, au romantisme et au réalisme. C'est en 1874 qu'un tableau de Monet exposé chez Nadar, *Impression soleil levant,* fut qualifié d'«impressionniste» par un critique désapprobateur. Le terme est resté pour désigner ce style et cette technique de peinture, qui firent scandale. Par «cette suppression presque complète du paysage», du modelé, des contours, Manet et ses amis provoquèrent «l'invasion de la couleur dans la peinture et, derrière elle, toutes les audaces» (É. Faure).

Avec l'impressionnisme, la nature «en soi» perd tout intérêt. Importent les jeux de lumière, les reflets et les couleurs tels que l'artiste les perçoit dans le moment. L'activité picturale est rendue à elle-même. L'objet choisi comme modèle est prétexte à un travail sur une matière et la composition est le produit de ce travail. Comment ne pas songer à *La Mer* de Debussy ? «J'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences», disait le

peintre Monet. C'est dire que le réel n'est pas à chercher derrière les apparences mais dedans, dans leurs richesses et leurs contrastes changeants. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, exposé au Salon des refusés, suscita l'enthousiasme de jeunes peintres et choqua — deux hommes en habits contemporains conversent, sur l'herbe, près d'une femme nue —, devenant un symbole pour un mouvement qui rassemblera des artistes très différents, unis surtout par leur désir de liberté et de spontanéité. C'était «une peinture de démocrates» (A.E. Nieuwerkerke).

Ce fut à la suite des *Nocturnes* de Debussy, en 1900, que le terme d'impressionnisme fut employé dans le domaine de la musique. On trouve dans cette œuvre le goût des lumières et des couleurs, l'art des nuances et des petites touches franches, enfin le travail sur la pâte qui permet de la qualifier d'impressionniste. D'autres musiciens comme Ravel, Roussel ou Déodat de Séverac ont été dits «impressionnistes» pour certaines œuvres, mais il n'y a pas eu réellement de musicien «impressionniste». Il y a eu des concordances d'approche de l'œuvre d'art chez plusieurs peintres et musiciens. De la même façon, il est possible de rapprocher la musique de Webern du travail de Seurat, peintre néo-impressionniste et pointilliste.

Les fameux propos de Debussy : «Voir se lever le soleil est plus utile pour un compositeur que d'entendre la Symphonie pastorale de Beethoven» le rapprochaient encore de ceux qui furent appelés les peintres «de plein air». Ils invitaient les artistes à sortir des ateliers et des musées pour chercher l'inspiration ailleurs que dans l'imitation et l'académisme. Quant à la technique, au métier, Debussy et les impressionnistes ne le cherchèrent pas dans la nature, bien entendu.

L'impressionnisme, qui fut l'une des majeures révolutions du XIXe siècle, dégénéra peu à peu en dissolutions nébuleuses ou en empâtements grossiers, mais il influencera auparavant le pointillisme (où la couleur est atomisée), l'expressionnisme et le fauvisme, ainsi que certains penseurs.

IMPROMPTU : pièce musicale, instrumentale souvent, de forme libre et qui présente un aspect improvisé.

L'impromptu fut d'abord une pièce de théâtre où l'improvisation avait une part importante, comme l'autorisa la comédie, jusqu'au XVIIe siècle. Avec *L'impromptu de Versailles* (1663), Molière transforma ce genre plutôt vague. Écrite promptement pour attaquer ses détracteurs, après qu'il eut donné *La Critique de l'École des femmes,* l'œuvre mettait en scène l'auteur et sa troupe répétant une pièce qu'ils ne connaissaient pas. Molière les invitait à

«suppléer de (leur) esprit» cette ignorance. La pièce débouchait sur une improvisation jouée, qui n'en était pas une.

Ces jeux subtils (qui ne vont pas sans rappeler des tentatives contemporaines) se retrouvèrent dans l'impromptu musical. La verve de Chopin, la spontanéité d'allure de Schubert ou de Fauré sont ainsi le résultat d'une écriture sans laisser-aller. Les *Impromptus op. 90* et *142* de Schubert, les quatre *Impromptus* de Chopin, les *Impromptus sur un thème de Clara Wieck* de Schumann et les *Impromptus* de Fauré ont illustré une forme musicale qui a peu duré.

IMPROVISATION : composition sur-le-champ, réalisée généralement à partir d'un motif donné, thème ou schéma directeur.

L'improvisation a longtemps tenu une place essentielle dans l'exécution musicale. C'est avec le développement de la musique savante et les progrès de la notation musicale que la part d'improvisation a peu à peu diminué. Mais l'imprécision dura longtemps quant aux moyens à utiliser pour l'exécution d'un morceau. L'improvisation ne fut pas toujours un pis-aller. Dans la musique baroque, l'ornementation mélodique était une obligation, pour les chanteurs de *bel canto* notamment, et elle obéissait à des conventions. A la fin du XVIIIe siècle, les pratiques de l'ornementation improvisée sur certains passages et de la basse continue, qu'il fallait réaliser à partir d'un code chiffré indicatif, furent abandonnées. Rossini, dans ses opéras, écrivit lui-même les ornements mélodiques. Dans ses concertos, Beethoven écrivit les cadences. L'improvisation disparut peu à peu, l'opéra italien y renonçant au cours du XIXe siècle.

L'abandon de l'improvisation est lié également à la personnalisation de récriture musicale. A compter de la fin du XVIIIe siècle, une composition fut un investissement personnel, l'expression d'une subjectivité, et le respect de l'ouvrage, de son originalité ou de son message, émotif ou autre, parut indispensable. Les romantiques, amateurs de spontanéité et d'inspiration, furent des plus méfiants quant à l'improvisation, qui se trouva reléguée dans le domaine de pièces sans prétention ou dans celui des concerts dominicaux d'organistes. Les brillants improvisateurs qu'étaient Mozart, Beethoven ou Liszt appréciaient peu que l'on touchât à leurs ouvrages. Lorsqu'on sait la quantité de travail qu'exigea leur œuvre, on peut comprendre...

La redécouverte du répertoire ancien, la curiosité pour des musiques comme le jazz et un mouvement de lassitude envers une écriture musicale de plus en plus contraignante et complexe provoquèrent, au XXe siècle, un

regain d'improvisation.

Dans le jazz, entre les deux guerres mondiales, l'improvisation individuelle atteignit à une haute qualité à partir de Louis Armstrong. Les solistes prenaient tour à tour un chorus*. L'auteur importait peu. Vers 1960, avec le free jazz, l'improvisation pouvait être collective et sans thème originel. A cette époque, le problème de la spontanéité, de la liberté et de l'improvisation fut posé dans plusieurs domaines artistiques (théâtre, cinéma, peinture, etc.). La musique aléatoire* pouvait offrir un choix dans le parcours de l'œuvre à l'interprète ou aller jusqu'à une réelle improvisation. Aux États-Unis, la mode du *happening* donna aux participants tout loisir. Ces mouvements sombrèrent souvent dans la confusion ou le dérisoire. Comme a dit Boulez, si les improvisateurs étaient inventifs, ils seraient compositeurs… L'improvisation conserve plus de spontanéité dans le jazz et dans la musique populaire, où elle vise moins haut peut-être et où l'interprète importe plus que l'auteur ou le compositeur. Il n'en est pas vraiment ainsi dans la musique classique, malgré le vedettariat, et prendre des libertés avec un texte y est mal perçu. La valeur de l'exécutant se juge à son interprétation*, qui n'est pas improvisée. Un virtuose comme le pianiste Vladimir Horowitz a toutefois su faire applaudir certains écarts à l'orthodoxie.

Prendre des libertés reste un risque rarement payé, beaucoup de talent le justifiant après coup. Car, comme l'a noté Proust, dans l'art les «intentions» ne comptent pas. L'acte seul est jugé.

INCANTATION : du latin *incatare* (enchanter), chant magique.

La musique a longtemps été liée à des rites et à des cérémonies. La plupart des civilisations ont accordé à la musique une origine divine et la faculté de permettre une communication avec des forces autrement inaccessibles. Les chants de travail eux-mêmes, exécutés pour rythmer l'ouvrage, mobiliser les énergies et appeler sur lui la fécondité, étaient rituels et incantatoires.

Généralement collective, la musique incantatoire utilisait divers procédés comme le murmure, le cri, le souffle, parfois le vacarme, et des rythmes souvent répétés avec insistance. La notion de répétition avait d'autant plus d'importance dans les rituels que le rite était lui-même répétition, recréation symbolique d'un événement.

Comme les autres arts, la musique s'est peu à peu détachée de toute fonction particulière pour être utilisée dans le cadre de rites sacrés (messe), de rites profanes (théâtre) ou de simples divertissements. Mais le problème de sa sacralité est parfois reparu, au XVIe siècle par exemple, à l'époque des

guerres de Religion, et au XIXe siècle. L'étude de civilisations primitives ou d'un répertoire ancien, la découverte de l'art africain et océanien, de la musique indienne et des negro spirituals, incitèrent les compositeurs modernes à retrouver une musique qui fût sacrée. Cette tentative limitée, un procédé musical n'ayant en lui-même pas plus de «spiritualité» qu'une formule magique détachée de son contexte, a pris pour base, le plus souvent, des rythmes répétés et des procédés déclamatoires. Elle a participé du renouvellement, propre au XXe siècle, des moyens d'expression et du rejet des canons classiques de la beauté.

Milhaud, avec *La Création du monde* (1923), écrit en collaboration avec le poète Biaise Cendrars, qui se passionnait pour l'Afrique, fut un des premiers à s'efforcer de retrouver une simplicité païenne, en utilisant des rythmes de jazz. Jolivet, plus tard, se donna pour but de revenir à une musique qui serait l'«expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains». Citons de lui cinq *Incantations pour flûte seule* (1936), la *Danse incantatoire* (1936), cinq *Danses rituelles* (1939) et, plus tardivement, *Cérémonial pour percussions* (1969). Orff, de son côté, chercha la voie de la «simplicité» et du «néo-paganisme» avec les *Carmina burana* (1937), une cantate qui obtint le succès en plein hitlérisme et influença, après guerre, plusieurs musiciens de pop music. Martinu, en 1956, intitulera *Incantation* un concerto pour piano. En hommage au compositeur Bruno Maderna, Boulez a donné *Rituel* (1974).

INDY Vincent d' (1851-1931) : compositeur français. Né à Paris dans une famille aristocratique de souche cévenole, il reçut une stricte éducation et apprit très tôt la musique. En 1870, alors qu'il était membre de la garde nationale, d'Indy décida de se consacrer à la musique. Il admirait alors César Franck et travailla avec lui. D'Indy rencontra Liszt en 1873. Après que Duparc lui eut révélé l'œuvre de Wagner, il se rendit à Bayreuth en 1876. Il y retournera en 1882. Il s'était pourtant fait, dans un premier temps, un défenseur de la musique française. Membre de la Société nationale de musique, il y provoquera une crise en demandant qu'elle fasse connaître la musique étrangère.

Travailleur infatigable, d'Indy composa, dirigea, révéla Monteverdi et Rameau au public, prit en main la Schola cantorum (1904), recueillit des mélodies populaires et se révéla excellent pédagogue (Séverac, Canteloube et Roussel furent ses élèves). Il écrivit sur Franck, Beethoven et Wagner, laissa un *Cours de composition,* mais s'attira les foudres en prenant position

contre Debussy, Stravinski et Schœnberg. Il fit alors figure de musicien raide et dépassé, «académique» selon le groupe des Six. C'est pourtant lui qui disait : «La musique française deviendra ce que le prochain musicien de génie voudra qu'elle soit.»

Songeait-il à lui-même ? D'Indy aurait aimé être le Wagner français, investir son catholicisme et son patriotisme dans un «drame» qui l'aurait immortalisé. Mais ni *Fervaal* ni *La Légende de saint Christophe* n'ont convaincu. La notoriété lui est venue de sa belle *Symphonie sur un chant montagnard* (1886), dite parfois «cévenole», et de sa musique de chambre (sonates, trio, quatuors, quintette et sextuor).

IN NOMINE : forme de composition polyphonique, sorte de fantaisie, pour violes souvent, qui utilise un cantus firmus.

L'Anglais John Taverner l'inventa, au XVIe siècle, en composant sur l'In nomine d'une de ses messes une pièce polyphonique. Taverner renonça à la musique vers l'âge de trente ans pour partir en guerre contre le catholicisme.

INSTRUMENT : objet, outil ou appareil au moyen duquel l'homme produit volontairement des sons.

Le premier instrument de musique a peut-être été la voix et, plus généralement, le corps (mains, pieds, etc.). Pour produire des sons, les hommes ont également utilisé de simples objets, des pierres ou des coquillages exemple. Les premiers instruments travaillés, apparus au paléolithique, étaient eux-mêmes fabriqués à partir de matériaux utilisés ailleurs, comme l'os qui servit à faire des armes, des outils et des flûtes. Dans de nombreuses civilisations, la musique s'est trouvée liée à des rites et les instruments pouvaient être frappés d'interdits. La tradition est longtemps demeurée puissante. Pausanias raconte que Timothée se vit confisquer sa lyre pour avoir ajouté des cordes à l'instrument. Le nombre et la variété des instruments sont rapidement devenus considérables, dérivés de la flûte, du tambour et de l'arc. Leur forme n'est pas toujours rationnelle. L'Antiquité connaissait la lyre, la cithare, le sistre, la harpe, l'orgue, les trompes, les cymbales, etc. Le Moyen Age ajoutera le luth, la cornemuse, les chalumeaux et chalemies. Toutefois l'art instrumental est longtemps resté secondaire, ayant surtout eu pour fonction d'assurer des préludes ou de doubler la voix. Les chrétiens ont d'abord tenu les instruments pour suspects, païens, et, dans les églises, les voix (d'hommes) étaient seules tolérées. A la fin du Moyen Age, l'orgue fut admis dans les enceintes sacrées.

A la Renaissance la musique instrumentale commença à se développer.

Dans les œuvres polyphoniques, il n'y avait pas de notation instrumentale et les instruments n'avaient pas de rôle spécifique. Il n'en fut plus ainsi au XVIe siècle, avec l'apparition de la monodie accompagnée par une basse continue, où les instruments fournissaient un soutien harmonique à la mélodie. Le *stile concertato,* qui faisait dialoguer les voix, conduira, au XVIIe siècle, au concerto. Dès la fin du XVIe siècle, instruments à cordes ou à clavier étaient d'une qualité remarquable. Les «faiseurs» d'instruments, comme Amati (cordes) ou Ruckers (clavecins), produisirent des chefs-d'œuvre. En France et en Angleterre, luths et violes connurent la vogue tout au long du XVIIe siècle. En Angleterre le *broken consort* rassemblait des instruments de familles diverses. Bientôt se développa une littérature instrumentale, à partir de transcriptions de chansons. Les virginalistes* anglais, l'organiste Sweelinck et les Italiens accélérèrent l'évolution. A la suite de l'invention de l'imprimerie, les recueils de pièces se répandirent en Europe.

Les Italiens furent rapidement à la pointe de cette avancée. G. Gabrieli (*Sacrae Symphoniae*) et Monteverdi (*L'Orfeo*) furent des premiers à se soucier d'une instrumentation* notée. Les luthiers de Crémone (Amati, Stradivari, Guarneri) produisirent des instruments qui sont, aujourd'hui encore, recherchés. Des instruments furent abandonnés «aux bergers» ou aux «paisans», comme la musette, le cromorne et la cornemuse. Frescobaldi (orgue), Pasquini (clavecin) et Torelli (violon) écrivirent spécifiquement pour leur instrument. *Ricercari, canzoni, sonate, fantasie* et *toccate* s'accumulèrent, en même temps que s'affirmait l'art orchestral. Legrenzi, Corelli, Torelli, Vivaldi, Sammartini, D. Scarlatti, Boccherini et d'autres donnèrent à la musique italienne le premier rang en Europe. La musique instrumentale, à la suite de la musique vocale et souvent en l'imitant, devint ornementée et virtuose. Au cours du XVIIIe siècle, alors que la plupart des instruments atteignaient à une haute qualité technique, le centre de l'évolution se déplaça au nord de l'Europe. Telemann, J.-S. Bach et ses fils, Haendel, Mozart, Stamitz et Haydn imposèrent un style riche et brillant. En France, le violoniste Leclair, le chef d'orchestre Lully et une remarquable école de clavecinistes (Chambonnières, d'Aquin, Couperin, Rameau, etc.) furent peu suivis. Le XIXe siècle sera pauvre en œuvres instrumentales françaises.

Le XVIIIe siècle avait été favorable à la musique instrumentale mais la musique vocale était dominante. Le XIXe siècle fut une grande époque pour la musique orchestrale et s'intéressa aux facultés «expressives» des instruments. Les romantiques se passionnèrent essentiellement pour le piano

et abandonnèrent de nombreux instruments utilisés jusqu'ici. Mais Hoffmann disait que le «seul» art romantique est la musique instrumentale (jusque-là tenue pour secondaire) et c'est au XIXe siècle qu'est apparu l'instrumentiste virtuose adulé par le public, avec le violoniste Paganini et le pianiste Liszt. Le bambin surdoué que fut Mozart avait étonné les aristocrates, Paganini et Liszt déchaînèrent les passions et les amateurs de légendes. Il fut possible d'acquérir gloire et fortune en tant qu'instrumentiste ou chef d'orchestre. L'œuvre devint souvent prétexte à rude empoignade, le virtuose ayant à vaincre difficultés et embûches techniques ou à imposer sa voix à un orchestre massif. Un des mérites du XXe siècle a été de redécouvrir des instruments (clavecin, violes, luth, etc.) abandonnés au XIXe siècle et de s'intéresser aux instruments non européens. De ce «retour aux instruments anciens» (qui sont souvent des copies, un instrument resté inutilisé s'altère) sont nées des querelles d'un intérêt médiocre, chacun étant libre de faire de la musique comme il l'entend. Le XXe siècle a, d'autre part, été marqué par la révolution électronique d'après-guerre, qui a produit de nouveaux instruments (ondes Martenot, synthétiseur), amplifié la sonorité d'instruments existants par l'électricité, permis de manipuler électroniquement le son d'instruments (ou d'autres sources) et de créer des «illusions sonores» par ordinateur. Le musicien a, aujourd'hui, une multitude de sons et de timbres à sa disposition, il ressemble plus à un ingénieur qu'à un instrumentiste. Certains appareils exigent, qui plus est, un travail d'équipe. La musique concrète, quant à elle, a tiré un trait sur les instruments de musique classiques.

Est-ce à dire que l'art instrumental est menacé ? Pas si l'on en croit le marché des instruments de musique. Pas non plus si l'on se fie au goût du public pour les interprètes célèbres. Rares sont ceux qui pensent qu'un ordinateur peut faire ce qu'ont fait Horowitz ou Heifetz. La passion des instruments de musique est, aujourd'hui, favorisée par la mise en vente d'appareils ou de méthodes qui permettent de faire de la musique sans rien savoir de sa technique.

INSTRUMENTATION : art d'attribuer à un ou plusieurs instruments l'exécution d'une des parties d'une composition musicale.

L'instrumentation, qui rend possible «l'expression musicale» (Berlioz), entre dans la technique de composition. L'instrumentation est restée négligée ou n'a pas été notée avant la fin du XVIe siècle. G. Gabrieli (*Sacrae Symphoniae*) et Monteverdi (*L'Orfeo*) ont été les premiers compositeurs à se

soucier de noter l'instrumentation de certaines œuvres. Il faut dire que, jusque-là, l'instrument* avait eu un rôle surtout de complément dans la musique. Quoique l'art instrumental ait connu un immense développement au XVIIe siècle, l'instrumentation a lentement suivi. Avec la pratique de la basse continue, l'habitude restait de ne pas préciser quels instruments devaient fournir l'accompagnement. Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle, avec la formation de l'orchestre classique et le développement de la musique symphonique, que l'instrumentation devint une nécessité.

Mozart, intéressé par tous les instruments de musique, virtuose de plusieurs et écrivant en tenant compte de leurs timbres, fut, avec Haydn puis Beethoven, un des pionniers de l'instrumentation. Celle-ci fut une passion au XIXe siècle. Berlioz, Mahler, Rimski-Korsakov, plus tard Debussy, Stravinski, Dukas, Ravel et R. Strauss brilleront dans cette technique, qui peut être virtuose. Dès le XIXe siècle, l'instrumentation fit normalement partie de la composition. Le *Traité d'instrumentation* (1844) de Berlioz est longtemps resté la bible en la matière.

L'instrumentation peut aussi entrer dans le cadre de la transcription*, lorsqu'un compositeur transcrit une partition pour d'autres instruments que ceux prévus à l'origine.

INTERMEZZO : intermède, en italien.

L'intermède (ou entremets) était, au Moyen Age, un divertissement donné entre les mets, lors de festivités. Il devint un divertissement musical (ballets, pantomimes, farces, etc.) donné entre les actes d'une représentation théâtrale. Son succès fit paraître bientôt inutile ladite représentation.

Au XVIIe siècle, l'*intermezzo* permettait aux amateurs d'opéra *seria* de patienter entre les actes. Des œuvres dansées ou chantées données dans ces circonstances naquit l'opéra *buffa*. La *Serva padrone* (1733), de Pergolèse, qui servit d'intermède au *Prigioniero superbo,* du même auteur, fut un des premiers intermezzi à gagner ses galons d'opéra bouffe. *Le Maître de chapelle,* de Cimarosa, fut un autre intermezzo célèbre.

L'intermezzo, petite pièce comique, inspiré de la commedia dell'arte et du théâtre réaliste ou satirique, joua un rôle important dans la genèse du théâtre lyrique bourgeois, au XVIIIe siècle. Il disparut ou subsista sous forme mineure au XIXe siècle, les romantiques appréciant peu la comédie, l'intermezzo désigna une pièce instrumentale, pour piano généralement. Schumann et Brahms en composèrent. Le terme d'intermède resta toutefois utilisé pour nommer un interlude orchestral, dans un opéra.

Intermezzo est le titre d'un opéra de R. Strauss créé en 1924. L'intermède, ici, est une brouille passagère entre deux époux, résultat d'un quiproquo. Cette comédie est de source autobiographique.

INTERPRÈTE : personne qui exécute, avec sa voix, un instrument ou tout autre moyen, une composition musicale.

La musique, à l'exception de la musique concrète et d'une part de la musique électroacoustique, ne se passe pas d'interprète. D'autant que, à la différence d'une pièce de théâtre, une pièce musicale est inaccessible à la plupart par d'autres moyens. Le problème se pose donc de son «interprétation», un mot qui irritait Stravinski. J.-S. Bach, Haendel, Mozart, Rossini, Berlioz, Verdi, Schœnberg et d'autres ont pesté contre ceux qui, placés entre eux et le public, maltraitaient leurs ouvrages; d'autres, les mêmes souvent, ont écrit en pensant à un ou une interprète dont ils appréciaient le talent. Le problème de l'interprétation s'est posé surtout à partir du moment où la notation musicale a été précisée. Le souhait de limiter la part d'interprétation ne fut, d'ailleurs, sans doute pas étranger aux progrès de cette notation. Jusqu'à la fin du Moyen Age, l'interprète avait tout pouvoir: les pièces qu'il jouait étaient anonymes et rarement notées. Les œuvres d'envergure (mystères, ballets) relevaient souvent d'une collectivité et les interprètes n'étaient pas des spécialistes. Avec la Renaissance est apparu l'«auteur», le signataire. Du XVIe au XVIIIe siècle, la responsabilité de l'interprète demeura majeure. La pratique de la monodie accompagnée fit apparaître le soliste et le virtuose. Dans l'opéra baroque, il lui revenait d'improviser les ornements mélodiques. Quant à la pratique de la basse continue, elle était fondée sur une notation chiffrée qu'il s'agissait de réaliser. La distribution des parties de la composition resta longtemps négligée. A l'époque, les compositeurs étaient souvent des interprètes, au moins de leurs propres œuvres. Pour faire fortune, mieux valait chanter que composer, à tout le moins jouer du violon, du clavecin ou de l'orgue.

A la fin du XVIIIe siècle, le compositeur se fit exigeant, sa partition gagnant en rigueur et en précision. Beethoven prit l'habitude d'écrire les cadences de ses concertos, Rossini, les ornements mélodiques de ses opéras. L'interprétation donnant trop souvent dans la pauvreté et dans les stéréotypes, les compositeurs voulaient faire l'économie d'improvisations qui brisaient la continuité dramatique et transformaient leurs ouvrages en prétextes à démonstrations. Beethoven parut même, dans certaines œuvres, peu se soucier de savoir si d'éventuels interprètes pourraient tirer parti de son

écriture. Ces conceptions conduisirent à une nouvelle appréhension de l'œuvre. De nombreuses pièces romantiques manifestent peu de soucis des possibilités «normales» d'exécution. Les fonctions se distinguèrent. L'interprète devint un brillant virtuose capable de dompter les redoutables exigences de la partition. Instrumentistes et chefs d'orchestre accédèrent à la gloire. Avec Paganini apparut l'interprète «génial», «diabolique», l'«élu» qui se jouait des pièges et des difficultés techniques. Avec des interprètes comme Paganini et Liszt, que les difficultés stimulaient, la preuve n'était-elle pas faite que, méfiants, rigoureux ou exigeants, les compositeurs ne pouvaient empêcher les exécutants d'être les «vedettes» de la musique ? Juste compensation peut-être, l'interprète, cet intermédiaire indispensable, ayant eu à se consacrer, jusqu'au XXe siècle, à un art aussi difficile que passager, impossible à noter ou à enregistrer.

Avec la musique romantique, l'ouvrage musical avait pris un poids subjectif, une valeur personnelle, et l'interprète devait l'imposer au public sans ajouter ni retrancher. C'est là qu'est né le problème moderne de l'interprétation et le concept, impensable jusqu'ici, d'interprétation «de référence». Celle-ci est censée mettre en valeur l'ouvrage par un savant dosage de respect, de rigueur et d'intelligence du texte car tout, dans une œuvre musicale, ne peut être noté. Cette course à la «bonne» interprétation, qui transforme les critiques en autorités et certains interprètes en musicologues, est discutable, de nombreux enregistrements modernes résultant de savants montages. Des interprètes, dans toutes les sortes de musique, sont connus par les seuls moyens du disque, ils ne se produisent pas en concert. Le problème de l'interprétation est d'autant plus délicat que la notation musicale est restée imprécise jusqu'au XVIIIe siècle au moins. Cette notation a progressé avec la méfiance envers l'interprétation.

En fait, une part d'interprétation est nécessaire : la sonorité, le phrasé ou l'art des nuances sont liés au talent plus qu'à la lecture. Les indications de mouvement n'ont pas pour fin de transformer l'exécutant en mécanique. Le danger est plutôt de voir dans une partition pourtant écrite un simple prétexte ou un objet d'analyse dont les «non-dits» importeraient plus que le texte, parfois aussi un objet qu'il s'agirait d'agresser. C'est là que peut se situer la «surestimation de l'interprète» dénoncée par Furtwängler, tant de la part du musicien que du public. Elle peut aller jusqu'à pratiquement attribuer une œuvre à qui n'en est qu'un usufruitier. Le problème n'est pas propre à la musique : les metteurs en scène et les acteurs ont, d'une façon générale,

rarement hésité à considérer un texte comme un faire-valoir. La notation n'y peut rien. Avec la disparition de l'«œuvre» au sens traditionnel, la tendance paraît être à un retour vers l'auteur-interprète.

INTERVALLE : différence de hauteur entre deux sons. En physique, un intervalle est un rapport de fréquence entre deux sons.

Une gamme est une succession d'intervalles. Les intervalles sont nommés en fonction de la grandeur, de la différence de hauteur : seconde (intervalle de do à ré, par exemple, soit deux degrés), tierce (de do à mi), quarte, quinte, sixte, septième, octave et neuvième. Remarquons qu'il y a une tierce de do à mi et, également, une tierce de do à mi bémol : la tierce do-mi est dite majeure, la tierce do-mi bémol, mineure.

Un micro-intervalle est plus petit que le demi-ton tempéré.

Les valeurs très inférieures au demi-ton sont appelées commas.

INTRODUCTION : fragment musical qui conduit à une œuvre ou à son développement. Une introduction est généralement courte.

INTROÏT: du latin *introitus* (entrée), chant exécuté avant la messe, pendant l'entrée du célébrant.

Stravinski a composé un *Introïtus* (1965), une pièce courte qui utilise les procédés du plain-chant et de l'écriture sérielle.

INVENTION : pièce instrumentale proche de l'étude, de style contrapuntique.

Les *Inventions* pour clavier de J.-S. Bach (quinze à deux voix et quinze à trois voix) sont des pièces rigoureuses, didactiques, composées à partir d'un thème.

***IPHIGÉNIE EN TAURIDE* :** opéra de Gluck, en quatre actes, sur un livret de Nicolas-François Guillard. Créé le 18 mai 1779 à Paris, il marquait l'apogée de la querelle entre gluckistes et piccinnistes. Celle-ci était née, à Paris, de l'opposition d'amateurs d'opéra italien (dont Marmontel) aux réformes entreprises par Gluck. Les gluckistes avaient obtenu de Gluck et de Piccinni, porte-drapeau des opposants, qu'ils composassent chacun de son côté une *Iphigénie en Tauride*. L'ouvrage de l'Italien fut donné, sans grand succès, en 1781. A cette date, Gluck était retourné en Autriche.

Le livret s'inspire d'une tragédie d'Euripide. Iphigénie, prêtresse d'Artémis et sujette du roi Thoas, doit donner la mort à tout étranger qui s'aventurerait en Tauride. Deux Grecs ont été capturés : Oreste et Pylade. Oreste, frère d'Iphigénie, a sur la conscience le meurtre de sa mère, Clytemnestre (elle-même meurtrière de son époux, Agamemnon). Ce n'est qu'au moment du

sacrifice qu'Iphigénie reconnaît son frère. L'intervention de Pylade, qui tue Thoas, leur permet de s'échapper. Ce meurtre est une invention du librettiste.

L'ouverture est liée à l'action et l'œuvre est équilibrée, très représentative de la réforme dramatique de Gluck. La scène du délire d'Oreste, la danse des Scythes et les airs d'Iphigénie (*Je t'implore*...) firent la gloire de l'ouvrage, aujourd'hui quelque peu négligé. Gluck avait donné, en 1774, une *Iphigénie en Aulide* également inspirée d'Euripide.

Le personnage d'Iphigénie, qui avait auparavant été traité par Racine et qui le sera par Goethe, est souvent tenue pour symbolique d'une âme fière et libre, prête au sacrifice pour défendre les valeurs de sa race. Le philosophe Lucrèce voyait dans son drame une illustration des malheurs provoqués par la superstition.

ISAAK Heinrich (v. 1450-1517) : compositeur flamand. Henricus Isaac (de son vrai nom) fut organiste de Laurent de Médicis, vers 1480, puis compositeur à la cour de Maximilien Ier (le «dernier chevalier»), à Vienne (1496). Il retourna plus tard en Italie, d'où était originaire son épouse, et mourut à Florence.

Isaak connut Josquin des Prés, dont il fut un disciple, et Machiavel. Voyageant beaucoup, assimilant styles et langues sans difficulté, Isaak a laissé une œuvre abondante (messes, motets, chansons), d'une écriture simple et inspirée. Les *Canti carniascialeschi* (chants de carnaval) qu'il composa pour Laurent le Magnifique ont été perdus. Isaak eut pour élève Ludwig Senfl, qui fut un ami de Luther. Senfl complètera les *Choralis Constantinus* de son maître.

Isaak représente bien les brillants musiciens de la Renaissance qui voyageaient d'une cour à l'autre et donnaient à la musique savante une unité de style.

ISORYTHMIE : du grec *iso* (égal) et *rhythmos* (mouvement cadencé), construction par fragments rythmiques d'un schéma toujours identique.

Le procédé fut très utilisé au XIVe siècle par les musiciens de l'*ars nova,* dans le motet.

IVES Charles (1874-1954) : compositeur américain. Né à Danbury, fils d'un musicien de l'armée, il fut élève de Horatio Parker à Yale mais travailla surtout en autodidacte. A l'âge de vingt ans, il donna le *Psaume LXVII*, une œuvre polytonale très moderne pour l'époque. D'abord organiste, Ives s'engagea bientôt dans une compagnie d'assurances pour pouvoir composer tout à loisir. Vers 1930, il renonça à la composition et aux affaires parce qu'il

était cardiaque.

Fervent lecteur d'Emerson et de Thoreau, Ives fut un individualiste et un panthéiste. De caractère indépendant, il composa une œuvre de qualité, «virile» espérait-il, parfois audacieuse. *Concord Sonata,* ses quatre symphonies et suites pour orchestre (*Central Park in the Dark,* par exemple) témoignent de son talent, de son esprit curieux et peu conformiste. Ce n'est que vers 1960 que son œuvre a été découverte.

J

JAM SESSION : de l'anglais *jam* (con-fiture), réunion fortuite de musiciens improvisant ensemble sur des thèmes généralement connus. En français, on parle d'un «bœuf».

JANACEK Leos (1854-1928) : compositeur tchèque. Né à Hukvaldy, d'origine morave, fils d'un instituteur, il était très attaché à son terroir et, après des études à Prague, Leipzig et Vienne, il se fixa à Brno. Instituteur, il se consacra à la vie musicale du lieu, fonda un orchestre puis, en 1881, une école d'organistes, étudia le folklore de son pays et devint une gloire locale. En 1881, il avait épousé Zdenka Schulz.

Janacek révéla ses qualités de compositeur avec l'opéra *Jenufa,* en 1904. Créé à Brno, l'ouvrage ne pourra être donné à Prague qu'en 1916, à cause de dissensions entre le compositeur et le directeur de l'Opéra de Prague. Ce sera un triomphe. Stimulé, Janacek se donna à la composition avec passion. La richesse expressive de ses ouvrages, leur vigueur rythmique et leurs couleurs orchestrales ont, depuis, consacré ce musicien comme le successeur de Dvoràk dans son pays. Janacek donna de brillantes œuvres orchestrales — *Tarass Boulba* (1918) et la *Sinfonieta* (1926) en particulier — et une *Messe glagolitique* (de *glagol,* un dialecte slave), composée en 1926. qui est un véritable hymne à la vie, mais il s'est imposé également comme un compositeur d'opéras, dans un style personnel, — il souhaitait «créer une mélodie du parler». *Katya Kabanova* (créé en 1921), sur un li-vret peut-être autobiographique — Janacek entretenait une relation avec une jeune femme mariée, Kamila Stosslova —, s'est imposé comme *Jenufa.* Mais le chef-d'œu-vre du compositeur est peut-être *La Petite Renarde rusée* (1924), qui met en scène hommes et animaux dans une œuvre poétique et raffinée. Cet ouvrage lumineux contraste avec *De la maison des morts* (créé en 1930), inspiré d'un récit de Dostoïevski sur les bagnes sibériens. L'utilisation remarquable de l'orchestre crée une tension d'autant plus étrange que ce sombre ouvrage se passe d'action dramatique. La force sans emphase, parfois austère, n'empêche pas la vivacité, comme le montra Janacek avec *L'Affaire Makropoulos* (1926), où il traitait le fantastique avec originalité.

Janacek a, d'autre part, composé de la musique de chambre, dont le quatuor *Lettres intimes* (1928), la dernière œuvre qu'il a écrite. S'étant peu à peu imposée, la musique de Janacek est désormais tenue pour une des plus riches, personnelles et efficaces du début de ce siècle.

JANEQUIN Clément (v. 1485-1558) : compositeur français. Né probablement à Châtellerault, il vécut à Bordeaux, Angers (1533) et Paris (1549), où il fut musicien du duc de Guise puis compositeur ordinaire du roi Henri II, à la fin de sa vie.

Il revient à cet ecclésiastique d'être la gloire de la chanson dite «française» ou «parisienne», du XVIe siècle, et d'avoir donné forme et inspiration à la chanson dite «descriptive». Parmi ses pièces, sont restées célèbres *La Guerre* (devenue *La Bataille de Marignan*), *Le Chant de l'alouette, Le Chant des oiseaux, Les Cris de Paris* et *Le Caquet des femmes*.

Janequin apporta à la chanson polyphonique une fraîcheur, une verve mélodique et rythmique, une variété de procédés (imitation, phrases brèves, rythmes vifs, etc.) qui renouvelèrent un genre jugé trop souvent grave et savant. Janequin incarne désormais la chanson (savante) française du XVIe siècle. Le travail du texte (sonorités expressives emploi d'onomatopées, etc.) est également remarquable. Mais Janequin, s'il acquit une grande renommée de son temps, mourut pauvre.

Célèbre surtout par ses chansons, où il utilisa parfois des textes de Marot ou de Ronsard, parfois des textes libertins, Janequin a composé aussi de la musique religieuse, dont la plus grande partie est perdue.

JAVA : danse à trois temps sur un rythme saccadé, qui fut très en vogue au début du XXe siècle, dans les bals musette.

JAZZ : musique des Noirs américains apparue au début du XXe siècle, de caractère profane, où l'improvisation et les rythmes jouent un rôle essentiel.

Le mot «jazz» est d'origine controversée. Certains proposent le mot français jaser (le jazz est né à La Nouvelle-Orléans), d'autres une expression d'entrain, *jazz it up !*, d'autre un terme d'argot, *jass,* qui désignerait l'excitation sexuelle. Aucune explication ne s'est, jusqu'ici, imposée. La musique de jazz est tout aussi incommode à définir. Ses sources sont nombreuses : les rythmes africains importés par les esclaves, les chants religieux des Noirs christianisés (negro spirituals* et gospel* songs), le blues*, la musique importée d'Europe par les colons, et ces sources n'ont cessé de se mélanger en évoluant. Le jazz est un mot utile, mais il y a eu plusieurs styles de jazz : new orleans, middle jazz, be-bop, etc.

D'une façon générale, le jazz se caractérise par l'importance qu'y tiennent l'improvisation et la rythmique. Son rythme vigoureux, entraînant, quelque peu balancé, le swing*, et son aspect spontané, chaleureux, ont fait son succès. Le jazz a apporté, après la Première Guerre mondiale, un peu d'air

frais à une musique européenne secouée par sa propre évolution et souvent empesée de gravité ou de grandiloquence. Musique savante et musique populaire furent tentées d'y trouver le moyen de s'animer, de se dégager aussi d'une esthétique paralysante. Récemment, le jazz a semblé à son tour être menacé de blocage, tenté de se replier sur le passé ou de s'ouvrir à des styles qui lui doivent beaucoup, à un moment où les styles de musique tendent à se fondre, se métisser comme on dit.

Le premier enregistrement de jazz fut réalisé en 1917. Le jazz s'était auparavant développé dans les tavernes, tripots et quartiers déshérités de La Nouvelle-Orléans puis de Chicago. C'était l'époque du blues, du boogie-woogie*, du ragtime*, du fox-trot et, bien sûr, du style new orleans. Le jazz se répandit en Europe vers 1920. Vers 1930, avec le middle*jazz, il connut son premier âge d'or. Louis «Satchmo» Armstrong (un des premiers solistes de l'histoire du jazz), Duke Ellington (un des premiers compositeurs), Sydney Bechet, Benny Goodman, Count Basie, Lester Young, Art Tatum et d'autres apportèrent au jazz leur verve et leur talent. La voix rauque de «Satchmo», le swing, le style syncopé et l'énergie rythmique donnèrent au jazz une impulsion irrésistible dans un Occident qui, après le conflit mondial, avait besoin d'ivresse et de gaieté.

La chanson européenne, alors en crise, et la musique savante, lasse des canons classiques, tentèrent d'en faire leur profit. Dès 1915, un compositeur américain, John Alden Carpenter, avait ouvert la voie avec un *Concertino pour piano et orchestre.* Stravinski (*Ragtime,* 1918), Milhaud (*La Création du monde,* 1923), Krenek (*Jonny Spielt auf* ou *Johnny joue,* un opéra de 1926), Ravel, Gershwin poursuivirent et, très vite, se posa le problème de l'intérêt d'un jazz «blanchi» et sachant se tenir. Mais la fécondité du jazz n'en fut pas moins remarquable, d'autant qu'il se renouvela, à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Après 1945, il se donna plus de liberté avec le style be-bop*. La batterie, qui faisait partie de la section rythmique avec le piano et la contrebasse, ne se contenta plus d'assurer une continuité rythmique. Les *drummers* Kenny Clarke, Max Roach ou Art Blakey donnèrent plus de variété à la technique de batteur. Les grands solistes de l'époque, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Miles Davis, jouaient, dans des caves enfumées, un jazz nerveux et rapide, parfois hautement virtuose. Contre le be-bop apparut rapidement le style *cool* (frais), détendu et porté sur les belles sonorités, avec Stan Getz, Gerry Mulligan et, encore, Miles Davis. A cette

époque, le jazz devint une musique de concert et, comme toute la musique ou presque, une affaire commerciale. Le style *soul** (âme), le *rhythm'n blues* et d'autres formes dérivées donnèrent au jazz un style simple, populaire, et le rapprochèrent de la variété. De son côté, John Coltrane, un saxophoniste au style haché, «impatient» écrira A. Francis, défrichait des terres où allait naître le *free jazz* (jazz libre). Une initiative d'Ornette Coleman, qui réunit un groupe de musiciens pour jouer ensemble, sans préparation et sans thème, lui donna son nom en 1960. Contemporain d'autres expériences de liberté formelle et d'improvisation (peinture, sculpture, ballet, musique aléatoire, etc.), le free jazz connut le succès avec Charlie Mingus, Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry, Miles Davis toujours et prit, parfois, valeur d'engagement politique ou de révolte raciale.

Le free jazz s'est peu à peu stérilisé après 1970. Ont suivi les déjà entendus et diverses tentatives de fusion avec des formes (le rock, par exemple, avec Weather Report) elles-mêmes inspirées du jazz ou des rythmes exotiques, la bossa nova avec Stan Getz par exemple. Comme la musique symphonique, le jazz risque de sacrifier son style lorsque de tels rapprochements se réduisent à un effet de mode. Notre époque est, en effet, à la fusion des styles (*world music*) et des formes en produits internationalement consommables. Mais au-delà des tendances (jazz funk, acid jazz, jazz samba, etc.) le jazz, de nos jours, se porte plutôt bien, grâce à des musiciens inventifs et virtuoses (Steve Coleman, Keith Jarrett, Wynton Marsalis, etc.) et à un public qui s'est élargi et diversifié, à la faveur notamment des festivals.

JEU : représentation théâtrale donnée en langue vulgaire, au Moyen Age.

Le jeu est issu des tropes*, séquences et chansons dialoguées, qui devaient conduire au théâtre médiéval. Il est apparu au XIIe siècle et fut une des premières formes de représentation théâtrale profane. La musique, le chant et la danse y tenaient un rôle modeste. Un des premiers qui a été donné, le *Jeu d'Adam,* était un drame semi-liturgique sans auteur. Au XIIIe siècle, le jeu deviendra tout à fait profane et trouvera, avec Adam de la Halle, son maître. Après le *Jeu de la feuillée,* celui-ci donna vers 1275 son chef-d'œuvre, le *Jeu de Robin et de Marion,* une pastorale qui est tenue pour la première tentative d'intégration de la musique à l'action (après les drames antiques). Mais ce fut une pause. Dès le XIIIe siècle, le miracle* revint à des thèmes religieux.

Un jeu-partie désignait, à l'époque des troubadours, un débat chanté.

JEUNE-FRANCE : groupe de musiciens (Daniel Lesur, André Jolivet,

Olivier Messiaen et Yves Baudrier) formé en 1936, en réaction aux «académismes» de l'époque, au néoclassicisme en particulier, et appelant à composer une musique humaniste et spirituelle.

Baudrier (né en 1906) en fut le fondateur et le porte-parole. Il sera plus tard à l'origine de l'Institut des hautes études cinématographiques et a surtout composé de la musique de film. Lesur (né en 1908) fut directeur de la Schola cantorum (1957-1961) et de l'Opéra de Paris (1971-1972).

Il ne faut pas confondre le groupe Jeune-France avec les «Jeunes-France» qui, vers 1830, partirent en guerre contre l'art bourgeois (cf. *Les Jeunes-France,* de Théophile Gautier).

JOLAS Betsy (né en 1926) : compositrice française. Née à Paris, elle étudie aux Etats-Unis puis au Conservatoire de Paris, avec Darius Milhaud et Olivier Messiaen, où elle deviendra enseignante en 1971. Elle enseigne également outre-Atlantique.

Son œuvre, qui se veut héritière de l'histoire de la musique et apte à séduire, fluide dans son déroulement, est en bonne partie centrée sur la voix. Citons des opéras (*Le Cyclope,* 1986), des opéras pour orchestre (*D'un opéra de voyage,* 1967), des *Lieder* (*Frauenleben,* 1992), des transcriptions (*Lassus Ricercare,* 1970), des quatuors…

JOLIVET André (1905-1974) : compositeur français. Né à Paris dans une famille bourgeoise, il renonça à la peinture et au théâtre pour se consacrer à la musique. Elève de Le Flem et de Varèse, il se révéla avec *Mana* (1935) pour piano. L'année suivante, il adhéra au groupe Jeune-France, lié par des idées humanistes. *Mana* avait déjà manifesté son souhait de «rendre à la musique son sens originel» incantatoire et son goût des rythmes. Jolivet donna ensuite cinq *Incantations* (1936) pour flûte et cinq *Danses rituelles* (1939) pour orchestre.

Sa volonté de produire une musique qui fût sincère et de haute valeur spirituelle se heurta au déchaînement de la guerre mondiale. Il y réagit par une musique simple et lyrique avec les *Complaintes du soldat* (1940). Nommé directeur de la musique à la Comédie-Française en 1945, Jolivet revint à cette époque à des formes traditionnelles en donnant des concertos (dont un pour ondes Martenot, en 1947) et des symphonies. Son *Concerto pour piano,* en 1951, déclencha pourtant un scandale. Maîtrise de l'écriture, passion des rythmes et élans mystiques se retrouveront dans l'oratorio *La Vérité de Jeanne* (1956). En 1960, Jolivet dirigea un conservatoire d'été à Aix-en-Provence. En 1966, il fut nommé professeur de composition au

conservatoire de Paris.

Jolivet mourut à la suite d'une grippe. Il symbolise une sorte de volonté œcuménique dans la musique moderne. Cette volonté, devenue peu à peu sereine, n'a jamais perdu de ses exigences.

JOMMELLI Niccolo (1714-1774) : compositeur italien. Né à Aversa, il étudia au conservatoire de Naples avec Leo, puis auprès de Durante et du Père Martini. Après avoir dirigé le conservatoire des Incurables, à Venise, il fut nommé maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome (1749), puis il se rendit à Vienne et à Stuttgart (1753). En 1769, il revint à Naples et mourut oublié.

Son séjour en Autriche et en Allemagne permit à Jommelli de se familiariser avec le style de l'école de Mannheim et avec l'art orchestral. Il s'efforça d'en tirer parti dans ses opéras, en développant l'accompagnement et le rôle dramatique de l'orchestre. Précurseur de Gluck, il fut peu à peu écarté des scènes à cause de ses innovations. Outre des opéras, Jommelli laissait des symphonies, des concertos et de la musique religieuse. Sa dernière œuvre fut un *Miserere*.

JOSQUIN DES PRÉS (v. 1440-1521 ?) : compositeur franco-flamand. Né en Picardie, il partit pour l'Italie en 1459. Il y servit les Sforza, à Milan (1474), Innocent VIII, à Rome (1486), et le duc de Ferrare. Entre 1501 et 1503 il séjourna à la cour de Louis XII. Josquin vécut ensuite en Italie avant de se retirer à Condé-sur-Escaut, où il mourut probablement en 1521.

La gloire de Josquin des Prés fut immense. Surnommé «prince de la musique», comparé à Michel-Ange, tenu pour le premier compositeur génial de l'histoire de la musique, cet homme qui créait de la musique comme chante «un pinson», aux dires de Luther, peut être considéré comme le musicien achevé de l'ère polyphonique. Contemporain des grandes découvertes (il mourra la même année que le navigateur Magellan), de l'enrichissement de l'Europe (de l'Italie, notamment) et de la pleine fécondité de la Renaissance, Josquin des Prés — ou Desprez — conduisit l'art polyphonique à son apogée. Après lui, l'école franco-flamande connaîtra le déclin et ses représentants seront oubliés.

D'abord influencé par Ockeghem, Josquin des Prés donna rapidement à ses œuvres une unité, une richesse et une expressivité inconnues avant lui. Il composa une vingtaine de messes (citons *Pange Lingua, L'Homme armé, La sol fa ré mi*). La messe devint à son époque une œuvre vraiment personnelle. L'architecture et l'égalité des voix sont, dans son écriture, sans pareilles. Ses motets, au nombre d'une centaine, donnèrent à cette forme musicale une

liberté et une expressivité rares en ce temps-là. L'humour y est parfois présent, Josquin ayant eu à se plaindre de ses employeurs, quelquefois. Le poignant *Miserere* témoigne de son talent émotionnel. Ses chansons, qui utilisent de trois à sept voix, sont généralement brèves, claires, d'une écriture aisée mais conservent la gravité de ton propre à leur époque, dans la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* par exemple.

En l'espace de deux ans disparurent Vinci, Raphaël et Josquin des Prés. Une page de l'histoire de l'art, claire et savante à la fois, était tournée. Après que la Renaissance eut atteint sa période classique, elle dut céder la place au style baroque et aux tourments religieux de la Réforme et de la Contre-Réforme.

JOTA : danse espagnole à 3/4 qui a généralement un caractère de fête populaire. Il en existe plusieurs variantes (jota aragonaise, isa des îles Canaries, etc.).

Illustrée par Falla (*Le Tricorne*), la jota l'a été aussi par… Glinka après qu'il eut séjourné en Espagne (*Jota aragonaise*).

K

KAGEL Mauricio (né en 1931) : compositeur argentin. Né à Buenos Aires, élève de Ginastera, il vint travailler à Cologne en 1956. Un 1969, il y dirigera l'Institut pour la nouvelle musique. Influencé par le dodécaphonisme, la musique aléatoire, le dadaïsme et le surréalisme, Kagel s'est efforcé d'apporter à la musique un aspect ironique ou iconoclaste dans un style théâtral.

Amateur d'insolite, d'inouï, d'expérimentations et d'anti-œuvre, passionné par le côté «visuel» de la musique, Kagel paraît vouloir provoquer sans cesse au non-conformisme. Citons, par exemple, *Exotica* (1972), où la cible est l'approche occidentale des musiques dites exotiques. Le soin qu'il apporte à la plupart de ses ouvrages montre toutefois le sérieux de ses recherches.

KANCHELI Giya (né en 1935) : compositeur géorgien. Né à Tbilissi, qu'il quitte en 1992 pour Berlin, influencé d'abord par Bartok, il élabore une musique épurée et expressive à la fois, nourrie d'un drame intérieur, susceptible d'«inspirer le sentiment de religiosité qui se manifeste dans toute musique chère à mon cœur».

Kancheli a composé sept symphonies, la première en 1967, *Prières du matin* (1990), *Prières du soir* (1991), *Pays de couleur chagrin* (1994), *Exil* (1994), *Styx* (1999), *Magnum Ignotum* (2001)…

KARETNIKOV Nikolaï (1930-1994) : compositeur russe. Né à Moscou, Karetnikov étudie d'abord a l'École centrale de la ville puis au conservatoire, qu'il quitte en 1953. Ayant découvert l'avant-garde européenne, il tente avec d'autres (Schnittke, Goubadouïlina, Denisov) de renouveler le langage musical de l'URSS post-stalinienne.

Sa liberté de ton et son style très personnel lui attireront les foudres de la toute-puissante Union des compositeurs, qui le réduira au silence dans son pays pendant vingt ans. Son nom n'est réapparu sur la scène musicale (après 1983) qu'à la faveur de la Perestroïka, période de libéralisation.

Nikolaï Karetnikov est l'auteur de deux opéras (dont *Till l'espiègle,* créé en 1983), de nombreux ballets, de partitions de musique de chambre et de chœurs religieux. Il a également, pour survivre pendant les années de disgrâce, signé la musique de plus de 60 films.

KARLOWICS Mieczyslaw (1876-1909) : compositeur polonais. Né à Wiszniews, il fut membre du groupe Jeune-Pologne (avec G. Fitelberg, L.

Rozycki et A. Szeluto), qui défendait l'idée d'une musique polonaise moderne.

Influencé par Wagner, Karlowics fut un symphoniste talentueux. Il disparut dans une avalanche, à Zakopane, où il s'adonnait à l'alpinisme.

KEISER Reinhard (1674-1739) : compositeur allemand. Né à Teuchern, fils d'un organiste, il étudia à Leipzig, fut chef d'orchestre à Brunswick (1692), Hambourg (1695), directeur de l'Opéra de Hambourg (1703), puis fut emprisonné dans cette ville pour mauvaise gestion de l'entreprise, que ses folles dépenses ruinaient. Par la suite il voyagea au Danemark et en Allemagne puis revint à Hambourg, où il fut nommé cantor de la cathédrale (1728). Il mourut à Copenhague.

Keiser fut célèbre pour ses opéras et influença Haendel, claveciniste à l'opéra de Hambourg lorsque Keiser en était le directeur. Dans plusieurs de ses opéras, il donna à sa musique un ton populaire qui annonçait le *Singspiel*. Certains furent interdits par la censure. Son œuvre reste peu connue de nos jours.

KELEMEN Milko (né en 1924) : compositeur croate. Né à Podravska Slatina, élève de Messiaen et de Milhaud lors d'un séjour en France, il fut influencé par Bartok puis par l'école sérielle. Kelemen a été professeur au conservatoire de Zagreb, ville dans laquelle il organisa une biennale musicale.

Parmi ses ouvrages, citons des opéras (*Le Nouveau Locataire,* d'après Ionesco, et *Opéra-Bestial,* d'après Arrabal) et des œu-vres orchestrales {*Équilibres, Improvisations concertantes*).

KHATCHATOURIAN Aram Ilitch (1903-1978) : compositeur arménien. Né à Tbilissi, Géorgie, fils d'un relieur, il fut marqué par la musique populaire de sa région natale et par ses origines arméniennes. Élève de Glière et de Miaskovski, Khatchatourian s'imposa peu à peu comme un des compositeurs «officiels» de l'URSS.

Son tempérament généreux et ses talents d'orchestrateur se retrouvent dans des ouvrages célèbres comme *Gayaneh* (1942, où se trouve la fameuse *Danse du sabre*), *Spartacus* et le *Poème à Staline.* Citons également ses concertos. Khatchatourian fut professeur au conservatoire de Moscou et député au Soviet suprême.

KODÁLY Zoltàn (1882-1967) : compositeur hongrois. Né à Kecskemét de parents musiciens, il étudia la littérature et la musique à Budapest, où il se lia à Bartok. Il vint à Paris en 1906 et découvrit la musique de Debussy. A partir

de 1907, tout en enseignant à l'académie Franz-Liszt, il recueillit des mélodies populaires de son pays, en compagnie d'Emma Sandor, qu'il épousera. Il en publia plusieurs recueils. De sa musique. Bartok dira qu'elle est une «profession de foi de l'âme hongroise». Kodály inventa, par ailleurs, une méthode d'initiation au chant choral qui n'exige pas de connaître le solfège.

Ce fut avec le passionné *Psalmus hungaricus* (1923) que Kodály acquit la célébrité. En 1926, il donna l'opéra *Hary Janos* : un paysan hongrois d'une imagination débridée raconte une «fable», quatre aventures appelées à créer «le monde splendide des rêves», dira l'auteur. Il tirera de l'œuvre une suite pour orchestre. Les *Danses de Marosszek* (1930), inspirées du patrimoine transylvanien, et les *Danses de Galanta* (1934), d'inspiration tzigane, illustrent brillamment son style : l'âme hongroise s'y trouve portée par un orchestre somptueux. Il en est de même dans les *Variations du paon* (1939), composées à partir d'une chanson populaire (*Le Paon s'est envolé*). Kodály donna, en 1936, un *Te Deum* pour célébrer la libération du château de Buda de l'emprise des Turcs, au début du siècle. Malgré son patriotisme, Kodâly ne fut pas inquiété par les nazis pendant la guerre, protégé sans doute par sa popularité.

Musicien complet, Kodály a laissé une musique de chambre de qualité : *Sonate pour violoncelle seul, Intermezzo* et *Sérénade* pour trios à cordes, *Duo pour violon et violoncelle,* quatuors à cordes. Une de ses dernières œuvres, la *Symphonie en ut majeur* (1961), était dédiée au chef d'orchestre Arturo Toscanini. Belle synthèse de tradition et de modernité, la musique de Kodály s'est imposée comme une des heureuses réussites de la première moitié du XXe siècle.

KOKKONEN Joonas (1921-1996) : compositeur finlandais. Né à lisalmi, révélé par sa *Musique pour cordes,* ce compositeur, influencé par Bartok et par l'école sérielle, a donné des symphonies et de la musique de chambre qui l'ont imposé comme le grand musicien finlandais du XXe siècle. Son inspiration souvent religieuse, son style à la fois austère et puissant s'enrichissent parfois de lyrisme, comme dans l'opéra *Les Dernières tentations* (1975).

KRENEK Ernst (1900-1991) : compositeur américain. Né à Vienne, élève de Schrecker, il composa une musique surprenante, parodique parfois, où le néoclassicisme et les danses à la mode se mélangent au jazz.

En 1938, il partit pour les États-Unis, où il étudia la musique médiévale et

la musique sérielle. L'opéra *Johnny joue* (1927) lui avait valu la célébrité.

KUHNAU Johann (1660-1722) : compositeur allemand. Né à Geising, il étudia le droit et la philosophie à Leipzig en même temps que la musique. Il fut organiste à Saint-Thomas de Leipzig (1684) puis cantor (1701), fonda un Collegium musicum (1688) et écrivit un roman, *Le Charlatan musical,* où il accusait les seigneurs de se faire «protecteurs de la musique» pour «des raisons d'État», c'est-à-dire pour distraire la foule et l'empêcher de regarder «leur jeu».

Kuhnau fut aussi un brillant compositeur. Ses *Nouveaux exercices pour le clavier* (1692) furent un des premiers recueils de sonates pour clavier. Kuhnau composa également des cantates, qui influencèrent J.-S. Bach (son successeur à Saint-Thomas), et une *Passion selon saint Marc.*

KURTAG György (né en 1926) : compositeur hongrois. Né à Lugoj, en Roumanie, il s'installe à Budapest en 1946, puis à Paris en 1957, où il suit les cours de Messiaen, avant de revenir enseigner à Budapest, en 1967.

Passionné de petites formes, très intéressé par la voix, Kurtag fait figure de compositeur solitaire et exigeant. Citons de lui *Huit duos* pour violon et cymbalum (1961), *Les Dits de Peter Bornemisza* (1963-1968) pour soprano et piano, *Messages de feu Demoiselle Troussova* pour soprano et ensemble mixte (1980), *Kafka-Fragmente* pour soprano et violon (1986), *Double concerto* pour piano, violoncelle et orchestre (1991), *Songs, Songs of Despair and Sorrow* pour chœur et ensemble (1994).

L

LACHENMANN Helmut (né en 1935) : compositeur allemand. Né à Stuttgart, il étudie avec Nono et Stockhausen. Il affirme composer de la «musique concrète instrumentale», en essayant de synthétiser les techniques instrumentales et électroacoustiques, d'unir son et bruit aussi. La musique est «un paysage que la perception doit explorer».

Ses premières œuvres font scandale : *Souvenir* (1959), *temA* (1968), *Air* (1969)… Son travail s'élargit à partir de *Harmonica* (1981-1983) : *Allegro sostenuto* (1988), *Reigen seliger Geister* (1989), *Zwei Gefühle* (1991-1992) …

LAJTHA László (1892-1963) : compositeur hongrois. Né à Budapest, il fut élève de d'Indy, à Paris, et se lia à Ravel. Influencé à la fois par la musique française et par la musique hongroise, il a composé neuf symphonies, un opéra-comique (*Le Chapeau bleu*), des ballets, de la musique de cham-bre, mais cette œuvre de qualité reste peu jouée.

Lajtha fut professeur au conservatoire de Budapest (1919), dirigea la musique de la radio hongroise et reçut, en 1951, le prix Kossuth pour ses travaux sur la musique folklorique de son pays. Il a tenu un rôle très important dans le développement de l'art musical en Hongrie.

LALO Edouard (1823-1892) : compositeur français. Né à Lille, de souche espagnole, il travailla avec Baumann (qui avait connu Beethoven) puis vint à Paris, âgé de seize ans, malgré l'opposition de son père, pour se consacrer à la musique. Excellent violoniste, doté d'une solide formation classique, Lalo fit partie d'un quatuor à cordes et écrivit de la musique de chambre. Ce n'était pas la voie facile, à cette époque en particulier.

En 1865, il épousa Julie Besnier de Maligny mais, isolé et inconnu, il eut à traverser des périodes de découragement jusqu'à ce que sa *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre, interprétée par le virtuose Sarasate, en 1875, lui apportât la notoriété. Cet ouvrage coloré, brillant et désormais populaire fut suivi de la *Rhapsodie norvégienne* (1879) et du *Concerto russe* pour violon et orchestre (1879). Comme le *Concerto pour violoncelle* (1877) ou la *Symphonie en sol mineur* (1886), ces œu-vres sont remarquables pour leur clarté et leur instrumentation.

Mais Lalo, s'il a donné à la musique française un répertoire symphonique et de chambre de qualité, «pécha», comme Chabrier, par défaut de romantisme… Cela lui coûte encore cher. Son ballet *Namouna* (1882) irrita

les ballettomanes de son temps, habitués à plus de sucreries que de technique orchestrale, et son opéra *Le Roi d'Ys,* composé après un séjour en Bretagne, dut attendre dix ans pour être créé, en 1888, avec un succès qui n'a pas duré. Peu à peu atteint de paralysie, Lalo mourut à Paris. Il laissait peu d'ouvrages, mais tous de qualité.

De sa musique de chambre, rarement interprétée, il faut citer la *Sonate pour violoncelle et piano,* la *Sonate pour violon et piano,* les trios et le *Quatuor à cordes*.

LANDINI Francesco (v. 1325-1397) : compositeur italien. Né à Fiesole, fils d'un peintre, Landini (ou Landino) devint aveugle étant enfant, ce qui ne l'empêcha pas d'être célébré comme un brillant organiste (il fut surnommé «Il cieco degli organi», l'aveugle des orgues) et de s'imposer comme un des maîtres de l'*ars nova* en Italie. Il vécut surtout à Florence et laissa une œuvre abondante, dont de nombreuses *ballate* d'un style très lyrique.

Après la mort de Landini, la musique italienne fut nettement dominée par l'art des «Fiamminghi», des Franco-flamands.

LANDOWSKI Marcel (1915-1999) : compositeur français. Né à Pont-1'Abbé, fils d'un sculpteur, élève de Busser, il fut influencé un temps par le groupe des Six puis son œuvre acquit de la gravité, avec des accents parfois mystiques. Landowski dirigea la musique en France (1966-1975) et fut membre de l'Institut (1975).

C'est dans le genre lyrique que son activité de compositeur attira l'attention, par des œuvres qui souhaitaient prendre en charge «les interrogations fondamentales de nos contemporains». Citons *Le Rire de Nils Halerius* (1948), *Le Ventriloque* (1955), *Le Fou* (1956). *L'Opéra de poussière* (1962) et *Montségur* (1985). Il a écrit *La Musique n'adoucit pas les mœurs* (1990).

LARGO : large, en italien. Indication de mouvement et morceau de musique exécuté dans un mouvement ample (largo de *Xerxès* de Haendel, largo du *Concerto pour clavier n° 4* de J.-S. Bach).

LA RUE Pierre de (v. 1460-1518) : compositeur franco-flamand. Né en Picardie (alors possession des ducs de Bourgogne), disciple d'Ockeghem et d'Obrecht, il entra au service de Philippe le Beau, duc de Bourgogne, en 1492. Il servit ensuite la veuve du duc, Marguerite d'Autriche, et composa pour elle une musique souvent mélancolique. En 1516. il se retira à Courtrai.

Les messes et les motets de La Rue manifestent une grande science de l'écriture contrapuntique et du procédé du canon. Il laissa également des

chansons, dont une intitulée *Autant en emporte le vent*.

LASSUS Roland de (v. 1532-1594) : compositeur franco-flamand. Né à Mons, enfant de chœur doté d'une voix remarquable, il entra en 1545 au service du vice-roi de Sicile, Fernand de Gonzague. Il servit ensuite Costantino Castrioto et le marquis Della Terza, à Naples, le pape (1553) à Rome, puis voyagea en Angleterre et en Flandre. En 1556, il se fixa en Bavière, au service du duc Albert V. Lassus, âgé d'environ vingt-cinq ans, était déjà célèbre. Il épousera Regina Wäckinger et aura six enfants. Ses charges à la cour bavaroise ne l'empêcheront pas de voyager et d'entretenir une correspondance où il fera preuve de virtuosité, passant du français au latin, de l'allemand à l'italien sans difficulté, jouant parfois avec les mots. Le pape Grégoire XIII le fera chevalier de l'Eperon d'or. Vers 1590, Lassus souffrira de crises de neurasthénie.

Contemporain d'une époque tendue et inquiète, de la crise religieuse (Réforme et Contre-Réforme) et des premières manifestations de l'art baroque (Agrippa d'Aubigné, le Tasse, Gesualdo, le Greco, etc.), Lassus fut le bouquet final de la Renaissance, avant que triomphât un nouveau monde musical. Curieux de tout, voyageant beaucoup, gagnant sans cesse en maîtrise, «il divino Orlando», cultivé et savant, composa abondamment dans tous les genres et dans toutes les langues, jongla avec les styles et produisit une œuvre qui fut rapidement répandue en Europe.

Ce fut dans le motet que Lassus atteignit les cimes, en conjuguant une science polyphonique sans défaut, une écriture expressive et le style dépouillé exigé par la Contre-Réforme. Les *Prophetiae sibyllarum* (*Prophéties des sibylles,* v 1554) sont une véritable synthèse d'inspiration religieuse et de style madrigalesque. Les *Sacrae Lectiones novem ex propheta Job* (*Plaintes de Job,* 1565), à la fois sombres et sobres, atteignent à un raffinement dans l'expression qui se retrouve dans les *Psalmi Davidis Poenitentiales* (*Psaumes de la pénitence,* 1584). Les *Hieremia prophetae lamentationes* (*Lamentations de Jérémie*) et, surtout, les *Larmes de saint Pierre* sont d'une souplesse dans l'épuration expressive que la musique religieuse ne retrouvera pas.

Parce que ce génie fut «partout chez lui» (Ambros), il fut aussi brillant dans la messe que dans la chanson, dans le madrigal que dans la villanelle, semblant se jouer des genres, des styles et des sentiments, faisant preuve en tout d'une maîtrise qui, dans une œuvre aussi abondante, ne va sans quelquefois se contenter d'elle-même. Quant à l'inspiration personnelle de

Lassus, riche et contrastée, elle se fit, avec le temps, plutôt mélancolique puis austère.

Lassus innova peu mais utilisa toutes les ressources musicales de son temps pour atteindre à une écriture aussi riche qu'aisée. Il mena ainsi à terme l'art musical de la Renaissance, tout en annonçant le style baroque par son art expressif et son sens harmonique. Si l'on y ajoute son appétit de création, sa faculté de trouver partout sa nourriture et l'abondance de sa production, on peut considérer que Lassus fut de la trempe d'un J.-S. Bach ou d'un Haendel. Compositeur tour à tour serein et inquiet, dépouillé et richissime. Lassus, qui se sentait parfois menacé de «devenir un monsieur fou», reste toutefois représentatif de son siècle, contradictoire et fécond.

LAUDA : louange, en italien. Chanson italienne en langue vulgaire, apparue au XIIIe siècle et devenue polyphonique à la Renaissance.

La lauda est apparue avec saint François d'Assise (1182-1226), qui parcourait l'Ombrie en chantant des hymnes de louange à Dieu dans sa langue maternelle afin d'être compris de tous. Ces chants respectaient médiocrement le style liturgique officiel. Au XIIIe siècle, se constituèrent des compagnies de *laudesi*. La lauda conduira aux *laudi spirituali,* compositions à une voix (en solo ou à l'unisson) qui deviendront polyphoniques vers le XVIe siècle.

La lauda (ou laude) aura de l'influence sur la formation de l'oratorio, mais ne cessera elle-même de connaître le déclin. Au XVIe siècle, les franciscains revinrent, de toute façon, à plus d'orthodoxie religieuse.

LAWES William (1602-1645) : compositeur anglais. Né à Salisbury, il fut un des premiers compositeurs à utiliser ensemble violes et violons dans ses fantaisies. Lawes, connu également pour son *Royal consort,* fut tué au siège de Chester, pendant la guerre civile.

Également célèbre fut son frère **Henry Lawes** (1596-1662). Né à Dinton, il appartint à la chapelle de Charles Ier et collabora avec le poète Milton pour écrire des masques. Ses airs étaient «mélodieux et bien mesurés», assurait le poète Milton.

LECLAIR Jean-Marie (1697-1764) : compositeur français. Né à Lyon, fils d'un musicien et danseur (dont six enfants seront musiciens), il fut danseur avant de s'imposer comme le maître français du violon. Élève de Somis et de Locatelli, influencé par Corelli, Leclair composa sonates et concertos où l'aisance technique et l'élégance du style s'ajoutent au goût de la danse.

Marié par deux fois, tenu pour instable, Leclair passait pour avoir un

caractère difficile à supporter. Il mourut assassiné, en octobre 1764. pour une raison inconnue.

Il fut surnommé «l'Aîné», l'un de ses frères, musiciens — surnommé «le Cadet» —, portant le même prénom que lui.

LE FLEM Paul (1881-1984) : compositeur français. Né à Lézardrieux, tôt orphelin, il vint à Paris, âgé de dix-huit ans, pour étudier avec Lavignac. Entre 1902 et 1904, il séjourna à Moscou. Revenu à Paris, il enseigna à la Schola cantorum. A l'occasion de son centenaire, des émissions radiophoniques ont attiré l'attention du public sur sa musique, marquée par la polyphonie et par les origines bretonnes du musicien, comme sur sa personnalité.

Le Flem a composé des pièces pour piano, quatre symphonies et de la musique théâtrale (citons *Aucassin et Nicolette,* 1909).

LEGATO : lié, en italien. Jouer *legato* signifie jouer en liant les notes, de sorte que l'auditeur n'entende pas d'interruption dans le discours mélodique.

Legato s'oppose à *staccato* (détaché, en italien).

LEGRENZI Giovanni (1626-1690) : compositeur italien. Né à Bergame, fils d'un musicien, il fut organiste à Bergame et à Ferrare puis maître de chapelle à la basilique Saint-Marc de Venise (1685). Il dirigea, d'autre part, le conservatoire «dei Mendicanti» (1672), à Venise.

Legrenzi composa des opéras quelquefois spectaculaires (au cours d'une représentation de l'un d'eux, une troupe d'éléphants parut sur scène !), des cantates et des oratorios (dont *La Morte del cor penitente*), dans un style brillant et majestueux. Il joua également un rôle de premier ordre dans l'évolution de la musique instrumentale, notamment par ses sonates en trio (pour deux violons et une viole de gambe). Il donna à la sonate une coupe en trois mouvements et un style souvent vigoureux. Citons les *Sonate a due e a tre* (1655) et *La Cetra* (1673).

Ce talentueux musicien, un des plus importants de la fin du XVIIe siècle, eut Lotti et Caldara pour élèves. Il attirera plus tard l'attention de J.-S. Bach, qui étudiera son œuvre.

LEHÁR Franz (1870-1948) : compositeur autrichien. Né à Komáron, sur le Danube, il fut violoniste et chef d'orchestre avant de triompher dans l'opérette. *La Veuve joyeuse* (1905) lui valut la gloire. Sur un livret de Léon et Stein, cet ouvrage est situé dans un pays imaginé, la Marsovie, et met en scène nobles en goguettes et danseuses.

Influencé par Johann Strauss, le folklore d'Europe centrale, le vérisme —

Lehár fut surnommé le «Puccini de l'opérette» — inspiré par la danse en général (valse, polka, tango, fox-trot, rumba…), Lehár connut également le succès avec *Le Tsarévitch* (1927), *Le Pays du sourire* (1929) — où se trouve le fameux *Je t'ai donné mon cœur…* — et *Giuditta* (1934). Sa musique influencera les compositeurs de comédies musicales.

LEIBOWITZ René (1913-1972) : compositeur et théoricien français, d'origine polonaise. Né à Varsovie, il connut Schœnberg et Webern à Berlin avant de s'installer en France et de s'occuper à faire connaître leur œuvre. Son ouvrage *Schœnberg et son école* (1946), paru à une époque où l'école de Vienne était oubliée, fit grand effet sur les compositeurs français. Boulez, Barraqué, Nigg et Le Roux devinrent ses élèves. Puis Leibowitz enseigna à l'Institut de musique contemporaine de Darmstadt.

Son rôle fut très important dans l'histoire de la musique d'après-guerre, mais par l'impulsion qu'il lui donna surtout, car il fut rapidement jugé dépassé par ses propres élèves, décidés à développer les conquêtes du dodécaphonisme — un terme forgé par Leibowitz, pour désigner la technique de Schœnberg, fondée sur l'exploitation de la série de douze sons.

Les œuvres de Leibowitz (opéras, symphonies, sonate pour piano) ont été oubliées.

LEITMOTIV : motif mélodique, harmonique ou rythmique qui a un rôle conducteur ou significatif dans une œuvre musicale, où il réapparaît à plusieurs reprises.

Le terme est apparu au XIXe siècle. Le *Leitmotiv,* né chez Weber, Berlioz et Liszt, a pris de l'ampleur avec Wagner, qui lui donna un rôle dramatique fondamental en jouant de son symbolisme et de sa faculté d'activer la mémoire auditive. Le rôle des *Leitmotive* est notamment impressionnant dans *Tristan et Isolde* et dans *L'Anneau du Nibelung.*

LE JEUNE Claude (v. 1530-v. 1600) : compositeur français. Né à Valenciennes, il devint le maître des concerts de l'Académie de poésie et de musique fondée par Baïf en 1570.

Ses relations avec les milieux protestants l'obligèrent à s'enfuir après le massacre de la Saint-Barthélemy (1572). Le Jeune entra au service du duc d'Anjou, vers 1582, mais son hostilité à la Ligue l'obligea à fuir encore, aidé par Mauduit, après l'assassinat du duc de Guise (1588). Revenu à Paris, il deviendra compositeur du roi Henri IV en 1595.

Successeur de Janequin, Le Jeune donna à la chanson française un style nouveau, inspiré des préceptes de l'Académie de poésie et de musique, qui

commandaient, en particulier, que la métrique poétique commandât à l'harmonie. Le but était de «représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie». Le Jeune fut le plus brillant musicien d'une période où la chanson polyphonique déclinait au profit de l'air de cour. Son recueil *Le Printemps* (publié en 1603) est son œuvre la plus célèbre. La variété d'inspiration et les dons mélodiques de Le Jeune y font bon ménage avec des directives parfois encombrantes. Le Jeune composa également des psaumes pour la religion réformée ; les règles austères de Calvin étaient pourtant musicalement peu fécondes.

LEKEU Guillaume (1870-1894) : compositeur belge. Né à Verviers, venu à Paris en 1888, il fréquenta le cénacle de Mallarmé et fut un disciple, en musique, du franckisme. Compositeur sensible, passionné et grave en même temps, Lekeu fut emporté par le typhus à l'âge de 24 ans. Sa *Sonate pour piano et violon* (1892) témoigne de qualités qui promettaient.

LE ROY Adrian (1520-v. 1598) : compositeur et éditeur français. Né à Montreuil-sur-Mer, il fonda une maison d'édition en 1551 et publia, en 1571, le fameux recueil d'airs de cour qui donna son nom à une forme près de supplanter la chanson polyphonique. L'entreprise de Le Roy sera liée, au XVIIe siècle, à l'Académie royale de musique. Le Roy fut aussi luthiste et compositeur.

L'édition musicale était née à Venise, avec un recueil de motets publié par Ottaviano de Petrucci 1501.

LESUEUR Jean-François (1760-1837) compositeur français. Né près d'Abbeville, il découvrit sa vocation musicale, dit-on, en entendant une harmonie militaire. Il fut maître de chapelle à Dijon (1779), puis au Mans (1782), à Tours (1783), puis fut appelé à succéder à l'abbé Roze, aux Saints-Innocents. Il passa de là à la cathédrale Notre-Dame, dont il fit, à partir de 1786, un foyer musical très actif. Mais l'ardeur de Lesueur à défendre une musique «dramatique et descriptive» finit par indisposer le clergé. Lesueur mit son talent au service de l'Opéra et du conservatoire de Paris avant de s'imposer, sous l'Empire, comme un musicien «officiel». Il composa la *Marche triomphale du sacre* (1804), dirigea la chapelle impériale et entra, en 1815, à l'Institut.

Lesueur composa pour les manifestations et festivités officielles, mais également des opéras (dont *Ossian ou les Bardes,* qui enthousiasma Napoléon Ier) avec tant de goût pour l'effet et le spectaculaire — une de ses œuvres, donnée aux Invalides, mobilisa quatre orchestres ! — que ses

ouvrages sont rarement joués. Il écrivit les *Exposés d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* (1787). Berlioz et Gounod furent de ses élèves.

LIADOV Anatoly Konstantinovitch (1855-1914) : compositeur russe. Né à Saint-Pétersbourg, fils d'un musicien, il fut élève de Rimski-Korsakov. Nommé professeur au conservatoire de sa ville natale en 1878, il compta Prokofiev parmi ses élèves.

Influencé à la fois par le groupe des Cinq et par la musique de Chopin, exigeant, minutieux, paresseux ajoutent certains (il fut expulsé du conservatoire où il étudiait pour son peu d'assiduité), en tout cas indécis (Diaghilev, las d'attendre, se tourna vers Stravinski pour *L'Oiseau de feu*…), Liadov a laissé peu d'œuvres mais ses compositions sont d'une rare qualité orchestrale (*Le Lac enchanté, Page d'apocalypse, Baba-Yaga, Kikimora,* par exemple). Il a publié, d'autre part, de nombreux chants populaires de son pays.

LIED : chanson, en allemand (*Lieder* au pluriel).

Le *Volkslied* (chanson populaire) renvoie au Moyen Age et le *Kunstlied* (chanson artistique) est apparu avec les trouvères germains, les *Minnesänger* (Minne était la déesse de l'Amour). Le lied se transforma au XVIe siècle, à l'époque de la Réforme et de la vogue du chant choral. La chanson allemande gagna en spiritualité. Au XVIIe siècle, avec Heinrich Albert (qui fut élève de Schütz) et Adam Krieger, le lied s'inspira de l'aria italienne ou du madrigal. Il pouvait être à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'une basse continue. Mais il a fallu attendre la seconde moitié du XVIIIe siècle et, en particulier, le mouvement préromantique du *Sturm* und Drang* pour qu'il apparaisse, plus que le *Singspiel*,* comme l'expression de la poésie et de la sensibilité allemandes. A cette époque, l'art allemand s'affirmait et revendiquait son indépendance contre la France et l'Italie. Il sera ensuite conquérant.

A la fin du XVIIIe siècle, la conjonction de poètes (Klopstock, Goethe, Herder, Schiller) et de musiciens austro-allemands (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) assurèrent le succès du lied. Quoique s'appuyant sur des textes d'une valeur très inégale, Haydn, par le soin apporté à l'accompagnement, et Mozart, par l'équilibre texte/musique qui lui était propre, firent du lied une forme musicale de qualité.

Schubert mettra à contribution de nombreux poètes, dont Goethe, Schiller et son ami Mayrhofer, pour mener le lied à des sommets, trouvant en lui une

forme qui convenait admirablement à son génie mélodique et dramatique (investi en pure perte dans des essais d'opéras). A l'âge de 17 ans, Schubert composa *Marguerite au rouet* ; un an après, *Le Roi des aulnes,* d'après une ballade de Goethe. Il donna ensuite ses cycles : *La Belle Meunière* (1823) et *Le Voyage d'hiver* (1827). Avec Schubert, poésie et musique font corps, le lied acquiert une souplesse mélodique et harmonique liée à une richesse dramatique d'autant plus remarquable que les moyens utilisés sont sobres. Il n'est pas possible de penser au lied sans penser immédiatement à Schubert.

Schumann, très cultivé, en appela au fleuron de la poésie romantique (Goethe, Heine, Byron, etc.) pour écrire des pièces où l'accompagnement gagnait en densité par rapport à ses prédécesseurs. Mais le lied perdait la spontanéité d'allure que lui avait donnée Schubert. Schumann sera suivi par Brahms, toutefois moins inspiré quant à la recherche de textes de qualité. Ses *Romanzen aus Magelone* ont quelque chose d'un lied-opéra. Un récitant intervient entre les pièces pour faire connaître l'action de l'ouvrage. Quant aux *Quatre chants sérieux,* ils font songer à une cantate.

L'évolution conduira à Wolf, influencé par Wagner (dont les *Wesendonck Lieder* fournirent une esquisse pour *Tristan et Isolde*) et par Mahler. Avec ce dernier, le lied prenait un caractère nettement symphonique ou, inversement, influençait l'écriture de la symphonie, dans la 3e symphonie (texte de Nietzsche) par exemple. Les *Gurrelieder* de Schœnberg, pour cinq solistes, chœurs et orchestre, tiennent également de cette double influence, mais Wolf avait donné plus de dramatisme que d'ampleur à ses lieder, à la différence de Schœnberg. Le lied reviendra à plus d'intimité avec Webern, mais il n'était déjà plus une forme de «chanson». Dans ses *Quatre derniers lieder,* R. Strauss lui donnera une orchestration luxueuse et un lyrisme propre au romantisme allemand.

Après avoir été dramatisé, élargi, compliqué et diversifié, le lied disparut. Il aura fourni à la musique austro-allemande un répertoire de premier ordre, aura influencé le *Singspiel* et la mélodie française ainsi que la musique symphonique.

Dans la musique instrumentale ou orchestrale, la «forme lied» désigne un mouvement en trois sections, de caractère lent et chantant.

LIGETI Gyorgy (1923-2006) : compositeur autrichien d'origine hongroise. Né en Transylvanie, il quitta la Hongrie après la répression d'émeutes, en 1956. Il travailla un temps au studio de musique électronique de Cologne puis enseigna à Hambourg. «Je n'aime pas l'idée de groupe ou de

parti» déclare cet esprit indépendant, qui assure en même temps tenir de l'«éponge».

Goût des couleurs et des sonorités, travail minutieux et complexe caractérisent son style, largement apprécié. Citons *Atmosphères* (1961)*, Lux aeterna* (1966) et *Lontano* (1967). Son *Requiem* (1965), sombre et fiévreux, a beaucoup fait pour sa notoriété, ainsi que *Le Grand Macabre* (1977), un opéra «dans la tradition de la Danse des morts du Moyen Age », aux dires de l'auteur. Plus récemment, Ligeti a travaillé sur des compositions polyrythmiques inspirées par la polyphonie médiévale et la musique ethnique (*Nonsense Madrigals,* 1993). Il a laissé inachevées ses *Etudes* pour piano.

LINDBERG Magnus (né en 1958) : compositeur finlandais. Né à Helsinki, il travaille avec Grisey et Globokar à Paris, puis avec Donatoni à Sienne et Ferneyhough à Darmstadt.

Son œuvre *Action-Situation-Signification* (1982) marque la création de Toimii, ensemble consacré aux expériences de composition. *Kraft* (1985) et *Aura* (1994), brillantes pièces pour orchestre, révèlent sa liberté d'inspiration. Suivront notamment *Corrente II* (1992), *Related Rocks* (1997), un *Concerto pour orchestre* (2003)…

LISZT Franz (1811-1886) : compositeur hongrois. Né à Raiding le 22 octobre 1811 d'un père musicien (qui avait connu Haydn) et d'une mère d'origine autrichienne, il fut un musicien prodige. A l'age de neuf ans, ses dons étonnants lui valurent d'être envoyé à Vienne auprès de Czerny et de Salieri.

Encore adolescent, il écrit pour le piano des *Etudes virtuoses*. Ses tournées de concerts et son talent pianistique lui valent bientôt la célébrité, tout en lui permettant de rencontrer les artistes de son temps. En 1827 meurt son père. Installé à Paris, Liszt était, à cette époque, épris de la fille d'un ministre mais il sera repoussé par le père. Il sera aussi refusé au conservatoire, pour des raisons administratives… Il songe bientôt à prendre la soutane, mais la révolution de 1830 lui fait oublier chagrins et déceptions. Par la suite, il travaille avec Reicha, dévore la littérature romantique, se lie à Chopin, Berlioz, Paganini, Delacroix et Musset. En 1835 il disparaît avec la comtesse Marie d'Agout (écrivain sous le pseudonyme de Daniel Stern), provoquant un scandale mondain. Le couple aura trois enfants, dont la future Cosima Wagner. A l'époque, Liszt rêve d'une «société universelle» qui honorerait les artistes.

Étonnant personnage, nouveau «Prométhée» (V. Jankélévitch) qui aurait

apporté la «technique» aux hommes, Liszt invente le récital pour satisfaire les foules et gagner de l'argent, et vit en nomade dans une roulotte… Après une liaison avec Lola Montès, il rompt avec Marie d'Agout. En 1842, il devient *Kappelmeister* à la cour de Weimar. Il fait de cette petite ville un étonnant foyer musical, dirigeant notamment des ouvrages de Schumann, Wagner et Berlioz. Il donne également de ses compositions (*Dante-Symphonie, Faust-Symphonie*), à une époque où il paraît se tourner esthétiquement vers le germanisme. Cette période est aussi celle de la composition de la *Sonate en si mineur* pour piano et de la *Messe de Gran*. Depuis 1847, il vit avec Caroline de Sayn-Wittgenstein, qui a abandonné son prince d'époux pour le suivre. Mais Liszt est bientôt en butte à des difficultés et, en 1859, il démissionne de son poste. Caroline ne parvenant pas à obtenir le divorce, il rompt et se fait franciscain.

En 1865, le voilà abbé. La religiosité peut paraître romantique chez cet homme qui souhaitait que la musique sacrée fût «pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée», mais Liszt est un individu complexe. Lors d'un séjour à Rome, il étudie la musique ancienne. Liszt continue à jouer et à diriger, ainsi qu'à composer. Un temps en froid avec Cosima, qui a quitté son époux, le chef d'orchestre Hans von Bülow, pour Wagner, il se réconciliera avec le nouveau couple. Il mourra à Bayreuth d'une congestion pulmonaire, lors d'un festival, — ce qui aurait irrité sa fille…

Liszt est devenu, romans et films aidant, le type même du héros romantique : séduisant, conquérant, génial, mais contraint à l'instabilité et à l'insatisfaction dans ce monde trop petit. Les anecdotes de sa vie sont souvent mieux connues que son œuvre musicale. Les *Rhapsodies hongroises* et les *Préludes* sont des rares ouvrages de Liszt à avoir acquis la popularité. Peut-être sa musique est-elle moins romantique que ses aventures… Liszt a pourtant beaucoup composé et, l'opéra excepté, il a abordé tous les genres. Cela en dit long sur sa vitalité lorsqu'on sait qu'il dépensa une folle énergie sur les scènes, au piano et au pupitre de chef d'orchestre, qu'il ne cessa de voyager, d'entretenir des relations professionnelles, amicales ou amoureuses. Mais cet homme prodigue, généreux, curieux, audacieux et impatient a sans doute été la victime de tant de qualités (et de son éclectisme) en ne cessant d'ouvrir des voies sans prendre la peine de les exploiter systématiquement. D'autres le firent à sa place, généralement sans lui en savoir gré, ce qui ne l'offusqua pas. Ne regardant que devant soi, il défendit aussi bien son œuvre que celle de ses contemporains. Tel fut Liszt et il était fatal que son œuvre fût

d'une qualité inégale. «Un génie est nécessairement gaspilleur», écrivait Nietzsche : comment ne pas songer a Liszt?

Liszt a inventé le poème symphonique — *Les Préludes* (1850) et *Mazeppa* (1851) sont les plus connus —, qu'avait annoncé la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Mais l'œuvre littéraire n'est pas pour Liszt matière à «programme», elle fournit l'élan initial de l'inspiration et donne à la composition son climat. Avec Liszt, le poème symphonique est une forme libre et brillante. R. Strauss s'en souviendra.

Liszt fut également un des premiers à s'inspirer, librement, du folklore. Ses *Rhapsodies hongroises* pour piano doivent tout de même beaucoup plus à son inspiration personnelle, son goût des rythmes et son génie d'instrumentiste qu'au folklore hongrois. Là encore, le matériau originel lui fournit une impulsion. Liszt fut un précurseur également en annonçant le chromatisme généralisé de Wagner et l'atonalité de Schœnberg. Il est permis d'entendre dans les admirables *Jeux d'eau de la villa d'Este* (*Années de pèlerinage,* 1854), des sonorités prédebussystes ou préraveliennes. Enfin, Liszt a donné à la musique de piano une ampleur et une puissance inconnues avant lui. L'étonnant bloc de la *Sonate en si mineur* (1853) ou les prodiges techniques des *Etudes d'exécution transcendante* (1838-1851) ont élargi l'univers pianistique. Il faut ajouter les deux concertos pour piano (v. 1849), les pièces pour orgue (*Fantaisie et fugue,* 1851 ; *Prélude et fugue sur BACH,* 1855) et les œuvres de caractère religieux, la *Messe de Gran* (1855) et *Christus* (1873) en particulier.

Innovations, audaces, riches sonorités, où trouver dans tout cela sentiments, messages ou pathos ? Manquait-il de spontanéité ? Songeait-il trop au public, à l'effet ? Perçu comme une grande figure du romantisme, Liszt fut un homme énergique, extraverti, il donna des œuvres brillantes, s'acharna sur le matériau musical et sur son piano, oubliant de glisser entre les notes ses lectures, les passions de son cœur et ses élans mystiques. En somme, un romantique décevant pour les amateurs de clichés. Liszt, homme ouvert, actif, instable, en quête d'une identité ou d'une patrie, est une figure de la «modernité», selon V. Jankélévitch, et de la liberté. La vie ni la musique de ce poète des sons et des rythmes ne devraient être ramenées à quelques anecdotes.

LIVRET : texte qui sert de support dramatique ou d'argument à une composition musicale, et cahier sur lequel est reproduit ou présenté ce texte.

Mettre un texte en musique semble pratique ancienne mais c'est avec

l'opéra*, né à la fin du XVIe siècle, que s'est posé le problème d'un livret qui raconterait un drame*. Le but était d'utiliser la musique au théâtre. Aussi l'opéra fut-il, à ses débuts, appelé parfois *dramma per musica* (drame par la musique). Les premières expériences menées par les humanistes de la *Camerata fiorentina* avaient pour fin de soutenir un texte par des moyens musicaux, de le déclamer expressivement. Ainsi est né le récitatif*. Mais l'opéra s'émancipa rapidement de cette soumission au texte. Depuis, toutes les «réformes» de l'opéra ont eu pour but de revenir à la primauté du texte, ou tout au moins de venir en aide au texte, de subordonner l'essence à l'accessoire selon Schopenhauer. De ce point de vue, l'histoire de l'opéra se résume à l'histoire d'un échec parce que la musique a constamment repris le dessus, à partir de structures toutefois imposées par la représentation dramatique. Le public n'y est pas pour rien : combien, à l'écoute d'un opéra, se soucient des paroles? Mais, en revanche, les paroles peuvent aider à mémoriser un air. Aucun opéra ne s'est imposé par les seules vertus de son li-vret. Au contraire, de nombreux opéras ont triomphé «malgré» leur livret. Des ouvrages comme *Le Trouvère* (Verdi) ou *Pelléas et Mélisande* (Debussy), souvent critiqués pour leur livret, sont tenus pour des chefs-d'œuvre. Les livrets d'opéras sont volontiers objets de sarcasmes et les opéras qui bénéficient d'un excellent livret se comptabilisent sans effort. Mais il serait injuste, de toute façon, de juger un livret abstraction faite de la musique puisqu'un livret n'est pas un texte littéraire mais un élément dramatique et un procédé de structuration. Que le premier véritable opéra ait été *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi n'en est que plus remarquable. Orphée symbolise la toute-puissance de la musique. Mais notons que Gluck, désireux de revenir au texte, commença sa réforme par un… *Orfeo ed Euridice*. Dans son esprit, il s'agissait de revenir aux sources de l'opéra.

Le premier librettiste de l'histoire fut Rinuccini, un poète humaniste qui, à la fin du XVIe siècle, écrivit une *Dafne* et une *Euridice*. L'opéra baroque naquit sous les auspices de la mythologie gréco-romaine ou de sa parodie, il était marqué par le style épique, c'est-à-dire par le goût du récit (*epos* en grec) et d'une action qui fût mouvementée, souvent fantaisiste. Ainsi en était-il du *Roland furieux* (Arioste), qui inspirera Vivaldi el Haendel, ou de *La Jérusalem délivrée* (Tasse), qui inspirera Monteverdi et Lully. Le livret baroque abondait en stéréotypes et en conventions, en référence à une mythologie qui permettait de transposer les passions les plus extrêmes dans un univers symbolique et peu réaliste. L'action, pas représentée, était

racontée dans le récitatif tandis que passions, sentiments et états d'âme s'exprimaient dans les airs. Le pathos avait un caractère ponctuel. L'héroïsme relevait de dieux ou de demi-dieux, mais les passions qu'ils éprouvaient étaient conventionnelles. Un livret servait généralement plusieurs fois. Il devait compter trois actes, où la succession des airs était d'avance réglée. Il devait avoir une fin heureuse car, comme dira Stendhal, le spectateur ne devait pas quitter la salle «peiné». Les surprises résultaient surtout de l'art des chanteurs et des prouesses de la mise en scène. L'opéra baroque tenait d'une réjouissance, quand même son livret se voulait édifiant. L'idée qu'une œuvre théâtrale pût révéler une «vérité» originale était étrangère à l'époque. Parmi les célèbres librettistes de l'ère baroque, il faut citer Busenello, Quinault (collaborateur de Lully) et Métastase, «le Tiepolo de la poésie» (R. Bouvier).

Au début du XVIIIe siècle parut l'opéra bouffe, en Italie. Par son intermédiaire, un nouveau style dramatique allait s'imposer. Le réalisme, lié jusqu'ici à la comédie, le pittoresque et la sentimentalité vinrent concurrencer la mythologie. L'archétype céda peu à peu la place à des particuliers, et le symbolisme s'effaça devant une psychologie qui pouvait être simpliste ou complexe. Avec Mozart, pour qui la poésie devait être la «servante» de la musique, est-ce un paradoxe ? l'opéra parvint à un rare équilibre entre texte et musique. Collaborant avec ses librettistes, Lorenzo Da Ponte notamment, il créa une galerie de personnages où particularité et universalité se rejoignaient. Mozart et Da Ponte furent les premiers, d'autre part, à bâtir un livret (*Les Noces de Figaro*) en s'inspirant d'une célèbre pièce de théâtre (*Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais), ce qui sera une pratique courante à la fin du XIXe siècle. Mozart annonça le XIXe siècle, plus encore, avec *La Flûte enchantée,* sur un livret de Schikaneder. C'est un ouvrage à la fois poétique et fantastique (comme sera le *Freischütz* de Weber), soutenu par un «message» (comme sera *Fidelio* de Beethoven) et compliqué de symboles (comme seront les opéras de Wagner).

Au début du XIXe siècle, en France surtout, ce fut l'opéra «historique» qui s'imposa. Le romancier anglais Walter Scott avait montré la voie d'une histoire romancée, située souvent au Moyen Age. En revenant à l'époque «gothique», poètes et librettistes retrouvèrent parfois le ton de l'épopée. Beaucoup prirent «l'histoire pour la vie» (Michelet). D'une façon générale, le héros romantique fut un être en butte aux conventions sociales, aux préjugés moraux et à l'étroitesse du monde, c'est-à-dire un être en rupture

avec l'ordre social ou moral. Ce fut aussi le cas de l'héroïne, qui devait beaucoup à la Manon Lescaut de l'abbé Prévost et à la Marguerite de Goethe. Pour l'un et l'autre, le salut était souvent dans le sacrifice et la mort, dans la fuite hors du monde. Au XIXe siècle, l'action était représentée, parfois au point de choquer. Ainsi fut-il du crime qui clôt *Carmen* (Bizet). Le texte pouvait être «engagé», exprimer une philosophie personnelle, comme dans le cas de Wagner (qui écrivit lui-même les livrets de ses opéras), ou se moquer du monde contemporain, comme dans les opérettes d'Offenbach (qui travailla surtout avec Meilhac et Halévy, librettistes de *Carmen* plus tard).

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la mode fut à l'adaptation de romans ou de pièces de théâtre. Citons *Faust,* qui devint livret avec Barbier et Carré, pour Gounod, mais qui inspira plusieurs autres. Verdi utilisa Hugo (*Hernani, Le roi s'amuse* devint *Rigolettto*), Dumas (*La Dame aux camélias* inspira *La Traviata*) et Shakespeare (*Macbeth, Otello, Falstaff*). Puccini continua dans cette voie (*Scènes de la vie de bohème,* de Murger ; *Tosca,* de Victorien Sardou), de même que Debussy (*Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck) et Berg, qui s'inspira du théâtre expressionniste de Büchner et de Wedekind. Avec *Wozzeck*, inspiré du *Woyzeck* de Buchner, apparut l'anti-héros, personnage en soi insignifiant, désarmé et victime d'un ordre social qui favorise l'égoïsme. Ce type de héros était annoncé par les opéras véristes, qui mettaient en scène des intrigues proches du fait divers. Ramuz, avec Stravinski, revint à une action non réaliste. Hoffmannsthal, avec R. Strauss, renoua avec l'intrigue baroque. Tous deux donnèrent des livrets littérairement soignés, ce que firent aussi Claudel et Cocteau. Le livret d'*Œdipus rex* (Stravinski), de Cocteau, est en latin, le texte devenant un élément musical. L'idée de tenir un texte pour un élément sonore inspirera de nom-breux compositeurs modernes.

Le livret est, en un second sens, un cahier sur lequel est reproduit le texte mis en musique. Il peut aussi présenter l'œuvre donnée. Cette pratique semble apparaître au début du XVIIe siècle, en Italie. Elle s'imposa d'autant mieux que les opéras furent d'abord italiens. Un cahier fut ainsi distribué pour la représentation, à Paris, de l'*Orfeo* de Rossi, en 1647. Le livret permettait aux spectateurs de suivre l'intrigue, souvent compliquée, et de vaincre éventuellement l'obstacle de la langue.

LOCATELLI Pietro Antonio (1695-1764) : compositeur italien. Né à Bergame, élève de Corelli, il voyagea en Europe en tant que violoniste virtuose puis se fixa à Amsterdam (1729).

Locatelli eut un rôle important dans le développement de la technique du violon. Il composa pour cet instrument de nombreux ouvrages, dont le *Contrasto armonico,* où la virtuosité tient une place prépondérante. Ses vingt-quatre *Caprices* (1733) pour violon ont longtemps été considérés comme l'œuvre virtuose par excellence pour cet instrument, jusqu'à ce que Paganini eût composé les siens.

LOCKE Matthew (v. 1620-1677) : compositeur anglais. Né à Exeter (?), il devint le compositeur ordinaire du roi. Locke composa pour le théâtre (*Cupid and Death*) de la musique de chambre (*Consort off our Parts*) et pour le couronnement de Charles II, mais une partie de son œuvre est perdue.

Locke participa à la composition du *Siège de Rhodes* (1656), tenu pour le premier opéra anglais, et resta fameux pour les crescendos et decrescendos de la musique de scène de *La Tempête.*

LOEWE Karl (1796-1869) : compositeur allemand. Né près de Halle, il fut directeur de la musique à Stettin (1820), tout en étant théologien. En 1866, il se retira à Kiel.

Loewe composa de nombreuses ballades pour une voix et piano, souvent sur des textes de Goethe.

LORTZING Albert (1801-1851) : compositeur allemand. Né à Berlin, il avait des acteurs pour parents et épousera une actrice, Rosina Ahles. Ils feront partie de la troupe du théâtre de Detmold puis de Leipzig.

Musicalement autodidacte, Lortzing composa des opéras, dont *Zar und Zimmermann* (1839) et *Undine* (1845). Après 1846, il travaillera à Vienne, Leipzig et Berlin. Lortzing fut célèbre pour ses opéras, inspirés de l'opéra-comique et du *Singspiel*, qui mettaient en scène l'existence de petits-bourgeois.

LOTTI Antonio (1667-1740) : compositeur italien. Né à Venise, élève de Legrenzi, il voyagea, vécut à Dresde puis se fixa à Venise, où il fut maître de chapelle de la basilique Saint-Marc (1736).

Époux d'une cantatrice célèbre en son temps, Lotti composa des opéras, des oratorios et des cantates. Son *Miserere* (1733) a été populaire. Lotti eut B. Marcello et Galuppi pour élèves.

LULLY Jean-Baptiste (1632-1687) : compositeur français d'origine italienne. Né à Florence le 28 novembre 1632, fils d'un meunier, le petit Giambattista Lulli fut amené à Paris par le duc de Guise, en 1645, et placé chez la duchesse de Montpensier, cousine du roi, qui souhaitait apprendre l'italien. Cet enfant doué — il sera violoniste, chef d'orchestre, compositeur,

danseur, comédien, imprésario et homme d'affaire — entre en 1652 au service de Louis XlV, qui ne jure bientôt que par son «cher Lully». Naturalisé français en 1661, marié à Madeleine Lambert (fille d'un musicien) et nommé surintendant de la musique de la chambre royale (1661), Lully accumulera faveurs (le roi lui accordera les lettres de noblesse en 1681) et richesse. Après avoir créé la bande des Petits violons et donné des ballets, il participera aux premières expériences de l'opéra en France et composera pour Molière (*L'Amour médecin, Monsieur de Pourceaugnac, George Dandin* et *Le Bourgeois gentilhomme*) avant de saisir l'occasion de s'assurer le monopole de la création lyrique en ce qui concerne le théâ-tre en France.

En 1669, Louis XIV avait fondé une Académie royale de musique pour produire des opéras. Une pastorale de Cambert, *Pomone,* fut donnée avec succès en 1671. Mais Perrin, responsable de l'institution, fut arrêté et accusé de mauvaise gestion. Cambert partit pour l'Angleterre. En 1672, Lully racheta le privilège et devint maître de l'opéra en France. Molière, lésé par les intrigues de Lully, se fâcha mais cela importait peu à Lully. Traité de «coquin» par Boileau, de «paillard» par La Fontaine, Lully avait la réputation d'un intrigant et d'un débauché (ses relations avec le duc de Vendôme et le chevalier de Lorraine faisaient jaser). Les opéras italiens donnés à grands frais jusqu'ici, à l'instigation d'abord de Mazarin, avaient médiocrement séduit le public, qui en avait retenu surtout l'art de la mise en scène. Les Français jugeaient choquant que toute l'œuvre fût chantée (d'autant qu'ils appréciaient peu le chant italien) et que le ballet n'y tînt pas de place.

Lully, s'inspirant de l'opéra italien et de ses «machineries», du ballet de cour et du théâtre à la mode — il étudia l'art de la déclamation de la célèbre Champmeslé —, sut trouver le style convenable. Sur des livrets inspirés de la mythologie, écrits par Philippe Quinault le plus souvent, il tira parti de formules baroques et de procédés du théâtre classique, soigna chœurs et orchestration et donna au tout le ton «grand siècle» indispensable.

Cadmus et Hermione, en avril 1673, sur un livret de Quinault, ouvre la série des pastorales et tragédies lyriques : *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676, baptisé «l'opéra du roi» tant celui-ci l'apprécia), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Acis et Galatée* (1686). Lully a créé l'ouverture française, tripartite (lent-rapide-lent), d'un caractère généralement solennel. Le récitatif, essentiel, est proche de la déclamation

parlée et les airs, qui détendent du drame, n'ont rien des envolées passionnées des *arie* italiennes. L'orchestre et les chœurs tiennent une place importante. La musique de Lully sera admirée pour son orchestration soignée et sa précision rythmique. Harmoniquement, Lully n'a pas bousculé les acquis de son temps. Ses opéras survivront peu à la cour de Louis XIV, dont ils étaient une galante célébration. Étayés par des machineries compliquées, exigeant des effectifs et des moyens financiers importants, sacrifiant beaucoup à l'intelligence de livrets compliqués et peu dramatiques, marqués par une raideur «grand siècle», ils apparurent vite comme des hochets pour un petit monde de courtisans, ce qui revenait à traiter cette musique comme un épiphénomène.

Il est injuste aussi d'avoir fait de Lully un sinistre fripon. Vivant dans une société où l'intrigue était une institution, il fut protégé par Louis XIV et Mme de Montespan comme furent protégés de nombreux artistes (Molière, Le Nôtre, Mansart ou Le Brun, par exemple). Son ambition sans limites et son absence de scrupules ne sont pas un cas unique dans l'histoire de l'art, de la musique en particulier.

«Rameau a enchanté les oreilles, Lulli enchantait l'âme», écrira Voltaire pour lui rendre justice. Lully mourut à la suite d'un concert. Lors de l'exécution de son *Te Deum,* en janvier 1687, il se blessa au pied avec la canne qu'il utilisait pour marquer la mesure. La gangrène l'emporta deux mois plus tard. Il avait eu six enfants et accumulé une immense fortune (immeubles, diamants, sacs de louis d'or, etc.). Il laissait aussi de la musique : des opéras, des ballets (dont *Le Triomphe de l'amour,* 1681) et de la musique religieuse.

Lully eut le mérite, quelles qu'aient été ses motivations, de produire une musique qui tenait compte des goûts propres aux Français (le goût de la mesure, de la retenue dans l'expression, de la clarté, d'une musique qui sache «flatter l'ouïe» comme écrivait Mersenne), à une époque où la musique italienne triomphait en Europe. Lully fut un styliste et n'eut pas de disciples. Après lui, la musique française devint plus gracieuse et plus souple. Quant au débat musique française/musique italienne, il allait prendre un tour conflictuel.

***LULU* :** opéra de Berg, en trois actes, sur un livret de l'auteur inspiré d'ouvrages de Frank Wedekind (*L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*). Berg en composa deux actes et esquissa le dernier mais ne put l'achever. *Lulu* fut créé, en deux actes, en juin 1937 à Zurich. Friedrich Cehra

le compléta et une version intégrale a été donnée à Paris en 1979, sous la direction de P. Boulez.

Lulu pose chez un peintre, devant Schön (dont elle voudrait être l'épouse) et son fils Alwa. Tous deux s'en vont. Le peintre cherche à posséder Lulu lorsque surgit le mari, qui meurt d'émotion. Le peintre épouse Lulu mais Schön lui révèle qui est Lulu — ou Mignon, Nelly, Eva. Le peintre se suicide. Décidée à épouser Schön, Lulu fait rompre ses fiançailles et touche au but. Schön sombre alors dans un délire jaloux et s'efforce de pousser Lulu au suicide. Elle le tue. Après divers épisodes, Lulu achèvera son existence dans la misère et la prostitution à Londres. Un client, Jack l'Éventreur, l'assassinera.

Ce drame dodécaphoniste et expressionniste, par moments proche du vérisme, est mouvementé, violent, incisif et chargé. Il met en scène, c'est dit dans le prologue, la «féminité». Lulu est une «créature sans âme», née pour provoquer le «malheur». Fille d'Ève, qui poussa Adam au péché, et de Pandore, envoyée par Zeus pour se venger des hommes, elle est également une héroïne romantique, brisée par l'ordre social et moral des bourgeois. Elle est aussi de son époque : dans un climat malsain, elle est une femme «fatale» qui sème la mort dans un monde en décomposition, une tentatrice qui agit comme un révélateur de l'inconscient des hommes. Son identité est celle que chacun lui prête (Lulu, Mignon, Nelly ou Eva) et sa liberté de mœurs fait d'elle le bourreau et la victime des hommes.

Lulu souffre d'une intrigue un peu compliquée et d'un climat parfois sordide, qui était à la mode après la Première Guerre mondiale. Mais sa musique incandescente, son lyrisme et sa richesse harmonique en font un ouvrage puissant. Les procédés vocaux y sont variés. Lulu n'a pas l'équilibre et le raffinement de *Wozzeck*, du même Berg, mais demeure un des opéras remarquables du XXe siècle. Berg en tira une suite, intitulée *Lulu-Symphonie* (1934).

Le thème de la femme «fatale», c'est-à-dire de la femme assumant le péché et piégeant l'homme, sa morale et ses refoulements, pour le détruire a été porté à l'écran dans *Loulou* (Pabst, 1928) et *L'Ange bleu* (Sternberg, 1930). Il sera relayé par celui de la «vamp» (de vampire), de la femme dangereusement attirante, ruineuse, symbolique d'un monde fondamentalement puritain, où le sexe suscite l'angoisse.

LUTH : de l'arabe *al'ûd* (le bois), instrument à cordes pincées, à caisse de résonance en forme de demi-poire, dont le manche est en deux parties qui se

coupent à angle droit.

Le luth, apparu dans l'Antiquité au Proche-Orient, semble avoir été apporté en Espagne par les Orientaux, au Moyen Age. Son existence y est attestée au Xe siècle. A l'époque, le luth possédait des cordes doubles et un chevillier coudé vers l'arrière. Le nombre de cordes variera (il en aura jusqu'à vingt et une, au XVIIe siècle) et son étendue s'accroîtra vers le grave.

A la Renaissance, alors que les Espagnols lui préféraient la vihuela, le luth connut un immense succès. Cet instrument fragile et intime, symbolique d'une musique raffinée, trouva de nombreux maîtres jusqu'au XVIIe siècle. L'Anglais Dowland, les Français Gaultier et Mouton en furent des virtuoses. Les premières tablatures de luths, qui furent des transcriptions de chansons, parurent au début du XVIe siècle. Le luth tint un rôle de pionnier dans le développement de l'art instrumental. Mais au XVIIe siècle, il connut peu à peu le déclin. Au XVIIIe siècle bien que J.-S. Bach ait écrit pour lui, le luth fut abandonné. Il faudra attendre le XXe siècle pour qu'il reparaisse.

Les sortes de luths sont nombreuses : l'archiluth (théorbe et chitarrone), la mandore, la pandore à caisse plate, le colachon et le cistre, luth des pauvres, en sont autant de formes dérivées, comme sera la mandoline au XVIIe siècle. Les instruments de la famille du luth sont nombreux dans les pays orientaux. Citons la vinah des Hindoux et le shamisen japonais.

LUTOSLAWSKI Witold (1913-1994) : compositeur polonais. Né à Varsovie, il fut influencé par Roussel et par Bartók (dans son *Concerto pour orchestre,* notamment), et révélé par sa *Musique funèbre* (1958). Lutoslawski fut un adepte de la musique aléatoire (*Jeux vénitiens, Trois Poèmes d'Henri Michaux*), tout en demeurant fidèle à son tempérament classique (goût de l'équilibre, rejet de l'emphase).

Lutoslawski a dédié au virtuose Mstislav Rostropovitch un *Concerto pour violoncelle* (1970) et au baryton Dietrich Fischer-Dieskau les *Espaces du sommeil* (1975).

LYRE : instrument à cordes pincées connu de l'Antiquité. Les Grecs le tenaient pour l'instrument favori d'Apollon.

La lyre et ses variantes (égyptienne, hébraïque, etc.) sont dérivées d'une carapace de tortue vidée et tendue de boyaux. En Grèce, la lyre et la cithare étaient liées au culte d'Apollon. Le joueur de lyre était le lyricène. Au Moyen Age, le terme de *lira* désignait divers instruments à cordes pincées ou frottées. A la Renaissance, Vasari raconte que Léonard de Vinci se présenta à la cour des Sforza, à Milan, avec «une *lira* de sa façon, presque entièrement

d’argent, en forme de crâne de cheval».

M

MACHAUT Guillaume de (v. 1300-1377) : poète et compositeur français. Originaire de la Champagne, Machaut (ou Machault) entra au service du roi Jean de Bohême vers 1325. Son maître fut tué à la bataille de Crécy, en 1346. Vers 1349, Machaut fut engagé par Charles le Mauvais, roi de Navarre. Il séjournera ensuite à la cour de Charles V, puis se retirera, chanoine, à Reims. A la fin de sa vie, le poète vécut une passion amoureuse avec la jeune Péronne d'Armentières, qui lui inspira le *Veor dict* (v. 1365).

Situé historiquement entre les trouvères et les polyphonistes de la Renaissance, Machaut a été le plus brillant représentant de l'*ars* nova.* Marqué, comme ses contemporains, par le *Roman de la Rose,* l'art courtois (c'est-à-dire de cour) et les expériences (rythmiques, en particulier) de l'ars nova, il ne sut pas toujours éviter le style recherché et impersonnel ainsi que le formalisme en vogue à l'époque. A ce titre, son œuvre sera sévèrement condamnée par les poètes de la Renaissance, qui ne voyaient dans l'art du XIVe siècle qu'«episseries qui corrumpent le goust » (Du Bellay). L'art de Pétrarque, contemporain de Machaut, a de même souvent été jugé artificiel et compliqué.

Le XXe siècle redécouvrira Machaut poète, souvent lyrique, et Machaut musicien, pionnier de l'harmonie, dira Jacques Chailley. Machaut avait fixé les formes de la ballade, du rondeau et du virelai. Il avait donné au motet une architecture et une ampleur nouvelles. Sa célèbre messe *Notre-Dame* (milieu du XIVe siècle), encore sous influence grégorienne, est la première messe signée d'un musicien. Machaut y utilise les conquêtes techniques de l'ars nova, comme le hoquet. L'amalgame obtenu de tradition, de complexité et de musicalité fascinera de nombreux compositeurs du XXe siècle.

MADERNA Bruno (1920-1973) : compositeur italien. Né à Venise, élève de Malipiero et de Scherchen, fondateur (avec Berio) du Studio de phonologie de Milan, Maderna sut mener à bien une activité de compositeur et une carrière de chef d'orchestre dévoué à la musique de son temps.

D'esprit ouvert, amateur de sonorités raffinées, Maderna a laissé des œuvres sérielles — *Studi per il processo di Kafka* (1950), *Serenata per 13 strumenti* (1957) —, des œuvres électroacoustiques — *Syntaxis* (1957), *Continuo* (1958) — et des ouvrages où sont utilisées la musique enregistrée et la musique en direct (*Notturno,* 1955). Il faut ajouter les trois concertos pour hautbois et de la musique symphonique.

MADRIGAL : composition polyphonique en vogue au XVIe siècle.

Le terme de madrigal dériverait de *cantus materialis,* chant profane et artistique propre au mouvement de l'ars nova en Italie, au XIVe siècle. C'était un court poème chanté terminé par un *ritornello,* généralement à deux voix. Son ton distingué l'opposait à la *caccia,* chanson animée. Mais les poètes préféraient, de toute façon, le sonnet. Puis le madrigal disparut en même temps que l'école franco-flamande imposait son style en Italie. Il fallut attendre que se manifestât un sentiment de lassitude envers les savantes constructions polyphoniques des «Fiamminghi» pour que la chanson italienne renouât avec le succès. Sa forme savante fut le madrigal.

Le terme parut ainsi avec les *Madrigali da diversi musici* (1530), un recueil de pièces de S. Festa et de P. Verdelot. Le madrigal désignait une composition polyphonique, libre, sans refrain et caractérisée par l'emploi de divers moyens expressifs (ornements, altérations, dissonances, etc.) qui favorisèrent son succès. Les premiers maîtres du madrigal ne furent pas des Italiens mais des musiciens franco-flamands (Arcadelt, Willaert et Cyprien de Rore). Ce fut toutefois en Italie qu'il rencontra la faveur des compositeurs et qu'il connut son entier développement. Les Anglais lui réserveront bon accueil et le madrigal inspira des chefs-d'œuvre à Byrd, Morley et Weelkes, en particulier. Les Français préféreront la chanson «parisienne», puis l'air de cour.

A la fin du XVIe siècle, le madrigal connut son apogée avec Marenzio, Gesualdo et Monteverdi. Il atteindra, avec eux, à des sommets d'élégance et d'expressivité, permettant à la *seconda prattica* (la première désignant la polyphonie de la Renaissance) de s'imposer. Puis le madrigal s'effaça devant les duos de chambre et les cantates.

A la fin du XVIe siècle parut le madrigal dramatique, pièce dialoguée généralement amusante, voire parodique. *Il Cicalamento delle donne al bucato* (le bavardage des femmes au lavoir) d'Alessandro Striggio, en 1567, créa cette forme musicale. Giovanni Croce (*Mascarate e ridicolese per il carnevale, La Triaca musicale*) et Adriano Biancheri (*La Piazza senile, Barca di Venezia per Padova*) illustreront également le madrigal dramatique, qui conduira au chef-d'œuvre de Vecchi, l'*Amfiparnasso* (1597). A la même époque, les *Balletti* de G. Gastoldi s'en rapprochaient en intégrant le madrigal à des spectacles chorégraphiques.

Toutes ces variétés de madrigal eurent un rôle dans la genèse de l'opéra, de la cantate et de l'oratorio, c'est-à-dire dans l'avènement de la musique

baroque.

MAGNARD Albéric (1865-1914) : compositeur français. Né à Paris, fils d'un journaliste, il renonça au droit pour se consacrer à la musique après un séjour à Bayreuth. Elève de Massenet et de d'Indy, cet homme solitaire et intransigeant, réputé misanthrope, composa, dans un style «âpre et fort» (E. Vuillermoz), quatre symphonies, de la musique de chambre, des mélodies et des opéras (*Bérénice* et *Guercœur*).

Magnard mourut enseveli sous les ruines de sa maison à Baron (Oise) pour avoir voulu résister à des soldats allemands qui pénétraient dans sa propriété, en septembre 1914.

MAGNIFICAT : de *Magnificat anima mea Dominum* (Mon âme magnifie le Seigneur), composition musicale proche du motet, sur le thème de la reconnaissance à Dieu.

Le magnificat fut d'abord un cantique par lequel la Vierge exprimait sa reconnaissance à Dieu (les *Vêpres* de Monteverdi en comprennent un à sept voix), puis une composition de caractère généralement allègre. Le plus célèbre qui ait été composé est le *Magnificat en ré majeur* de J.-S. Bach. Donné à Leipzig en 1723, il est significatif de la joie créatrice et de la richesse musicale du compositeur. Le *Deutsche Magnificat* de Schütz et le *Magnificat* de Carl Philipp Emanuel Bach sont également de brillantes réussites. Le magnificat a, plus récemment, inspiré Penderecki.

MAHLER Gustav (1860-1911) : compositeur autrichien. Né à Kalischt, en Moravie autrichienne, d'un père aubergiste, le 7 juillet 1860, il vécut, dans une famille nombreuse, une enfance pénible, — enfant, il disait vouloir devenir un «martyr». En 1875, il entra au conservatoire de Vienne, où il se montra brillant. Bientôt lié à Bruckner, mais peu apprécié de Brahms, Mahler donna sans succès ses premiers ouvrages. Il se rendit célèbre en tant que chef d'orchestre, non sans irriter certains critiques par les retouches qu'il apportait aux œuvres qu'il dirigeait. En 1897, il se convertit au catholicisme. En 1902, il épousa Alma Schindler, avec laquelle il entretiendra des relations difficiles. La belle Alma, qui se moquera de sa métaphysique et se liera plus tard au milieu nazi, fit connaître Klimt, Schœnberg et Zemlinsky à son époux. La carrière de chef d'orchestre de celui-ci, commencée véritablement à Prague, le conduisit à Leipzig (1866), Budapest (1888), Hambourg (1891), Vienne (1897) et New York (1907) — où lui succédera Arturo Toscanini.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Mahler fit apprécier ses talents de compositeur. Il mourut à Vienne, en mai 1911, d'une infection généralisée.

Malgré l'admiration que lui vouaient Schœnberg, Berg et Webern, l'œuvre de Mahler dut beaucoup attendre avant de séduire critiques et public. Les chefs d'orchestre Mengelberg et Bruno Walter ne ménagèrent pourtant pas leur peine pour faire connaître cette œuvre. Mais les nazis virent dans la musique de ce juif un produit de la «décadence» des arts. Hofmannsthal, le librettiste de R. Strauss, rejetait son style «fragmentaire, hybride, plus voulu que créé ». Les Français le mirent dans le même sac que Brahms et Bruckner, «ces géants pneumatiques», persiflait Debussy. Il faudra attendre l'après Seconde Guerre mondiale pour que, néo-romantisme aidant, Mahler connaisse la vogue, comme Brahms et Bruckner.

L'œuvre de Mahler avait de quoi surprendre : elle battait les records de longueur (la 3e symphonie dure une heure et demie) et d'accumulation (la 8e symphonie est dite «des mille» parce qu'elle requiert un millier d'exécutants, instrumentistes et choristes). Mahler n'a négligé aucune forme musicale (sonate, lied, fugue, etc.), aucun moyen (solistes, chœurs, orgue, fanfares, clochettes, etc.) ni procédé pour donner à ses symphonies et à ses lieder un maximum de puissance, de couleurs et de force émotive. Musique «de chef d'orchestre», «montage», «collage», «bricolage», musique hétéroclite, gigantisme, vulgarité, les qualificatifs se sont abattus sur l'œuvre de Mahler pour justifier mépris ou indifférence. L'art de Mahler, chargé, contrasté, sombre voire angoissé, plus savant que celui de Bruckner mais moins homogène, «métaphysique» déclarait Adorno, semble vouloir rassembler en lui un siècle de musique austro-allemande depuis Beethoven, et la conduire au point de rupture d'où partira Schœnberg.

Contemporain d'une période tourmentée comme l'art expressionniste, introspective comme la psychanalyse de Freud (les deux hommes se rencontrèrent en 1910 et Freud diagnostiqua une «névrose obsessionnelle»), critique comme la philosophie de Nietzsche, Mahler assuma en même temps le lourd héritage d'un romantisme allemand qui n'avait cessé d'accumuler moyens d'expression et états d'âme. Ses continuateurs, dont Schœnberg et surtout Webern, opteront pour la concision. D'une façon générale, les procédés de Mahler (suites de péripéties, citations, rythmes insistants, importance grandissante des timbres…) annonçaient les éclatements à venir.

Mahler a laissé neuf symphonies (la 9e sera achevée par Bruno Walter) et l'*Adagio* d'une 10e qui tend la main à Schœnberg. Les 3e (1896), 4e (1900) et 8e (1906) font appel à la voix humaine (sur des paroles de Nietzsche dans la 3e). La 5e (1902), qui date du mariage du compositeur, est la seule à

donner une impression de bonheur. Les deux premières furent sous-titrées *Titan* (1888) et *Résurrection* (1894). Des lieder — *Das Klagende Lieder* (1880, plus tard révisés), *Les Chants du compagnon errant* (1884), *Ruckert Lieder* (1902) —, ce sont les *Kindertotenlieder* (Chants des enfants morts, 1901-1904) qui ont acquis la plus grande notoriété. Mais une des œuvres les plus célèbres et les plus réussies de Mahler est *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la terre,* 1908), une symphonie pour contralto, ténor et orchestre dont le texte est inspiré de *La Flûte chinoise* (poèmes chinois adaptés par Hans Bethge). Mahler la tenait pour son œuvre la plus «personnelle».

MALEC Ivo (né en 1925) : compositeur croate. Né à Zagreb, venu à Paris en 1958, il fut élève de Jolivet et travailla avec Schaeffer, participant à la fondation du Groupe de recherches musicales. D'esprit curieux, Malec n'a cessé d'évoluer et d'expérimenter les moyens d'expression les plus divers.

Citons de lui *Sigma* (1963) pour orchestre, *Lumina* (1968) pour cordes et bande magnétique, *Dodécaméron* (1970) pour douze voix solistes et *Recitativo* (1980), composé avec l'aide d'un ordinateur, *Exempla* (1994), *Sonoris Causa* (1997)…

MALIPIERO Gian Francesco (1882-1973) : compositeur italien. Né à Venise où il fit ses études, il fut influencé par Debussy (dans *Impressioni dal vero,* par exemple) et Stravinski avant de représenter, avec Pizzetti et Casella, le néoclassicisme italien. Malipiero a été «novateur dans la tradition» dira C. Rostand. Doté d'un tempérament romantique, il s'efforça de dégager la musique italienne du vérisme et du germanisme.

Professeur au conservatoire de Parme puis de Venise (1939), Malipiero fut passionné de musique baroque italienne et travailla à la publication des œuvres de Monteverdi. Il a composé abondamment, notamment des opéras.

MANDOLINE : instrument à cordes grattées (au moyen d'un plectre) et à caisse de résonance bombée.

La mandoline est apparue au cours du XVIIe siècle. Les luthiers napolitains en furent des spécialistes. Vivaldi employa la mandoline dans des concertos et Mozart, dans la sérénade donnée par don Giovanni (*Don Giovanni,* acte II).

MANNHEIM (École de) : un des principaux foyers de la musique symphonique au XVIIIe siècle.

L'école de Mannheim dut sa notoriété à la mise en place d'un excellent orchestre par le duc Karl-Theodor, qui vécut dans cette ville entre 1743 et 1777. Les musiciens du duc trouvèrent en Stamitz et Cannabich, surtout, des

chefs remarquables. Ils acquirent une discipline et un sens des nuances qui favori-sèrent le développement de l'écriture symphonique, dans un style parfois galant. Passant dans la ville en 1778, Mozart fut impressionné, après beaucoup d'autres, par la musique qui y était pratiquée. Mais le duc venait de partir pour Munich, et l'école de Mannheim allait rapidement connaître le déclin.

MANOURY Philippe (né en 1952) : Né à Tulle, il étudie à l'École normale de musique de Paris et se fait connaître avec *Cryptophonos* (1974). Il est invité à l'Ircam, en 1981, responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble Intercontemporain de 1983 à 1987, puis enseigne au conservatoire de Lyon de 1987 à 1997. Philippe Manoury s'installe aux Etats-Unis en 2004.

Manoury a été l'un des premiers à composer une musique personnelle en utilisant des ordinateurs. Citons de lui *Zeitlauf* (1982), *Aleph* (1987), *Jupiter* (1987), *En écho* (1993), *Sound and Fury* (1999). L'opéra *K...* (2001) est inspiré du «Procès» de Kafka.

MARAIS Marin (1656-1728) : compositeur français. Né à Paris, élève de Sainte-Colombe et de Lully, il fut un virtuose de la viole. En 1676. il devint «musicqueur du Roy». Il sera nommé compositeur du roi en 1679.

Marais a joué un rôle important dans le développement de la musique instrumentale en France. Il a laissé une œuvre variée et de qualité (*Livres de pièces à une et deux violes, Pièces en trio* et *Morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*), se montrant symphoniste audacieux dans la scène de la tempête de l'opéra *Alcyone* (1706).

Marais, père de nombreux enfants, eut pour gendre le compositeur Nicolas Bernier. Un de ses élèves, **Caix d'Hervelois**, fut un célèbre violiste.

MARCELLO Benedetto (1686-1739) : compositeur italien. Né à Venise, noble d'origine, il fut élève de Lotti et appartint à l'Academia filarmonica de Bologne (1712) ce qui ne l'empêchait pas de se tenir pour un amateur. Marcello se consacra à la musique, mais aussi au droit et à la politique. Il fut membre du Conseil des Quarante (1716). Il lui arrivait aussi de prendre la plume, lorsqu'il écrivit par exemple *Le Théâtre à la mode* (1720), une satire de l'opéra de son temps.

Cet amateur acquit la célébrité par des œuvres de grande qualité : opéras, oratorios, messes, psaumes (*Estro poelico annonico*) et musique instrumentale (*Concerti a cinque*).

Son frère, **Alessandro Marcello** (1684-1750), fut également un brillant musicien. Son *Concerto en ré mineur* pour hautbois et orchestre l'atteste.

MARCHAND Louis (1669-1732) : compositeur français. Né à Lyon, organiste de la cathédrale de Nevers à l'âge de quinze ans, il fut un très grand virtuose de l'orgue. Après un séjour à Auxerre, il fut nommé organiste de la chapelle royale en 1706. Mais Marchand passait pour un être irascible — son épouse, Marie-Angélique Denis, se plaignait de sa brutalité — et pour mener une vie peu édifiante. Il fut invité à se démettre de sa charge. Au cours d'un voyage en Allemagne, plus tard, il déclina l'invitation de se mesurer à J.-S. Bach.

Marchand a laissé une œuvre parfois brillante, souvent personnelle, pour orgue et pour clavecin. Il écrivit, d'autre part, un *Traité des règles de composition.*

MARCHE : pièce musicale sur un rythme à deux temps, issue des airs qui règlent la marche des troupes.

Lully l'introduisit dans la musique savante, au XVIIe siècle. Une marche militaire plus enjouée que martiale retentit dans *Così fan tutte* (Mozart), annonçant le prétendu départ des héros pour la guerre, puis leur retour. La brillante *Marche de Rakoczy,* de Liszt, est très dansante. Elle est inspirée d'un hymne hongrois en l'honneur de François II, qui s'était opposé aux Autrichiens au début du XVIIIe siècle. Berlioz s'en est inspiré lui-même, pour sa *Marche hongroise.* Il était normal que la marche devînt une danse puisqu'elle est un premier pas vers elle. La *Marche nuptiale* de Mendelssohn, extraite du *Songe d'une nuit d'été,* accompagne parfois d'autres premiers pas.

MARENZIO Luca (v. 1553-1599) : compositeur italien. Né à Coccaglio, il vécut à Rome (à la cour du cardinal d'Este), Florence (à la cour des Médicis), Venise puis Rome de nouveau. Surnommé le «doux cygne d'Italie» pour l'élégance de son style et le ton mélancolique de sa musique, Marenzio utilisa diverses ressources (chromatisme, imitation, etc.) pour donner de l'expressivité à son écriture, sans se départir d'une sobriété qui lui vaudra d'être qualifiée de classique.

Marenzio fut l'un des maîtres du madrigal, à l'époque où celui-ci connaissait son apogée. Il mit souvent en musique des textes de Pétrarque et du Tasse (qu'il connut peut-être). Il a composé des madrigaux, des villanelles, des motets et des *Sacrae Cantiones.*

MARTENOT (Ondes) : instrument à clavier qui produit des sons d'origine électronique, de timbre variable.

L'instrument est dû à Maurice Martenot, qui le présenta au public en 1928.

Il fut amélioré par la suite. Plusieurs compositeurs se sont intéressés à lui : Jolivet (*Concerto pour ondes Martenot,* 1947), Messiaen (*Turungalîla-Symphonie*), Parmeggiani (*Outremer*) et Chaynes (*Tarquinia*), par exemple. Messiaen appréciait son timbre «parce qu'il contient le mystère des instruments à vent».

MARTIN Franck (1890-1974) : compositeur suisse. Né à Genève, fils d'un pasteur calviniste, il découvrit très tôt la musique et J.-S. Bach. Il fut influencé par Franck, Fauré et Ravel, puis découvrit le dodécaphonisme vers 1932. L'oratorio *Le Vin herbé* (1941), inspiré du *Tristan* de Bédier, révéla au public ce compositeur rigoureux, au tempérament méditatif. Martin enseigna à Amsterdam et à Cologne (1950) avant de se retirer à Naarden (Pays-Bas), patrie de son épouse.

Il faut citer de lui la *Petite Symphonie concertante* (1945), l'oratorio *Golgotha* (1948), *Le Mystère de la Nativité* (1959) et un *Requiem* (1973}.

MARTINET Jean-Louis (né en 1912) : compositeur français. Né à Sainte-Bazeille, influencé par Leibowitz puis par Bartok, il renonça à la musique sérielle parce qu'il la jugeait liée à l'expression de «l'angoisse».

Dans un style symphonique, Martinet a donné tour à tour *Orphée* (1945), *Prométhée* (1947) et *Le Triomphe de la mort* (1973).

MARTINI Giovanni Battista (1706-1784) : compositeur et théoricien italien. Né à Bologne, où il fut nommé maître de chapelle en 1725, ordonné prêtre en 1729, ce franciscain d'esprit encyclopédique fut une autorité musicale en son temps. Il attira à lui de nombreux élèves, dont J.C. Bach et Mozart.

Savant en contrepoint et en polyphonie, le Padre Martini commença d'écrire une *Histoire de la musique* et composa de nombreux ouvrages de musique religieuse, ainsi que des sonates. Son œuvre musicale reste peu connue.

MARTINU Bohuslav (1890-1959) : compositeur américain d'origine tchèque. Né à Polichka, en Bohême, fils d'un cordonnier, il fut un enfant prodige (âgé de dix ans, il composa un quatuor à cordes) mais dut travailler surtout en autodidacte, — d'autant qu'il fut renvoyé du conservatoire de Prague. Marqué par la musique populaire de son pays, Martinu fut également influencé par la musique française dont il appréciait l'«ordre» et la «clarté». Il vint en France en 1923, épousa une Française, travailla avec Roussel et Honegger mais ne parvint pas à se faire une place dans la vie musicale de l'hexagone. En 1940, il partit pour les États-Unis et enseigna à Princeton. Martinu revint en Europe après la guerre, séjourna en Suisse et sur la Côte

d'Azur, puis se fixa à Rome.

Révélé par son *Concerto pour deux orchestres à cordes* (1938), Martinu est surtout célèbre pour ses six symphonies, composées entre 1942 et 1953. Sa musique, classique de formes, est remarquable par sa vigueur rythmique et par son ampleur mélodique, mais elle est de qualité inégale. Citons l'oratorio *Gilgamesh* (1955), l'opéra *Juliette ou la clef des songes* (1937) et la musique de chambre (sonates pour violoncelle et piano, quatuors à cordes). Martinu composa enfin l'opéra *La Passion grecque,* sur un livret de Karantzakis, créé en 1961.

MASCAGNI Pietro (1863-1945) : compositeur italien. Né à Livourne, élève de Ponchielli, il devint célèbre avec l'opéra *Cavalleria rusticana* (Chevalerie rustique), en 1890. Cet ouvrage en un acte sur un li-vret inspiré de Verga s'imposa comme un des classiques du vérisme*.

Mascagni n'eut pas de succès avec ses autres ouvrages (*L'Ami Fritz, II Piccolo Marat,* par exemple), d'autant que le vérisme provoqua bientôt le rejet des critiques. Ses sympathies pour Mussolini n'arrangèrent pas son image de marque. L'œuvre de Mascagni reste peu jouée.

MASQUE : genre théâtral anglais en vogue aux XVIe et XVIIe siècles.

Le masque (*mask,* en anglais) était constitué de poésie, de musique, de danse et d'une mise en scène luxueuse (décors, costumes et machineries). Ce somptueux divertissement de cour fut l'équivalent, en Angleterre, du ballet de cour français. Les seigneurs participaient à ces spectacles baroques. L'intrigue en était allégorique ou symbolique — «Si la voix du masque célèbre l'occasion présente, elle exprime toujours de plus lointains mystères» (Ben Jonson), la musique en fut rarement notée.

Le masque mobilisa les talents des poètes Ben Jonson et Milton, des musiciens Lanier (*Lovers' made men,* 1617; *The Masque of Augurs,* 1622), H. Lawes (*Comus,* 1634), W. Lawes (*The Triumph of Peace,* 1634), Locke (*Cupid and death,* 1653) et Blow (*Venus and Adonis,* v. 1682). Il fut doublé par l'«anti-masque», de caractère burlesque.

L'arrivée au pouvoir de Cromwell, en 1649, et une vague de puritanisme provoquèrent le déclin du masque, sans permettre pour autant à l'opéra de s'imposer. *The Siege of Rhodes* (texte de Davenant, musique de Lawes, Cooke et Locke) passe pour avoir créé, en 1656, l'opéra anglais, mais ce fut le semi-opéra, qui tenait de l'opéra, du masque et du ballet, qui s'imposa. Purcell en fut le maître. Après lui, l'Angleterre s'ouvrit complètement à l'opéra italien.

MASSENET Jules (1842-1912) : compositeur français. Né à Montaud, fils d'un militaire, il vint à Paris étudier avec Ambroise Thomas et fut prix de Rome en 1863. Une fois revenu à Paris, ce musicien doué, doté d'un talent dramatique certain, obtint gloire et fortune en composant des opéras. Mêlant Bizet, Gounod, Wagner et le vérisme, Massenet démocratisa le grand opéra avec beaucoup d'habileté et une incontestable veine mélodique, en écrivant une musique «secouée de frissons, d'élans, d'étreintes qui voudraient s'éterniser» (Debussy).

Dans ses ouvrages, les émois amoureux de l'héroïne sont l'essentiel. L'œuvre de Massenet, dira E. Vuillermoz, prouve que «toutes les amoureuses sont sœurs». Pour ce faire, Massenet s'encombra parfois de livrets peu scrupuleux. Dans *Hérodiade,* par exemple, Jean-Baptiste propose à la passionnée Salomé de l'aimer «en songe»… L'ouvrage choqua certains ecclésiastiques, l'amour du prophète pour la belle Salomé ayant été ajouté au livret. Dans *Manon,* l'héroïne meurt avant d'avoir à s'embarquer pour la Louisiane et, dans *Don Quichotte,* la belle Dulcinée utilise le fier hidalgo pour récupérer un collier qui lui a été dérobé par des brigands…

S'il céda parfois à la mièvrerie, à l'éclectisme ou à la facilité, Massenet trouva la manière, au sortir des épreuves de 1870-1871, pour séduire le public bourgeois, féminin surtout, et accumuler les succès: *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *Werther* (1892), *La Navarraise* (1893), *Thaïs* (1894), *Sapho* (1896), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) et *Don Quichotte* (1910).

L'art sensuel et sentimental de Massenet, sans autre ambition que de «faire plaisir», a longtemps conservé un public fidèle. Il concluait une période où aucun style connu ne semblait propre à ouvrir des perspectives.

Massenet fut professeur de composition au conservatoire de Paris et membre de l'Institut (1878). G. Charpentier et R. Hahn ont été ses élèves, mais son influence fut nette également sur des compositeurs comme Pierné et Chausson.

MAUDUIT Jacques (1557-1627) : compositeur français. Né à Paris, il étudia les lettres et la musique, fut un temps commis au greffe du palais de justice, se lia à Ronsard, connut Mersenne, anima l'Académie de poésie et de musique fondée par Baïf, participa aux ballets de cour, sous Henri IV et Louis XIII. Malheureusement, une grande partie de son œuvre est perdue.

Mauduit laissa des *Chansonnettes mesurées* et un *Requiem* à la mémoire de Ronsard.

MAZURKA : danse à trois temps originaire de la Mazurie, région du nord-est de la Pologne.

La mazurka est une composition instrumentale remarquable avec Chopin. Il écrivit sa vie durant ces pièces brèves, variées, dont chacune à une personnalité, disait Schumann. Chopin laissa cinquante-sept mazurkas.

MÉDIANTE : troisième degré de la gamme, dans l'harmonie classique.

MEDTNER Nikolaï (1880-1951) : compositeur russe. Né à Moscou, virtuose du piano, il émigra en 1921 et se lia à Rachmaninov. En 1936, il se fixa en Angleterre et enregistra ses œuvres aux frais d'un maharadjah…

Citons ses trois concertos pour piano et ses sonates. Medtner fut aussi un critique, parfois acerbe.

MÉFANO Paul (né en 1937) : compositeur français. Né en Irak, il fut élève de Milhaud et de Messiaen, à Paris, puis travailla avec Boulez. En 1971, Méfano a fondé l'ensemble 2E2M pour défendre la musique contemporaine.

De son œuvre, citons *Madrigal* (1962) sur des textes de Paul Eluard, *La Cérémonie* (1970) pour voix, chœurs et orchestre, *Signe/Oubli* (1972).

MÉHUL Étienne-Nicolas (1763 1817) : compositeur français. Né à Givet, il était organiste à l'age de dix ans. En 1778. il vint à Paris et travailla avec Gluck, qui était sur le point de retourner en Autriche. Méhul composa des ballets et des opéras, connaissant le succès avec *Euphrosine* (1790). La Révolution lui inspira le célèbre *Chant du départ* (1794), sur des paroles de M.-J. Chénier, et le moins célèbre… *Chant du retour* (1797), ainsi que divers hymnes et pièces pour orchestre d'harmonie.

Mais Méhul, malgré un sérieux travail, ne parvint pas à vraiment s'imposer. En 1797, *Le Jeune Henri* agaça le public parce que le héros de l'ouvrage portait une couronne. Sa messe ne fut pas retenue pour le sacre de Napoléon Ier, en 1804. En 1807, il donna un des premiers opéras romantiques français, *Jephté,* puis, atteint de phtisie, il cessa peu à peu de composer. Dans ses opéras comme dans les deux symphonies qu'il a laissées, Méhul s'était montré un orchestrateur remarquable. L'œuvre de cet excellent musicien reste ignorée.

MÉLISME : du grec *melos* (chant), groupe de notes de valeur brève placé sur une syllabe pour enrichir la mélodie.

Le mélisme, plus long qu'un simple ornement, est plus court qu'une vocalise.

MÉLODIE : du grec *melos* (chant), succession de sons de hauteurs différentes qui forment un air caractérisé et, dans un sens second,

composition musicale pour une voix avec accompagnement instrumental.

La mélodie est dérivée du langage parlé. Elle constitue l'écriture horizontale de la musique, par opposition à l'harmonie, qui en est l'écriture verticale. La mélodie est souvent tenue pour l'essentiel de la musique mais il n'est pas certain que le mélodieux soit le même pour tout un chacun. Les concerts entendus par Gulliver, dans le roman de Swift, le montrent plaisamment.

L'art mélodique franchit un pas important, au Moyen Age, avec le développement du contrepoint, c'est-à-dire de la superposition de lignes mélodiques différentes. La musique polyphonique sera constituée de mélodies entendues simultanément. A la fin de la Renaissance, avec la pratique de la monodie accompagnée, une ligne mélodique s'émancipa, soutenue par une basse harmonique. La mélodie gagna en liberté, en hardiesse et en expression. L'Italie fut le pays béni de l'art mélodique, qui triompha dans le bel* canto. Stendhal distinguera le génie mélodique des Italiens (Cimarosa, Rossini) et le génie harmonique des «Allemands» (Haydn), le *Don Giovanni* de Mozart accomplissant, à son avis, la synthèse. A cette époque, Rameau avait établi que la mélodie procède de l'harmonie. Rousseau avait nié cette thèse.

De nombreux compositeurs italiens ont particulièrement brillé dans l'écriture mélodique (Vivaldi, Rossini, Bellini, Verdi, par exemple), mais Mozart, Schubert et Chopin ont montré que le don mélodique n'avait pas de frontières. Il reste que le passage de la domination italienne à la domination allemande, au début du XIXe siècle, correspondait pour beaucoup à la progressive perte du «sourire mélodique» (Stravinski), du goût des règles aussi, les deux étant liés, semble-t-il. Pour d'autres, ce passage permit l'apparition d'autres types de mélodie que la mélodie «italienne», comme la mélodie continue de Wagner ou la mélodie française, liée à une langue peu «chantante» et d'inflexions subtiles aux dires de Debussy.

Déclin ou pas, l'art mélodique a subi une transformation au XIXe siècle, y compris en Italie. La mélodie de Verdi exigeait une puissance vocale et une conviction dramatique qu'avaient ignorée les Italiens jusque-là. Quant à Wagner, il fut indifférent à la mélodie souple et virtuose de l'opéra baroque, à la «mélodie argent comptant» comme disait Offenbach, de même que Meyerbeer en France.

La **mélodie continue** de Wagner est continue parce qu'elle ne donne pas un air au sens traditionnel, une forme structurée fermée. Elle permit d'intégrer le

chant à l'expression dramatique et de le lier au tissu orchestral. La mélodie devait naître «du discours» et ne pas monopoliser l'attention. La voix humaine perdait ainsi de ses prérogatives et devenait un élément musical parmi d'autres.

Schœnberg et Webern inventeront, au début du XXe siècle, la **mélodie de timbres,** qui est un jeu d'éléments : la mélodie est produite par succession de sons émis par divers instruments. La mélodie résultait d'un travail pointilliste.

La vogue des musiques non européennes, du jazz notamment, a contribué au déclin de la mélodie traditionnelle, c'est-à-dire d'une composition structurée, avec un début et une fin, capable de marquer suffisamment la mémoire pour pouvoir être chantonnée. Celle-ci s'est réfugiée dans la chanson populaire, où elle semble souvent tourner court, quand elle ne cède pas à la mode des rythmes.

La **mélodie** désigne, depuis le XIXe siècle, une forme de composition. Inspirée de la chanson accompagnée et du lied, elle désigna la forme savante et bourgeoise de la chanson. La mélodie prit forme dans les salons, inspirée d'abord par la romance, puis trouva avec Berlioz son premier maître, même si les *Nuits d'été* (1834-1841) exigent un orchestre. La mélodie prit un caractère plus intime chez Gounod, Chabrier et Duparc, dont *L'Invitation au voyage* fut une réussite. Dans un style plus direct, Moussorgski composera d'admirables mélodies. C'est au tournant du siècle que la mélodie a connu son âge d'or avec Fauré, Debussy (*Chansons de Bilitis, Poèmes de Mallarmé*), Caplet et Ravel (*Schéhérazade*). Fauré marqua profondément son époque par son art en demi-teintes, riche de nuances, et fit appel à la fine fleur de la poésie française (Hugo, Baudelaire, Verlaine, etc.). Poulenc continuera dans cette voie, en utilisant notamment des textes d'Apollinaire et d'Eluard. Mais la mélodie était, à cette époque, en net déclin. La mélodie française, faite de charme, d'équilibre et de retenue, était peu susceptible de conquérir les foules et elle reste, dans l'esprit de beaucoup, un divertissement pour les salons bourgeois d'un temps révolu.

MÉLODRAME : du grec *melos* (chant) et *drama* (événement), œuvre dramatique accompagnée de musique.

A l'origine, le drame* était mélodrame. La musique jouait un rôle secondaire dans le théâtre du Moyen Age. Au XVIe siècle, la musique tint peu de place dans la tragédie. Au cours du XVIIIe siècle, le théâtre et la musique se sont séparés. Au XIXe siècle, le drame et le mélodrame seront

distincts.

Au XVIIIe siècle, le mélodrame désignait une pièce de théâtre mêlée de chansons, d'un caractère souvent pathétique ou pittoresque où les bons triomphaient des méchants. Ce genre chargé et mouvementé, exploité sur les théâtres de la Foire, élut domicile boulevard du Temple, à Paris, qui fut surnommé pour cela le «boulevard du crime». La musique devait soutenir le pathos, comme chez Pixérécourt, qui eut du succès au début du XIXe siècle. «C'était la moralité de la Révolution» (Ch. Nodier) qui y triomphait. Ce théâtre populaire influença la chanson, le théâtre et l'opéra et conduisit au style «mélo», chargé d'effets et de sentimentalité. Il fut très en vogue sous l'Occupation. Le mélodrame a influencé également le cinéma qui, pour une grande part, est mélodramatique, produisant des drames sentimentaux accompagnés de musique.

Au XIXe siècle, Berlioz qualifia de «mélodrame lyrique» un ouvrage pour récitant, solistes, chœurs et orchestre, *Lélio ou le retour à la vie*. Créé en 1832, ce mélodrame n'a jamais eu de succès. Auparavant, Mayr avait qualifié de *melodramma tragico* sa *Medea* (1813).

MÉLOMANE : du grec *melos* (chant) et *mania* (folie), individu passionné de musique.

MÉLOPÉE : du grec *melos* (chant) et *poiein* (faire), chant exécuté à pleine voix pour exhorter à l'effort ou pour appeler les animaux. Le terme est devenu synonyme de mélodie monotone.

MEMBRAPHONE : catégorie d'instruments dont la sonorité est le fait de la mise en vibration d'une membrane.

Les tambours en sont un exemple.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY Félix (1809-1847) : compositeur allemand. Né à Hambourg le 3 février 1809, fils d'un banquier et petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn, il donna ses premiers concerts vers l'âge de dix ans et composa peu après. Agé de douze ans, il vint à Paris, où il rencontra Rossini et Cherubini. Nourri de classicisme, cultivé et doué, l'élégant jeune homme qu'était Mendelssohn donna, à l'âge de dix-sept ans, un chef-d'œuvre : la musique de scène du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, remarquable de clarté, de raffinement orchestral et de savoir-faire.

Mendelssohn semblait béni des dieux. Il connut Goethe, Hegel, Chopin, Schumann, Berlioz, le pianiste Moscheles, brilla comme pianiste et comme chef d'orchestre (il dirigea le Gewandhaus de Leipzig), fonda le

conservatoire de Leipzig (1843), fut nommé directeur de la musique en Prusse, il passait pour être sportif et excellent danseur. Entouré d'amis, heureux époux (il s'était marié en 1837 avec Cécile Jeanrenaud), Mendelssohn traversa la vie sans difficutés. Mais il fut très marqué par la mort de sa sœur Fanny et souffrit, à la fin de son existence, de dépression. Il mourut d'une hémorragie cérébrale.

Mendelssohn a laissé une œuvre variée, de coupe classique, remarquablement orchestrée. Citons les symphonies *Réformation* (1830), *Italienne* (1833) et *Écossaise* (1842), le célèbre *Concerto pour violon* de 1844, deux concertos pour piano (1831 et 1839), des ouvertures, des psaumes, les oratorios *Paulus* (1836) et *Élie* (1846). Il faut ajouter les pièces pour piano — *Romances sans paroles* (1829-1845), *Rondo capriccioso* (1825), *Variations sérieuses* (1841) —, de la musique de chambre (*Trio pour piano, violon et violoncelle* de 1839, quatuors) et des lieder. Admirateur de J.-S. Bach, il fit redécouvrir au public, dans des versions arrangées, sa *Passion selon saint Matthieu,* en 1829, et sa *Messe en si mineur,* composant lui-même des *Cantates sur choral* inspirées de son style.

Musicien «d'une rare distinction» (E. Vuillermoz), respectueux du passé, d'un tempérament moyennement romantique (il appréciait peu le caractère de Berlioz), Mendelssohn composa comme il vécut, sans effort apparent. En plein romantisme, ce fut un mauvais point pour lui… Quoique estimé, Mendelssohn a été négligé, tenu pour compositeur académique, sentimental ou superficiel. Il avait pourtant produit des œuvres durables et populaires et certains de ses successeurs en avaient fait leur profit. Mendelssohn, qui affirmait que «les pensées exprimées par la bonne musique» sont «trop précises» pour être traduites par «le verbe», s'est imposé comme une grande figure du romantisme allemand du début du XIXe siècle.

MÉNESTREL : du latin *ministerium* (service), musicien ou poète, à la fin du Moyen Age.

Les ménestrels (ou ménestriers) n'étaient pas toujours des musiciens ambulants, comme cela se dit, à la différence des jongleurs (du latin *joculari,* bavarder), qui déclamaient au son d'une vielle, dans les châteaux ou sur les champs de foire. Ils étaient généralement des interprètes. L'église Saint-Julien-des-Ménétriers fut leur église.

MENOTTI Gian Carlo (1911-2007) : compositeur italien. Né à Cadegliano, il s'installa aux États-Unis en 1928, conseillé par Toscanini, et y fit fortune en composant et en montant des opéras inspirés du vérisme. La

mise en scène en était souvent spectaculaire.

Les grands succès de Menotti furent *Le Médium* (1946), *Le Téléphone* (1947) et *Le Consul* (1950), *Maria Golovin* (1958) plus tard. Dans un ouvrage plus récent, *Help ! les Globolinks* (1968), des envahisseurs venus d'une autre planète sont mis en fuite… par la musique.

Après une période de succès, Menotti connut le déclin. La plupart de ses efforts pour s'imposer en Europe ont été des échecs. Il a composé des opéras, des ballets et de la musique symphonique. Menotti fut également auteur et metteur en scène.

MENUET : danse à trois temps d'un mouvement noble et gracieux, très en vogue au XVIIe siècle.

Le menuet se danse à pas menus (d'où son nom ?). D'origine populaire, le menuet est devenu une danse de cour au début du XVIIe siècle. Il connut un triomphe sous Louis XIV, au point d'être apparu comme un symbole du «grand siècle». Le menuet composé par Lully pour *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière est particulièrement célèbre.

Le XVIIIe siècle appréciait le menuet, qui inspira Boccherini, par exemple. Haydn a laissé vingt-quatre *Menuets* pour orchestre, vers 1796, Mozart utilisa le menuet dans la scène du bal donné par don Giovanni (finale de l'acte Ier de *Don Giovanni*). Le menuet fut intégré à la symphonie classique jusqu'à Beethoven, qui lui substitua un scherzo. Abandonné, le menuet inspira Ravel, qui, en 1911, donna un *Menuet sur le nom de Haydn,* en hommage à ce compositeur.

MERCADANTE Saverio (1795-1870) : compositeur italien. Né à Altamira, élève de Zingarelli, il fut maître de chapelle de Novara (1833) puis directeur du conservatoire de Naples, ce qui ne l'empêcha nullement de voyager en Europe. Il devint aveugle en 1862.

Contemporain de Bellini et de Donizetti, Mercadante se situait dans une époque de transition qui allait conduire au romantisme italien. Ses opéras (dont *Elisa e Claudio*), ses ouvrages religieux et ses concertos illustrent une esthétique liée au XVIIIe siècle mais ouverte au préromantisme.

MESSAGER André (1853-1929) : compositeur français. Né à Montluçon dans une famille aisée, il fut élève de Gigout et de Saint-Saëns, à Paris, puis succéda à Fauré comme organiste de l'église Saint-Sulpice (1874). Mais c'est comme chef d'orchestre que Messager est devenu célèbre, tant aux concerts du Conservatoire qu'à l'Opéra-Comique, ou au Covent Garden de Londres. Il dirigea la première de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et

travailla pour les Ballets russes.

Tout en menant cette brillante carrière, Messager composa des œuvres aimables et soignées, dont le ballet *Les Deux Pigeons* et des opéras-comiques, *La Basoche* (1890) et *Véronique* (1898), qui furent des succès.

MESSE : célébration de la Cène dans la liturgie catholique, puis composition musicale inspirée par les textes de la messe.

L'ordinaire de la messe comprend le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus, le Benedictus et l'Agnus Dei. En fonction du temps de l'année liturgique, elle peut comprendre d'autres parties (Introït, Graduel, Alléluia, etc.). La messe peut être basse, chantée ou solennelle.

Les chants de la messe ont d'abord été de style grégorien*, exécutés à l'unisson et sans accompagnement. A la fin du Moyen Age, ils prirent la forme de l'*organum* et devinrent polyphoniques. La première messe qui ait été l'œuvre d'un seul compositeur date du milieu du XIVe siècle, c'est la messe *Notre-Dame* de Machaut. Auparavant, comme dans la messe dite *de Tournai,* elle consistait en un recueil de chants d'origine diverse et anonyme. La messe *Notre-Dame* est à quatre voix, en six parties, et elle est marquée par le style grégorien. La musique de Machaut ne manifeste ni volonté expressive ni désir d'originalité, ce qui ne l'empêche pas de bénéficier des conquêtes techniques de l'époque. La messe gagna en unité avec Dufay, par le procédé du *cantus* firmus,* comme dans la *Missa Caput*. Ockeghem lui donna une musique expressive. La messe ne cessa pas de s'émanciper, de se détacher de la liturgie, de s'imposer comme une œuvre personnelle et d'être marquée d'inspiration profane (la chanson de *L'Homme armé* servit de *cantus firmus* à de nombreuses messes), jusqu'à la messe parodie. Josquin des Prés, au début du XVIe siècle, fut un des rares à donner à la messe un style sacré convaincant en même temps qu'une haute qualité musicale. Mais la messe ne cessa pas pour autant de décliner, dans le temps même où elle devenait, pour les catholiques, l'acte religieux par excellence.

Le développement des idées réformistes obligea l'Église catholique, au XVIe siècle, à réagir afin de ne plus prêter le flanc aux critiques. Après le concile de Trente, plusieurs compositeurs (dont Palestrina et Victoria) s'efforcèrent de revenir à plus de rigueur et à plus de simplicité, rejetant les thèmes profanes et assurant l'audition du texte. Les messes de Palestrina menèrent à bien cette remise en ordre, sans réellement revenir en arrière. Il y a plus de beauté musicale que de ferveur religieuse dans la musique de ce compositeur, ce qui fait paraître d'autant plus pauvre la musique liturgique

habituelle. Influencée bientôt par l'opéra, la musique dite religieuse ne cessa d'évoluer vers le concert et le faste.

Au XVIIe siècle, la messe inspira moins les compositeurs que l'oratorio et la cantate d'église, formes plus libres et plus dramatiques. Elle prit parfois la forme de messe instrumentale, chez Couperin par exemple (messes pour orgue, 1690). M.-A. Charpentier fut un des rares musiciens de l'époque à s'illustrer dans la messe. Il fallut attendre J.-S. Bach, qui n'était pas catholique, pour que la messe inspirât, dans un style concertant, un chef-d'œuvre. La *Messe en si mineur,* écrite entre 1733 et 1740 dans des circonstances mal connues, est d'une grande richesse expressive et musicale, elle est portée par une belle ferveur religieuse, mais c'est une œuvre pour le concert. Haydn, heureux d'avoir «servi joyeusement» Dieu par des messes sans fonction liturgique, et Mozart, qui laissa inachevée la célèbre *Messe en ut mineur* (commencée en 1782, alors que Constance était malade), firent de la messe une composition musicale classique. Beethoven, utilisant les grands moyens, donna dramatisme et caractère symphonique à sa grandiose *Missa Solemnis* (1823). Le créateur, c'est désormais l'artiste, le génie.

Il semblait difficile d'aller plus loin et les romantiques, soucieux de revenir à une authentique religiosité, furent peu inspirés par la messe d'église, qui s'était rapprochée des formes profanes. Te Deum et Requiem leur convenaient mieux. La *Messe de Gran* (1855) de Liszt est un des rares titres à retenir de l'époque. Au XIXe siècle fut redécouvert le répertoire grégorien, qui parut plus convenable que tout ce qui avait suivi. Ajoutons que le romantisme ne fut pas le produit de pays catholiques, mais protestants. Le XXe siècle n'est pas revenu sur ce déclin de la messe. La tendance a plutôt été à un appauvrissement cérémoniel et musical. La *Messe pour le temps présent* (1967) de P. Henry, utilisant des rythmes de danse moderne, est un ballet, — une fête des corps. Elle fut un des rares succès populaires de la musique contemporaine, à une époque où le «sacré» était à la mode.

MESSIAEN Olivier (1908-1992) : compositeur français. Né à Avignon le 10 décem-bre 1908, fils d'un professeur et d'une poétesse (Cécile Sauvage), il passa son en-fance à Grenoble puis entra au conservatoire de Paris à l'âge de onze ans. Élève de Dukas, Dupré et Emmanuel, ce brillant élément s'imposa comme un remarquable organiste, notamment à la Trinité, à partir de 1932. En 1936. Messiaen fonda, avec Jolivet, Baudrier et Lesur le groupe Jeune-France, à partir de principes humanistes et en opposition à la musique abstraite ou frivole. Il se lança bientôt dans de patientes recherches sur le

chant des oiseaux et les rythmes hindous. Ajoutés à sa ferveur religieuse et à son rejet des dogmes musicaux, ces travaux lui vaudront de s'imposer comme l'une des fortes personnalités de la musique contemporaine.

Offrandes oubliées (1931) et *L'Ascension* (1934) avaient révélé son savoir-faire et son inspiration, mais c'est avec *Les Corps glorieux* (1939) que Messiaen a manifesté l'originalité de ses recherches. Le célèbre *Quatuor pour la fin du temps* (1941), composé en captivité, secoua de nombreux acquis et les travaux de Messiaen, dans les domaines du rythme, du timbre et de la durée, attirèrent bientôt l'attention. Rapatrié de Silésie en 1942, puis nommé professeur d'harmonie au conservatoire de Paris, Messiaen vit venir à lui Boulez, Nigg, Martinet et Le Roux. En 1943. il donna les *Visions de l'Amen* pour deux pianos, «monument par excellence du piano moderne», dira le critique A. Goléa. Mais les avis ne tardèrent pas à se diviser et à se passionner. Les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) sont d'un «Liszt détraqué», assurait L. Rebatet. Génie ou pas, Messiaen fit scandale. Ses *Trois Petites Liturgies de la Présence divine* soulevèrent les huées.

Messiaen, qui n'était pas avare de commentaires sur son œuvre, a écrit une *Technique de mon langage musical* (1944) et un *Traité du rythme* (1954) pour exposer ses recherches et leurs buts : émancipation du rythme, importance des structures (couleurs, durées, intensités, etc.), goût des juxtapositions, ces données ayant pour lui un intérêt au moins égal à celui de la mélodie et de l'harmonie. Par ses méthodes et ses travaux complexes, Messiaen annonçait le sérialisme «intégral» d'après-guerre. Mais l'écriture sérielle n'a jamais été, pour lui, plus qu'un procédé. Messiaen s'intéressait, par ailleurs, au rapport du son et des couleurs.

En 1947 fut fondée à son intention une classe de composition au conservatoire. Boulez, Henry, Xenakis et Stockhausen se précipitèrent à ses cours. Messiaen donna, en 1949, la *Turangalîla-Symphonie,* d'un romantisme massif, puis *Quatre Études de rythmes* (1950), qui allaient fasciner les jeunes musiciens. Messiaen se consacrait maintenant aux oiseaux. «La nature, les chants d'oiseaux ! Ce sont mes passions. Ce sont aussi mes refuges» dira-t-il. Il donna successivement *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1956) et *Catalogue d'oiseaux* (1959). En 1960, il perdit son épouse, Claire Delbos. Il se remariera peu après avec une pianiste, Yvonne Loriod.

Après un voyage au Japon, Messiaen composa *Sept Hakaï* (1962) pour piano, xylophone, marimba, trompette, deux clarinettes et petit orchestre, et

Couleurs de la cité céleste (1963) pour piano, cor, xylorimha, glockenspiel et orchestre. En 1969 ce fut *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ,* une sorte de somme musicale de ses procédés et de ses intérêts, accumulant moyens et effectifs. En 1974, *Des canyons aux étoiles* illustra de nouveau son tempérament romantique. En 1983, Messiaen a donné *Saint François d'Assise,* un opéra qui fait appel à un orchestre exceptionnel pour évoquer l'humble laudateur, également passionné d'oiseaux. Par la suite, il composa le *Livre du Saint-Sacrement* (1984) pour orgue et *Un vitrail et des oiseaux* (1986).

Le sacré, la nature et l'Orient ne sont pas, en ce XXe siècle, des intérêts originaux. L'originalité et la personnalité de Messiaen sont ailleurs. Ce compositeur attentif et curieux, qui a pris ici et là sans souci de synthèse, encore moins de pittoresque, est la preuve même, disait Boulez, que «tout peut devenir musique». Messiaen n'a cessé d'aller son chemin, laissant admiratifs les uns, perplexes les autres, et s'est imposé comme une des figures de proue de la création musicale contemporaine. Un de ses mérites est d'avoir montré, musique à l'appui, que recettes et trouvailles n'ont en elles-mêmes que peu d'intérêt, qu'elles doivent s'inscrire dans une finalité non technique, qui elle-même n'est rien sans un travail technique complexe.

MESURE : division d'un morceau de musique en unités de temps égales. La mesure est indiquée, au début d'une partition, par deux chiffres disposés en une fraction: 2/4 par exemple. Le chiffre du haut indique la quantité de valeurs égale à une mesure (ici : 2), et le chiffre du bas, cette valeur (2=2 blanches, 4=2 noires, etc.). La mesure peut changer dans le cours de l'œuvre, par de semblables indications. Il existe des mesures dites simples (par exemple 2/4: deux temps, une noire par temps) et des mesures dites composées (une valeur pointée comme unité de temps).

Battue de la mesure

Les indications de mesure sont apparues à la fin du Moyen Age, avec le mouvement de l'*ars nova* surtout, qui était passionné de rythmes. Auparavant, le plain-chant était *sine mensura,* non mesuré. Ce sera, à la fin du XVIe siècle, le cas du récitatif. C'est avec la formation de l'harmonie classique, au cours du XVIIe siècle, qu'ont été établies les règles connues aujourd'hui.

MÉTRONOME : instrument à pendule qui marque la mesure par des battements réguliers.

Le métronome a été mis au point par Johann Nepomuk Mälzel, en 1816.

MEYERBEER Giacomo (1791-1864) : compositeur allemand. Né à Berlin, fils d'un banquier, Jakob Liebmann Beer fut un pianiste prodige. Il donnait des concerts à l'âge de dix ans. Il fut élève de Clementi et connut Weber. Mais il voulait réussir dans le genre lyrique et, conseillé par Salieri, partit pour l'Italie en 1816. Dès l'année suivante, il obtenait le succès. Afin de satisfaire un parent qui lui avait promis de la fortune, il greffa son nom au sien et, pour signifier sans doute son goût des italianismes, il changea son prénom. Ainsi paré, Giacomo Meyerbeer s'installa à Paris en 1826. D'abord proche de Rossini, bientôt il déchaîna sur les scènes lyrisme, effets et grandiloquence, au grand plaisir du public. *Robert le Diable* (1831), un «grand opéra» sur un livret de Scribe, fut un succès. Ce fut le triomphe, en 1836, avec *Les Huguenots* (où le massacre de la Saint-Barthélemy apparaît comme vengeance amoureuse…).

La gloire de Meyerbeer lui valut d'être appelé à la cour de Prusse, où il fut nommé directeur de la musique de Frédéric-Guillaume IV (1842). Voyageant entre Berlin et Paris, il accumula les succès : *Le Prophète* (1849), *L'Étoile du Nord* (1854), *Le Pardon de Ploërmel* (1859) et fut reçu à l'Institut. Meyerbeer mourut lors des répétitions de *L'Africaine,* opéra qui sera créé en 1865. Le héros en est Vasco de Gaina.

Compositeur habile, défendu par les grands chanteurs de son époque (Pauline Viardot, Cornélie Falcon, Adolphe Nourrit, etc.), Meyerbeer exerça une profonde influence sur l'opéra français du XIXe siècle grâce à de solides conventions (opéra en cinq actes avec ballet, d'un moralisme bourgeois, prouesses vocales, chœurs, orchestration chargée, etc.) et à un style spectaculaire. Il symbolise le romantisme décadent, bruyant et nourri de procédés, accumulant des poncifs jugés ensuite insupportables, lié à la réaction politique et morale, contre lequel allaient se déchaîner réalistes et symbolistes. Tenu pour avoir mis «le fantastique à la portée des bourgeois» (H. Heine), moqué par Offenbach, Meyerbeer fascina le public, séduisit Berlioz et Wagner puis fut accusé d'avoir gâté la musique française.

«Le théâtre parle fort et haut» disait Hugo, mais le théâtre de Meyerbeer emploie pour cela des moyens que les résultats ne justifient pas vraiment. Son style mélodramatique et monumental ne fut pas pour autant un cas isolé et ses idées furent reprises par des musiciens qui avaient plus de talent que lui.

MEZZO-SOPRANO : à moitié soprano, en italien. Voix féminine plus grave que celle de soprano, moins limitée dans l'aigu que celle de contralto. C'est une voix moyenne, qui permet parfois de tenir un rôle de soprano ou de

contralto.

La voix de mezzo s est imposée au cours du XVIIIe siècle, notamment dans les rôles d'adolescents et de travestis. Au XIXe siècle, il lui sera donné des rôles dramatiques parfois inquiétants ou menaçants.

Le XXe siècle a été riche en voix de mezzo-sopranos: citons Janet Baker, Teresa Berganza, Marylin Home, Christa Ludwig et Grace Bumbry. Les rôles de qualité ne manquent pas : Dorabella {*Così fan lutte,* Mozart), Brangaene (*Tristan et Isolde,* Wagner), Fricka (*L'Anneau du Nibelung,* Wagner), Azucena (*Le Trouvère,* Verdi) et le rôle-titre de *Cendrillon* (Rossini) s'ajoutent aux rôles de Carmen (*Carmen,* Bizet) et de Rosine (*Le Barbier de Séville,* Rossini), qui conviennent aux voix de mezzo ou de soprano. Hors l'opéra, il faut citer les *Nuits d'été* de Berlioz et le lied de la *Symphonie n° 3* de Mahler.

MIASKOVSKI Nikolaï (1881-1950) : compositeur russe. Né à Novoguéorguievsk, il renonça à la carrière militaire pour la musique. Élève de Liadov et de Rimski-Korsakov, il fut nommé en 1921 professeur au conservatoire de Moscou.

Révélé par sa 5e symphonie, il en composa en tout vingt-sept! Son *Concerto pour violoncelle* (1944) connut le succès. Miaskovski a laissé, par ailleurs, treize quatuors et des sonates.

MIDDLE JAZZ : style de jazz* apparu après la période dite du new orleans et qui dura jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Le middle jazz est, en quelque sorte, le style classique du jazz : il lui a donné un style, une personnalité et une qualité musicale qui valurent au jazz un très grand succès. Il influença, d'autre part, de nombreuses musiques modernes.

Le middle jazz, triomphe du swing, du soliste et de l'équilibre entre la construction et l'inspiration du moment, donna au jazz ses premières grandes figures : Louis Armstrong, Sidney Bechet, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Lester Young et Lionel Hampton, pour en citer quelques-unes. Musique variée, dynamique ou lente, musique «d'ambiance» parfois, le middle jazz est longtemps demeuré, pour le public, le jazz par excellence.

MILHAUD Darius (1892-1974) : compositeur français. Né à Aix-en-Provence dans une famille aisée, musicien précoce, il fut élève de Kœchlin, de Dukas et de Widor, à Paris. Milhaud, juif provençal, manifesta très tôt son hostilité à la musique germanique, au wagnérisme en particulier, et tenait Stravinski pour le «plus grand musicien de notre siècle». Secrétaire de Paul

Claudel, il suivit le poète au Brésil en 1917. Par la suite il fit partie du groupe des Six, quoiqu'il fût opposé par principe aux «théories esthétiques communes» En 1925, il épousa une cousine, Madeleine. Milhaud vécut aux États-Unis entre 1940 et 1947, puis revint en France et enseigna au conservatoire de Paris. En 1972, il entra à l'Académie des beaux-arts.

Après avoir longtemps été négligée, son œuvre s'est peu à peu imposée. Ne cessant de voyager, puisant ici ou là, composant avec beaucoup de facilité, Milhaud a laissé une quantité d'ouvrages propre a décourager un exégète. Adepte de la polytonalité (il disait avoir «entrepris à fond la question») et de l'exotisme (jazz, samba, musique antillaise), Milhaud fut longtemps tenu pour un compositeur superficiel, désireux d'être «moderne» à bon compte. En réalité, Milhaud a sans doute été un des compositeurs les moins prétentieux de ce siècle, il se soucia peu d'être à la mode et ne fut torturé par aucun «sens» à donner à son art. Son style généreux, clair, lyrique, parfois complexe, brille dans quelques œuvres comme *Saudades do Brasil* (1917), *Le Bœuf sur le toit* (1919), *La Création du monde* (1923) ou la *Suite provençale* (1936). Milhaud a composé pour le théâtre des ouvrages généralement jugés compliqués à représenter : *L'Orestie — Agamemnon* (1913), *Les Choéphores* (1915) et *Les Euménides* (1922), le seul qui soit entièrement chanté —, qui fut donnée en totalité à Berlin en 1963, *Christophe Colomb* (1930), sur un livret de Claudel, et *Bolivar* (1943), d'après Supervielle.

Milhaud a également composé des symphonies, des concertos, de la musique de chambre, de la musique de film — dont celle du film de A. Malraux, *L'Espoir,* en 1938 — et écrit plusieurs ouvrages, *Notes sans musique* par exemple.

MINIMALISME : style de composition musicale apparu aux Etats-Unis dans les années 60, caractérisé par un souci d'économie de moyens (répétition de motifs, variation graduée, structure simple…).

La musique minimaliste ou répétitive a été initiée par Phil Glass, Terry Riley, Steve Reich et La Monte Young. *In C* (1964) de Terry Riley en est l'œuvre modèle: cinquante-trois formules mélodiques et rythmiques, une pulsation fixe, autour de la note *do* (C)), liberté laissée à l'interprète… L'auditeur perçoit les agencements et transformations. La musique répétitive utilise fréquemment la bande et l'ordinateur, qui permettent de travailler en boucle, d'augmenter, de diminuer, de décaler, etc. Souvent présentée comme un rejet de la musique postsérielle, de la musique aléatoire aussi, la musique

répétitive a gagné en séduction (ou fascination) avec des œuvres comme *Music for 18 Musicians* (1975) de Reich ou les opéras de Glass. Elle a été dès lors très appréciée du public. En Europe, Nyman en a été rapidement l'un des représentants les plus populaires. Certains compositeurs, comme Berio et Ligeti, l'ont utilisé ponctuellement.

Le minimalisme désigne d'abord un mouvement artistique né aux Etats-Unis, au milieu des années 60, en réaction à l'expressionnisme abstrait et au pop art, le minimalisme est caractérisé, entre autres, par un souci d'économie de moyens. «Less is more» déclarait déjà l'architecte Mies Van der Rohe. Le minimalisme est illustré par Frank Stella («Black Paintings», 1958), Donald Judd, Carl Andre… Leur travail inclut l'espace environnant comme un élément déterminant, insiste sur la globalité des perceptions. Il a inspiré l'art conceptuel, qui prolonge le souci d'économie de moyens jusqu'à privilégier l'idée sur la réalisation.

MIRACLE : du latin *mirari* (admirer), drame* qui met en scène la vie d'un saint ou une aventure à laquelle est mêlé un saint.

Le culte des reliques était très puissant lorsque le miracle est apparu, au XIIIe siècle, à la suite des premières formes du drame liturgique. Inspiré des tropes, séquences dialoguées et cantiques dédiés aux saints, peut-être aussi de l'art imagé des prédicateurs, le miracle fut contemporain d'une période religieuse troublée (dernières croisades, vague de mysticisme et de piété populaire, secte des cathares) et du développement d'un théâtre semi-liturgique (thèmes de la Vierge, des saints protecteurs, traités parfois avec réalisme et pittoresque). La musique tenait un rôle mineur dans le miracle, n'intervenant souvent que pour un Te Deum final. Le miracle fut bientôt supplanté par le mystère*, plus théâtral encore. Parmi les miracles restés célèbres, citons le *Jeu de saint Nicolas* (v. 1200) de Jean Bodel et le *Miracle de Théophile* (v. 1260) de Rutebeuf.

Le XIIIe siècle fut l'époque de l'épanouissement de l'art gothique, de la construction des châteaux forts, des trouvères, du *Roman de la Rose,* de Thomas d'Aquin et du règne de Saint Louis, mais aussi des débuts de l'Inquisition, en 1215. Le XIIIe siècle fut marqué par la volonté d'unité de la chrétienté, après les hérésies du siècle précédent. Cette volonté n'allait pas durer. La France, qui se trouvait à la pointe de la civilisation occidentale, allait devoir céder le pas, affaiblie par la guerre de Cent Ans.

MIRLITON : flûte simple, appelée aussi «flûte à l'oignon» (le tube est garni de membranes qui peuvent être de la pelure d'oignon).

Un mirliton désigna aussi un refrain, très simple également, — au point que des vers de mirliton, qui étaient enroulés autour de la flûte, sont réputés sans valeur.

MISE EN SCÈNE : art de représenter un drame*, qui intègre l'utilisation d'accessoires (décors, costumes, éclairages) et d'acteurs.

La mise en scène, art ancien, fut sans doute, d'abord, la mise en scène rituelle du drame sacré, de la représentation du mystère de la Création. Ce caractère rituel et sacré a, plus tard, influencé l'architecture religieuse (plan et décors). Le drame grec, issu de cérémonies honorant Dionysos, a laissé traces architecturales et témoignages. Dans le théâtre grec, la scène faisait face à un amphithéâtre, dont elle était séparée par l'*orchestra* où était dressé l'autel de Dionysos. Le personnage (à l'origine, il n'y en avait qu'un) déclamait. Une façade (qui avait une fonction acoustique) fermait la scène. L'acteur jouait masqué. Poète et interprète* furent d'abord une même personne. S'ajouta, ensuite, un protagoniste. Un chœur et un flûtiste complétaient l'effectif. La scène s'anima peu à peu, au Ve siècle surtout, avec Euripide et Aristophane. Le «préposé aux accessoires», comme l'appelait Aristote, eut plus à faire à mesure qu'apparurent décors amovibles et machines (indispensables pour l'apparition du *deus ex machina*). Cette complication du théâtre grec accompagnait son déclin. Les Romains, plus tard, apprécièrent les mises en scène chargées, spectaculaires. Dans l'enceinte, l'*orchestra* désigna la place des dignitaires.

L'art de la mise en scène fut également lié à des rites (la messe, en premier lieu), chez les chrétiens. Mais le drame chrétien quitta l'église, à la fin du Moyen Age, et prit un aspect de plus en plus théâtral. A partir du *Jeu d'Adam,* représenté au XIIe siècle sur un parvis, le drame fut semi-religieux et démonstratif (décors, costumes, jeu d'acteurs). Le mouvement gagna en ampleur avec le miracle et, surtout, le mystère. Un large plateau soutenait les «mansions», les divers compartiments où se déroulait l'action. Le décor mobile est peut-être apparu avec l'utilisation de chariots. Plus tard, dans le théâtre baroque, il arrivera que des personnages entrent en scène juchés sur des chars. Des machineries permettaient de faire voler des anges, de faire apparaître des monstres ou de représenter l'enfer. Interprété par des acteurs et figurants très nombreux, le spectacle pouvait durer plusieurs jours. Ces représentations furent interdites au XVIe siècle, alors que gagnaient les idées de la Réforme. Le drame «sacré» revint à l'église, sous la forme d'oratorios (non représentés). Mais, à cette époque, les troupes théâtrales s'étaient

multipliées et le XVIe siècle a été une grande période pour le théâtre.

Les troupes jouaient parfois devant «une vieille couverture», comme le rapporte Cervantès, mais les distractions princières donnèrent vite, de leur côté, dans le luxe. Le ballet de cour, en France, et le masque, en Angleterre, désignaient des fêtes somptueuses. En Italie apparut la scène à l'italienne, de forme cubique et fermée. A la fin du XVIe siècle naquit l'opéra, qui fut d'abord, lui aussi, un spectacle luxueux. Décors en trompe-l'œil et machineries de plus en plus compliquées (en 1638, N. Sabbatini publia un traité de fabrication de *scene e machine ne'teatri*) firent de la mise en scène un spectacle dans le spectacle, une fête pour le regard et l'imagination. Costumes et décors avaient généralement un rapport lointain avec l'action (ce qui se retrouve dans la peinture), qui n'était pas représentée. Giacomo Torelli, que Mazarin fit venir à Paris en même temps que des troupes italiennes, s'imposa dans la mise en scène baroque. Les chanteurs d'opéra se tenaient face au roi ou au public, dans un ordre conventionnel de préséance. Au XVIIe siècle, les «mazarinades», chansons satiriques, stigmatisèrent les folles dépenses exigées par ces fastueux spectacles. A la fin du XVIIe siècle, le théâtre classique français voulut plus de sobriété : «Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérénice* et à *Pénélope* ; il en faut aux opéras» relèvera La Bruyère. La règle des trois unités (temps, lieu, action) allait dans ce sens.

L'Église tint le théâtre pour fort suspect au XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, il était une institution. Des salles furent construites, souvent en forme de fer à cheval. Le décor peint devint la mode. Les machineries furent peu à peu abandonnées. Plaisir de l'artifice, de la fantaisie, parfois de l'hétéroclite, n'était plus de mise avec l'art bourgeois naissant. La mise en scène gagna en simplicité, en réalisme, se fit soucieuse du détail, à travers l'opéra bouffe en particulier. Mme Favart et la Clairon passent pour avoir institué le costume accordé au sujet, en France au moins. Mais, une fois triomphant, l'art bourgeois donna à son tour dans le démonstratif : grandiloquence, mélodrame et, parfois, volonté de puissance investirent la scène. L'opéra «historique» et le «grand opéra», très goûtés au XIXe siècle, exigeaient des décors monumentaux, parfois «couleur locale», des défilés et toutes sortes de prouesses. L'éclairage au gaz transforma également la scène. Le jeu des acteurs devint très expressif. Delacroix raconte que, dans une scène, la célèbre Malibran «mettait en lambeaux son mouchoir»…

L'orchestre prit de l'importance et la mode fut aux voix puissantes. De

même qu'était devenu nécessaire un chef d'orchestre, de même apparut indispensable un metteur en scène, afin de coordonner la lourde machine que signifiait une représentation, d'autant que l'action était maintenant représentée. Embarrassée de pesants décors et de nombreux costumes, d'un aspect parfois hétéroclite, la mise en scène sombra vite dans les stéréotypes. Auguste Comte pensait, à cette époque, que le théâtre était condamné à la «médiocrité» d'exhibitions vulgaires et qu'il n'était plus besoin de lui pour accéder aux chefs-d'œuvre : le livre suffisait.

L'évolution se poursuivit avec Wagner et le vérisme, à la fin du XIXe siècle. Pour Wagner, le drame devait être un art «total», les données (chant, orchestre, mise en scène et architecture) devaient coopérer au tout. Le théâtre de Bayreuth fut édifié pour cela, avec différentes innovations (orchestre sous la scène, salle sans loges ni balcons, obscurité de la salle pendant la représentation), mais la mise en scène restait conventionnelle. Le metteur en scène Stanislavski poursuivit dans la voie de la rigueur en exigeant que les spectateurs arrivassent à l'heure et fissent silence pendant la durée du spectacle. Quant à l'école vériste (en Italie) ou naturaliste (en France), elle prônait le réalisme des situations, des décors et des costumes, ainsi qu'un jeu très expressif, parfois outré, des acteurs. Au tournant du siècle, les symbolistes rejetèrent ces conceptions et souhaitaient revenir à plus de poésie et de mystère. «Le théâtre (…) altère les arts qu'il prend » écrira Mallarmé, qui le soupçonnait de démagogie. Au début du siècle, les Ballets russes apportèrent à la scène leur dynamisme, leur pittoresque et leurs couleurs fortes, parfois proches du fauvisme, tandis qu'apparaissait le décor abstrait, notamment avec le théâtre de Jarry. La stylisation devenait essentielle.

Au début du XXe siècle, le metteur en scène s'est trouvé au premier rang. Après que le wagnérien Adolphe Appia eut déclaré qu'il fallait concevoir la mise en scène comme «moyen d'expression», Léon Schiller fit du metteur en scène un «créateur de spectacle». L'idée d'une unité du spectacle dans un but expressif était contemporaine de la complète rupture, amorcée au XIXe siècle, entre l'artiste et le pouvoir. Les expressionnistes, Brecht, Artaud plus tard, refusèrent de tenir le théâtre pour un lieu de divertissement bourgeois. Ces théories, symptômes de «dégénérescence» pour les nazis, de formalisme bourgeois pour les staliniens, conduisaient à un théâtre de la révolte. Provoquer le spectateur, faire scandale ou exprimer un message critique, violent (hors règles) parfois, parut signe d'avant-garde. Quant au

divertissement, il se réfugia dans des formes tenues pour mineures (opérette, comédie musicale, music-hall, etc.), dans un style de plus en plus spectaculaire. Les États-Unis, en particulier, investirent dans la machine à rêves que fut Hollywood, puis dans le *star system,* où il importait de mettre en scène des personnalités susceptibles à la fois de paraître inaccessibles au spectateur et de favoriser une identification.

Après la Seconde Guerre mondiale, ces mouvements prirent de l'ampleur tandis que se multipliaient les expériences : improvisation, découpage de textes classiques, jeu volontairement «faux» ou inexpressif, recours à des interprètes «amateurs», anachronismes, décors insolites et rejet des formes connues. Apparurent l'«antithéâtre», le théâtre «de laboratoire» et le «living théâtre», inspiré du *happening*. Des metteurs en scène se tournèrent vers le répertoire classique pour le «déconstruire», le commenter ou en manifester le «non-dit» (en réduire l'art?). Ce travail de «lecture», d'analyse et d'interprétation transforma textes et partitions en matériau secondaire. Le metteur en scène s'afficha comme «vedette» du spectacle. L'idée de départ en fut parfois l'idée, romantique et peu féconde, que l'artiste aurait «quelque chose» d'original ou de mystérieux à dire. Une conséquence a été le fossé creusé entre un théâtre «intellectuel», expérimental, et un théâtre «populaire», conformiste. A l'opéra, les tentatives ont souvent fait penser à une volonté de «faire parler» l'œuvre, entreprise soupçonneuse qui ne pouvait manquer de dégénérer en mise en scène laborieuse et anecdotique.

Une réaction s'est amorcée qui s'efforçait de revenir à l'idée d'une mise en scène plaisir des yeux, liée à la redécouverte du baroque, ou à l'esthétisme d'un Visconti, mais il ne semble pas que le théâtre métaphysique soit près de disparaître. Aujourd'hui, avec la multiplication des moyens mis à sa disposition, le metteur en scène a gagné encore en liberté d'expression et en complexité possible, son travail relève donc souvent en partie d'une équipe technique.

Faut-il mettre en scène une représentation ou une interprétation ? La complexité est dans la question même. La mise en scène est, de toute façon, significative du regard qu'une société porte sur elle-même (autant que de l'auto-justification du metteur en scène).

MODE : du latin *modus,* manière d'être d'un ton (majeur ou mineur, dans l'harmonie classique) en fonction de la disposition des intervalles sur l'échelle d'une gamme. Les modes découpent une échelle sonore et déterminent un cadre mélodique.

Les Grecs connaissaient sept modes : le dorien, le phrygien, le lydien, le myxolydien et leurs dérivés, l'hypodorien, l'hypophrygien (ou ionien) et l'hypolydien. Ils accordaient à chaque mode une faculté expressive propre, liée à un *ethos* (manière d'être), et imaginaient une correspondance entre la musique et les sentiments. Cette théorie sera reprise par Rameau, au XVIIIe siècle. Platon optait pour le mode dorien, viril et calme. Aristote pensait que l'artiste devait accommoder la musique à la «classe d'auditeurs».

Le Moyen Age admettait huit modes. A mesure que se développa l'harmonie classique, deux modes s'imposèrent : le mode majeur et le mode mineur, liés à un système de tonalités*. Dans cette harmonie, la modulation désignait l'art de passer d'une tonalité à une autre dans un ouvrage musical.

Ce fut avec la redécouverte du chant grégorien et du répertoire populaire, au XIXe siècle, que les compositeurs s'intéressèrent aux modes. Liszt récusait les règles de la modulation et montra qu'un accord quelconque n'était a priori pas étranger à une tonalité. Au début du XXe siècle, le système tonal fut mis de côté par Schœnberg.

Les compositeurs modernes se sont passionnés pour les modes. Ainsi de Messiaen, inventant un «néo-modalisme» qui intégrait ses recherches sur les rythmes et les tim-bres. Boulez mit un terme à toute fixité modale, les sons de la série (héritage du dodécaphonisme) acquirent des durées, des intensités et des attaques variées

Le terme de «mode», dont le sens a constamment évolué et qui a désormais un contenu critique, est aujourd'hui quelque peu confus. Il est parfois confondu avec le terme de «ton».

MOMPOU Federico (1893-1987) : compositeur espagnol. Né à Barcelone, autodidacte, il vécut longtemps à Paris et produisit une œuvre marquée par la simplicité, l'élégance et une inspiration personnelle. Sa devise: «Recommencer».

Mompou a enregistré son œuvre pour piano.

MONDONVILLE Jean-Joseph CASSANÉA de (1711-1772) : compositeur français. Né à Narbonne, il fut un virtuose du violon et dirigea le Concert spirituel de 1755 à 1762. Lors de la querelle des Bouffons, en 1752, il avait été un des porte-drapeau de la musique française.

Mondonville a laissé des opéras, des oratorios, des motets et des œuvres pour violon.

MONIUSZKO Stanislaw (1819-1872) : compositeur polonais. Né en Biélorussie, il apprit la musique de sa mère puis étudia à Berlin. Il devint

professeur à Wilno (1840) puis fut nommé directeur de l'Opéra de Varsovie (1858).

Considéré comme le «père» de l'opéra national polonais, Moniuszko a laissé des ouvrages où mélodies populaires et italianismes font bon ménage. Citons *Halka, Le Manoir enchanté* et *La Comtesse*. Il a composé, d'autre part, les *Sonnets de Crimée,* sur des poèmes de Mickiewicz.

MONODIE : du grec *monos* (seul) et *ôidê* (chant), chant à une voix. La monodie s'oppose à la polyphonie*.

Connue et pratiquée depuis longtemps, la monodie a acquis importance et fécondité sous la forme de la monodie accompagnée, au XVIe siècle. Elle est apparue en Italie, principalement avec Péri, Caccini et Monteverdi. Succédant à la polyphonie des Franco-Flamands, la monodie accompagnée a permis la création de formes musicales nouvelles (opéra, cantate, concerto). Dans la monodie accompagnée, une des voix de la polyphonie s'était émancipée ; elle reçut le soutien d'une basse* harmonique. C'était une forme élaborée, expressive et parfois virtuose du chant accompagné.

Les conséquences de cette émancipation furent remarquables, conduisant au solo, au chant virtuose et à la personnalisation du chant. La polyphonie se réduisit à un procédé d'écriture parmi d'autres. Quant à l'accompagnement, pratiqué sous forme d'une basse continue dans un premier temps, il consistait en succession d'accords. Il conduira, au cours du XVIIe siècle, à la formation de l'harmonie classique.

L'air de cour et le madrigal ont joué un rôle de premier ordre dans la genèse de la monodie accompagnée, qui a connu son triomphe dans l'opéra baroque.

MONSIGNY Pierre-Alexandre (1729-1817) : compositeur français. Né à Fau-quembergues, il vint à Paris vers 1750 en qualité de violoniste et d'employé à la Chambre des comptes du clergé. Après la querelle des Bouffons, qui avait opposé les amateurs d'opéra français et ceux de l'opéra bouffe en 1752, Monsigny se mit sérieusement au travail et composa des œuvres dans le goût du temps, naïves et sentimentales (*Les Aveux indiscrets,* 1759).

Devenu intendant de la maison du duc d'Orléans, souvent associé au librettiste Sedaine, Monsigny donna à l'opéra-comique. inspiré de l'opéra bouffe italien et du théâtre populaire, un style qui séduisit le public bourgeois. *Le Déserteur,* en 1769, fit, dit-on, pleurer les foules. Mais Monsigny cessa bientôt de composer, parce qu'atteint de cécité selon certains, parce qu'il avait atteint ses limites, selon d'autres. *Félix ou l'enfant*

trouvé (1777) fut sa dernière œuvre. En 1785. il fut nommé inspecteur des canaux. La Révolution le ruina et il ne dut qu'à une pension versée par l'Opéra-Comique de ne pas sombrer dans la misère. Monsigny eut la consolation d'entrer à l'Institut en 1813.

L'œuvre de Monsigny, souvent sentimentale, est demeurée longtemps populaire.

MONTE Philippe de (1521-1603) : compositeur flamand. Né à Malines, il vécut à Naples à partir de 1540, au service des Pinelli, et y publia un recueil de madrigaux qui lui valut la célébrité. Par la suite, il fut au service de Philippe II d'Espagne, puis de Maximilien II (1568). Il mourut à Prague.

Philippe de Monte a composé des madrigaux, des chansons et de la musique religieuse, dans un style sobre et savant. Contemporain de Byrd, Lassus et Palestrina, qu'il rencontra, il doit peut-être à leur stature d'avoir été négligé ensuite.

MONTÉCLAIR Michel PIGNOLET de (v. 1667-1737) : compositeur français. Né à Andelot. il voyagea en Italie, à la suite du prince de Vaudémont, et ramena en France la contrebasse, qu'il introduira a l'Opéra. Avec *Jephté* (1732), sur un livret de l'abbé Pellegrin, il est tenu pour un des créateurs de l'opéra de style biblique en France. L'archevêque de Paris s'en offusqua. Rameau admira l'ouvrage.

Montéclair a laissé des cantates, des sérénades, menuets et contredanses. Il publia une *Méthode pour apprendre la musique* (1709).

MONTEVERDI Claudio (1567-1643) : compositeur italien. Né à Crémone en mai 1567, fils d'un médecin, il fut élève du savant polyphoniste Marcantonio Ingegneri. A l'âge de quinze ans, Monteverdi avait composé des *Sacrae Cantiunculae,* mais ce furent ses premiers madrigaux, publiés un an plus tard, qui révélèrent son étonnante aisance dans l'écriture des voix. En 1584, il donne des *Canzonette d'amore* et sa notoriété lui vaut d'entrer au service des Gonzague, à Mantoue, en 1590. En 1595, il épouse une cantatrice, Claudia Cattaneo. En 1602, il est nommé maître de chapelle.

Les madrigaux que composa Monteverdi à Mantoue (livres IV et V) participaient d'une évolution de grandes conséquences, par la richesse de leur expression et de l'accompagnement. Le chanoine Artusi la prit pour cible dans un pamphlet, en 1600. Ce que Monteverdi appelait la *seconda prattica* devait conduire à l'opéra. *L'Orfeo**, représenté à Mantoue le 24 février 1607, est tenu pour le premier véritable opéra de l'histoire. Ce chef-d'œuvre est aussi un des premiers ouvrages de musique dont l'instrumentation a été

notée. De l'opéra suivant de Monteverdi, *Arianna,* composé en 1608 pour les noces du duc Francesco Gonzague et de Marguerite de Savoie, il ne reste que le célèbre «lamento».

En 1610, Monteverdi fait entrer la luxuriance et le style moderne à l'église avec les *Vêpres de la Vierge Marie* : dramatisme, beauté des timbres et des rythmes, merveille du chant (culminant dans un inoubliable «Gloria»), lyrisme et émotion se conjuguent dans cet ouvrage, qui ouvrait une ère nouvelle à la musique religieuse.

Musicien novateur et inspiré, Monteverdi eut à traverser de rudes épreuves dans son existence : son épouse mourut en 1607 ; son protecteur, en 1612. Devenu maître de chapelle de la basilique San Marco de Venise (1613), il perdra une partie de ses manuscrits lors du sac de Mantoue, en 1627, suite d'une guerre de succession. En 1631, la peste lui enlèvera son fils Francesco. Son fils Massimiliano sera arrêté par l'Inquisition. En 1632, Monteverdi prendra la soutane.

En 1624, il donne *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda.* Composé «en guise de passe-temps à la veillée pour la période du carnaval», sur un texte extrait de *La Jérusalem délivrée* du Tasse — Tancrède provoque au combat et tue un soldat musulman qui se révèle être son amante, Clorinde —, cet ouvrage est un chef-d'œuvre du *stile rappresentativo.* Par des moyens simples, Monteverdi donne l'illusion d'une action et déchaîne les sentiments les plus passionnés. Trémolos, pizzicati et ornements illustrent le style *concitato* (agité). Les spectateurs, à la fin de la première, demeurèrent, paraît-il, immobiles et bouleversés. *Le Combat de Tancrède et Clorinde* fait partie des *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638).

Monteverdi poursuit son œuvre novatrice, qui trouvera son apothéose avec *Le Couronnement* de Poppée* (1642). Cet opéra, par sa richesse musicale et sa variété d'expression, mettait l'art lyrique baroque sur la voie triomphale. Oubliant la mythologie, l'ouvrage trouvait son inspiration dans l'histoire et s'efforçait de donner une consistance psychologique aux héros. Mais l'opéra baroque préférera se consacrer au *bel canto* et aux «machineries» de la mise en scène. Rapidement oublié, Monteverdi sera redécouvert au début du XXe siècle, grâce en particulier aux efforts de Vincent d'Indy.

De son œuvre, il faut encore citer la *Selva morale e spirituale* (1640), la *Missa a quattro voci e salmi* (publiée en 1650), l'opéra *Il Ritorno di Ulisse* (1641) et, en tout, huit livres de madrigaux, — la célèbre *Lettera amorosa* est du septième livre.

Contemporain de Shakespeare et de Cervantès, Monteverdi est d'une époque où, dans l'art au moins, puissance créatrice et volonté expressive se sont libérées dans une étonnante floraison. Il revient à Monteverdi d'avoir tiré parti des expériences menées par la *Camerata fiorentina* du comte Bardi et d'avoir donné à l'opéra naissant de définitifs chefs-d'œuvre. Virtuose de la monodie comme de la polyphonie, utilisant avec aisance toutes les ressources musicales de son temps, Monteverdi fut le génial musicien des débuts des «temps modernes». Son art foisonnant, contrasté et expressif est une merveille d'inspiration, de synthèse et d'équilibre.

MORALES Cristobal de (v. 1500-1553) : compositeur espagnol. Né à Séville, maître de chapelle à Avila (1526), il entra à la chapelle pontificale, à Rome, en 1535. Il s'y couvrit de gloire puis revint en Espagne en 1545, travaillant à Tolède puis à Malaga. Il semble que Morales ait eu du mal à se réacclimater à son pays, il mourut pauvre et déçu.

Son œuvre, essentiellement religieuse, est d'un caractère dépouillé. Elle acquit la celébrité jusque dans le Nouveau Monde et une messe de Morales fut donné à Mexico au XVIe siècle.

MORLEY Thomas (1558-1602) : compositeur anglais. Né à Norwich, élève de Byrd. il fit partie de la chapelle royale (1592) et s'imposa comme un des plus brillants madrigalistes anglais (*Canzonets*). Ses *Consort lessons* (1599) illustrèrent, d'autre part, la pratique du *broken consort* (concert d'instruments de familles différentes). Morley composa également un livre d'airs (*The First book of ayres*) et de la musique religieuse, des anthems.

Morley fut, par ailleurs, éditeur de musique. Il reçut en 1598 le monopole de l'édition pour l'Angleterre. En 1601, il publia le recueil de madrigaux de plusieurs auteurs *The Triumphs of Oriana*. Il est possible que Morley ait connu Shakespeare.

MOURET Jean-Joseph (1682-1738) : compositeur français. Né à Avignon, il vint à Paris en 1707 et fit preuve de qualités musicales d'entrain, d'élégance et de brillant qui lui valurent bientôt les honneurs. Surnommé, après qu'il eut donné un ballet, le «musicien des Grâces», il fut chef d'orchestre à l'Opéra et anima les Nuits de Sceaux, données, sous la Régence, par la duchesse du Maine. Celle-ci, qui se faisait appeler la «reine des abeilles», avait rassemblé autour d'elle mondains et gens d'esprit. Mouret dirigea le Concert spirituel à partir de 1728.

Mais cet homme apparemment comblé mourut aliéné, à Charenton. Il laissait des opéras, des ballets, des suites, divertissements et fanfares, des cantates,

caractéristiques d'une période où la grâce et la fantaisie, le style rococo et galant, étaient à la mode.

MOUSSORGSKI Modest Petrovitch (1839-1881) : compositeur russe. Né à Karevo le 21 mars 1839 dans une famille qui descendait des princes Smolensky, il apprit à jouer du piano avec sa mère puis s'engagea dans la carrière militaire. Nommé lieutenant en 1856, Moussorgski quitta l'armée deux ans plus tard pour se consacrer à la musique. A la même époque, il fut victime de premières crises dépressives. Tout en faisant partie du groupe des Cinq, Moussorgski (qui considérait la musique comme un moyen de «parler aux hommes») travailla seul. En 1861, l'abolition du servage, par le tsar Alexandre II, le ruina. Moussorgski devint fonctionnaire des Eaux et Forêts en 1868. Avec un groupe d'amis, il forma une «commune» dans un appartement de Saint-Pétersbourg. Mais cet homme tourmenté, épileptique et alcoolique sombra peu à peu dans la misère et dans la solitude. Il acheva sa vie dans un hôpital, à Saint-Pétersbourg. Il s'enivra le 16 mars 1881 en croyant fêter son anniversaire et mourut d'un arrêt du cœur.

Ce «curieux sauvage» composa une musique où il n'est pas question «d'une forme quelconque» mais où «cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance» écrira Debussy en 1901, découvrant son œuvre avec beaucoup d'intérêt. Moussorgski détestait le «joli» et voulait écrire une musique qui fût expressive, liée à un texte, «motivée» par le sens, et peu lui importait qu'elle fût conforme ou non aux canons de l'académisme occidental. De là un style fait d'un lyrisme sobre, parfois irrégulier dans son déroulement mais fort, qui effaroucha le public et les critiques, habitués aux opéras français ou italiens. Moussorgski passa pour un musicien brutal et maladroit. Rimski-Korsakov reprit plusieurs de ses partitions, celle de *Boris Godounov* notamment, pour les faire accepter.

Célèbre pour son poème symphonique *Une nuit sur le mont Chauve* (1867), ses *Tableaux d'une exposition* (1874) — que Ravel orchestrera — et ses mélodies (surtout les *Chants et danses de la mort,* composés en 1875 sur des textes de Koutouzov, un ami du musicien), Moussorgski est d'abord connu pour être l'auteur de *Boris* Godounov* (1868-1870). Il eut beaucoup de peine a faire représenter cet opéra et le remania à plusieurs reprises, ajoutant l'acte «polonais» par exemple, pour y parvenir. Ce n'est qu'au début du XXe siècle, après qu'il eut été révisé par Rimski-Korsakov, que l'ouvrage s'est imposé. Le livret, inspiré d'un drame de Pouchkine, tranchait avec l'habitude

en mettant en scène des personnages complexes, qui allaient et venaient sur les tréteaux de l'histoire où manque à jamais le peuple. La musique variée, concise, puissante, lyrique ou pathétique mais toujours sobre et marquée d'art populaire russe, était également peu conventionnelle, de même que le rôle des chœurs, ceux-ci n'étant pas traités comme un instrument vocal massif.

Moussorgski, sorte d'illuminé dostoïevskien (Répine a laissé de lui un saisissant portrait), n'avait rien d'un séducteur. Ce qu'il donnait était à son image : étrange, complexe, sans clin d'œil, sincère, direct et passionné. En véritable halluciné, il a rendu le réel tel qu'il l'avait reçu : à l'état brut. Cette brutalité n'était ni primaire ni naïve, la simplicité ne l'étant pas. Elle était passée par une chimie de sons.

Moussorgski a laissé inachevés un ouvrage de jeunesse (*Salammbô*) et deux opéras : la *Khovanchtchina,* commencée en 1872 (complétée ensuite par Rimski-Korsakov), et *La Foire de Sorotchinsy,* inspirée de Gogol, commencée en 1874 et remaniée plus tard par Tcherepnine. Ces deux ouvrages comportent de remarquables passages, le prélude, les chœurs et la chanson de Maria, par exemple, dans la *Khovanchtchina.*

MOUTON Jean (v. 1460-1522) : compositeur franco-flamand. Jean de Hollingue (de son vrai nom) travailla à Notre-Dame de Nesle, à Amiens et à Grenoble puis servit Anne de Bretagne à partir de 1509 — il composera un motet à sa mort (1514) —, enfin François Ier — il composa le *Domine salvum fac regem* pour son sacre. Jean Mouton se retira, chanoine, à Saint-Quentin.

Influencé par Josquin des Prés, Mouton fut célèbre en son temps et passait pour un musicien savant. Willaert fut son élève. Son œuvre, d'une «simplicité travaillée» (A. Pirro) est surtout religieuse.

MOUVEMENT : chaque partie d'une composition musicale, en un sens. En un autre sens, le mouvement désigne l'allure dans laquelle une pièce musicale doit être exécutée.

Le mouvement est indiqué par un terme placé au-dessus de la portée, auquel correspond un rythme de battements du métronome. Ce peut être:

- *largo* : large,
- *larghetto* : moins large,
- *lento* : lent,
- *adagio* : moins lent,
- *andante* : modéré,
- *andantino* : moins lent qu'*adagio,*

- *allegretto* : moins vif qu'*allegro,*
- *allegro* : vif,
-*presto* : très vite,
-*prestissimo* : extrêmement vite.

Le mouvement admet des altérations, indiquées de la même façon :

- *animato* : animé,
- *accelerando* : en accélérant,
- *piu mosso* : plus de mouvement,
- *stretto* : serré,
- *rallentando* : en ralentissant,
- *ritardando* : en retardant,
- *ritenuto* : retenu,
- *slargando* : en élargissant,
- *ad libitum* : à volonté,
- *a piacere* : à plaisir,
- *rubato* : sans rigueur.
- *senza tempo* : sans mesure.

Les indications de mouvement ne correspondent à rien de mécanique, les battements du métronome n'ayant pas valeur péremptoire. En les respectant tout en donnant vie, sensibilité et intérêt à la partition, l'interprète montre son talent.

MOZART Leopold (1719-1787) : compositeur allemand. Né à Augsbourg dans une famille bourgeoise, il étudia la théologie et la musique puis entra, en 1743, au service de la cour de Salzbourg. Il fut nommé compositeur de la cour en 1757, un an après que son épouse (Anna Maria Pertl) lui eut donné un fils. Persuadé du génie de l'enfant, Leopold se consacra à son éducation, le livrant à quelques exhibitions d'un goût (musical) douteux qui lui seront reprochées. Leurs relations devenues difficiles, Leopold vécut persuadé d'avoir été mal récompensé de son zèle et acheva tristement sa vie, auprès de sa fille.

La *Symphonie des jouets* est généralement attribuée à L. Mozart (d'autres l'accordent à Haydn), qui laissa des opéras, des oratorios, des symphonies, concertos et sérénades. Il écrivit une *Méthode de violon.*

MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791) : compositeur allemand. Né à Salzbourg (alors principauté indépendante) le 27 janvier 1756, Wolfgang Gottlieb (latinisé en Amadeus) apprit la musique de son père, avec sa sœur «Nannerl», de quatre ans son aînée. Agé de six ans, l'enfant compose et

donne des concerts. Désireux de faire mener une carrière à son prodige, Leopold emmène son fils de ville en ville et de cour en cour. En 1763, la famille est à Paris et Wolfgang joue devant la cour. L'année suivante, à Londres, il se lie avec J.C. Bach. A l'âge de huit ans, il compose *Va del furor portata,* une aria qui témoignait de ses dons lyriques. Un an plus tard, il donne sa première symphonie. Mais le surmenage le rend malade. Un temps de pause et la famille repart…

Agé de onze ans Mozart compose un opéra, *Apollo et Hyacinthus,* sur un livret en latin. L'ouvrage, qui doit peut-être un peu à Leopold, prouve du savoir-faire et la qualité de son inspiration. L'année suivante, il donne un *Singspiel*, *Bastien et Bastienne,* inspiré de l'opéra-comique français, puis un opéra bouffe, *La Finta Semplice.* Comme tout musicien de l'époque, Mozart veut se mettre à l'école italienne. En 1770, son père le conduit en Italie, où l'accueil est enthousiaste. Wolfgang rencontre le Père Martini, savant polyphoniste, Sammartini, un maître de la symphonie, le violoniste Nardini, et le pape le nomme chevalier de l'Éperon d'or. *Mithridate, re di Ponto,* opéra *seria* admirable par ses airs variés et virtuoses, obtient le succès. Mozart a engagé avec l'opéra une lutte poursuivie avec *Lucio Silla* (1772), *Thamos* (1773), *La Finta Giardinera* (1775) et *II Re Pastore* (1775).

Mozart est revenu à Salzbourg en 1773. L'année précédente, Colloredo était devenu prince-archevêque de la principauté. L'adolescent, qui compose beaucoup, se révèle un employé peu docile. En 1777, il démissionne de son poste de *Konzertmeister* et part pour Paris, accompagné par sa mère. De passage à Mannheim, en 1778, il découvre le brillant orchestre de cette ville et s'éprend d'une jeune cantatrice, Aloysa Weber. Ce seront les seules bonnes notes du voyage A Paris, l'accueil est plutôt froid : Mozart n'est plus un étonnant bambin… Sa mère meurt. Il revient à Salzbourg, où l'accueil n'est pas chaleureux. Mozart accepte la place d'organiste à la cour. De cette période datent la *Symphonie concertante pour violon et alto* et les *Vêpres solennelles d'un confesseur.* Mozart achève, d'autre part, *Thamos, roi d'Egypte,* musique de scène pour un drame du franc-maçon Gebler. Mais c'est avec un opéra *seria*, *Idomeneo re di Creta,* en 1781, que, dans le domaine du théâtre lyrique, il frappe réellement le premier coup. Créé à Munich, l'ouvrage n'a pas encore la souplesse et l'équilibre des œuvres à venir, mais la qualité des airs, la beauté des chœurs et la richesse de l'orchestration sont d'un Mozart qui touche à un moment décisif de son existence.

Son génie s'affirme, il rompt avec Colloredo (1781), se fâche avec son père, est logé chez les Weber et épouse Constance, la sœur d'Aloysa, en 1782, puis s'installe à Vienne Le couple mène joyeuse vie, dépense et s'endette. Mozart se lie à Haydn, découvre les fugues de J.-S. Bach et compose abondamment. En 1782, il donne un *Singspiel* qui est le premier chef-d'œuvre du genre : *L'Enlèvement* au sérail*. «Trop de notes !» aurait commenté l'empereur Joseph II. Mozart compose les symphonies *Haffner* et *Linz,* les quatuors «dédiés à Haydn» et des concertos pour piano. En 1783, il laisse inachevée la *Messe en ut mineur,* commencée alors que Constance était malade. En 1784, il adhère à une loge maçonnique viennoise. L'enfant merveilleusement doué s'est formé : il est maintenant un créateur accompli qui vit et compose au pas de course.

En 1786, Lorenzo Da Ponte, dont *Lo Sposo deluto* inspirait peu Mozart, lui propose de mettre en musique une pièce de Beaumarchais créée deux ans plus tôt, *Le Mariage de Figaro*. Ce seront *Les Noces* de Figaro,* mélange des genres et feu d'artifice musical sans grand rapport avec ce qu'était habituellement un opéra. Les Viennois manifestent peu d'enthousiasme, et c'est à Prague que l'ouvrage triomphera. Le rôle de Suzanne était tenu par Nancy Storace, avec laquelle Mozart entretint une liaison. En 1787, Mozart est nommé compositeur de la chambre royale, mais ses appointements ne sont pas ceux dont jouissait Gluck. Cette même année, son père meurt. Mozart compose la symphonie *Prague,* la *Petite Musique de nuit* et le *Quintette en sol mineur* mais surtout *Don* Giovanni*. Ce *drama giocosa* est créé à Prague puis représenté à Vienne, sans convaincre encore le public autrichien. Moins homogène que *Les Noces de Figaro,* plus contrasté et puissant, l'ouvrage est d'une richesse musicale et dramatique rare. En 1788, il donne le concerto pour piano *du Couronnement,* les symphonies *en sol mineur* et *Jupiter*. Mozart connaît maintenant de sérieuses difficultés financières, aggravées par le mauvais état de santé de Constance. En 1789. il se dit «perdu» à son ami Puchberg. C'est dans cette situation qu'il compose un opéra bouffe ! *Cosî fan tutte* (1790) — bouquet final du XVIIIe siècle — est jugé «amusant»… Joseph II meurt. Mozart n'a plus de protecteur, et vit dans la misère.

En 1791, comme pressé de jeter le restant de ses forces dans la création, il compose deux opéras, *La Flûte* enchantée* et *La Clemenza di Tito,* le *Concerto pour clarinette,* et il met en chantier un *Requiem* qui lui a été commandé. L'opéra *seria La Clémence de Titus* fut composé en deux semaines et donné pour le couronnement du roi de Bohême. L'œuvre

connaîtra peu de succès, malgré des airs et un finale splendides. Quant au *Requiem,* il sera achevé par Süssmayr, un élève du compositeur. Après une *Cantate maçonnique,* écrite en novembre, Mozart meurt le 5 décembre, on ne sait de quoi. Son corps est jeté dans la fosse commune. Une tempête empêche une poignée d'accompagnateurs d'aller jusqu'au cimetière. Mozart laissait deux fils, dont l'un sera musicien. Constance se remariera avec un diplomate, Nissen.

Personne mieux que Mozart n'a illustré la formule de Paul Valéry : «Perfection, c'est travail ». Génie étonnament précoce, doté d'une rare mémoire, cet homme qui semblait composer comme il respirait n'est en effet parvenu à la plénitude de son art qu'après un labeur acharné. « Il serait resté jour et nuit au piano et à composer » témoignait Nannerl. Composant sans relâche, puisant à toutes les sources (baroque, classique, galante, rococo, préromantique), s'essayant à tous les genres, y compris ceux qui tombaient en désuétude, Mozart est arrivé à donner une musique d'un tel équilibre et d'une telle apparente simplicité que certains la tiennent pour dénuée de profondeur. Elle est «pour toutes les oreilles, sauf pour les longues», disait-il.

Il n'y a pas, dans cette musique, de trace de ce travail considérable, pas de trace d'effort, de recherche, de théorie ou de message. De la musique seulement, qui, «même dans les situations les plus horribles, ne doit jamais affecter l'oreille, mais la charmer», écrivait-il en 1781. A partir de ce désir de faire plaisir, Mozart a manifesté sur la scène un génie seulement comparable à celui de Shakespeare et de Molière. Il a fait s'exprimer avec la même aisance et la même authenticité dramatique une multitude de personnages. Don Juan et Ottavio, Suzanne et Barberine, Sarastro, Fiordiligi, Alfonso, chacun parle son langage avec les nuances nécessaires, poussé par un orchestre constamment actif, collaborant ou commentant, parodiant parfois. Aucun personnage n'est négligé ou caricaturé, tous respirent, aiment et souffrent. Ces différences et nuances se recoupent dans une motivation : l'amour.

Comme ses personnages, Mozart fut énergie amoureuse, aimant tout et sans repos. Il n'est pas seulement le plus grand créateur de l'histoire de l'opéra, il a tout abordé, genres, formes et instruments avec le même appétit. Virtuose du clavier et du violon, curieux des instruments les plus divers, assimilant styles et influences avec facilité, il a laissé quarante et une symphonies, vingt-sept concertos pour piano, cinq concertos pour violon, des concertos pour flûte, clarinette, hautbois, basson, cor, des pièces pour orgue mécanique, des

divertissements, sérénades et cassations, des sonates, de la musique de chambre et de la musique religieuse. Il est un des rares compositeurs à avoir brillé dans tous les genres. Sans rien bousculer, il a réalisé la synthèse de son époque en un style qui fait de lui l'«unique», comme disait Rossini. Avec lui, «le «bon vieux temps» est mort», relevait Nietzsche. Il est une sorte d'âge rêvé de la musique. En même temps, son sens de la couleur instrumentale, des timbres, sa richesse expressive et sa sensibilité, parfois mélancolique, annonçaient le romantisme. Il faut se rappeler que Mozart aurait pu connaître Rameau et qu'il a rencontré Beethoven pour se rendre compte de la fulgurante accélération que connut l'évolution musicale en son temps — portée dans son œuvre à son apogée artistique.

Mozart a laissé une œuvre abondante qui a longtemps été peu écoutée. Est-ce parce que demeurait surtout l'image d'un prodigieux enfant ? parce que, comme ses contemporains, Mozart a souvent composé pour le plaisir d'un jour de ses employeurs et commanditaires ? parce qu'il ne se trouve pas, dans cette œuvre, de recette ou de trouvaille exploitable ? Longtemps, sa musique est restée liée à l'image d'un XVIIIe siècle galant et frivole, détesté des romantiques; mais ce XVIIIe siècle a lui-même médiocrement apprécié Mozart. Aucune image ne saurait épuiser l'œuvre de Mozart, car Mozart fut un styliste. Il a adopté tous les langages «comme autant de langues maternelles» (J.-V. Hocquard). Avec lui, la musique vécut sa propre liberté : liée à rien, jouant de tout, donnant satisfaction «sans savoir pourquoi» (lettre à son père, 1782). Après Haydn, qui le considérait comme «le plus grand», Rossini, Beethoven, Schubert et Chopin surent l'entendre. La musique du XIXe siècle lui doit plus qu'on ne croit, même si les romantiques le comprirent peu. Le XXe siècle a pris goût à cette musique dont la liberté, la variété, l'énergie et la simplicité tranchent avec la sueur et les longueurs de tant de productions… «On imagine qu'on en ferait tout de suite autant et c'est là le vrai» disait Mozart, en 1777, d'un violoniste. Comment ne pas lui retourner le compliment ?

Les œuvres de Mozart ont été classées au XIXe siècle par le musicologue autrichien L. von Kœchel (KV est l'abréviation de *Kœchel Verzeichnis*). Ce travail a été repris, au XXe siècle, par Alfred Einstein.

MUFFAT Georg (1653-1704) : compositeur allemand. Né à Megève, il vécut en France et fut élève de Lully, voyagea en Italie, travailla avec Pasquini et Corelli, puis s'installa en Autriche. Il fut organiste à Salzbourg avant d'être nommé maître de chapelle de l'évêque de Passau.

Muffat s'efforça tout naturellement de faire la synthèse des styles qu'il eut loisir d'apprécier, influençant Haendel et J.-S. Bach. Il a laissé de la musique d'orgue, des sonates, des ouvertures et des concertos grossos.

Son fils Gottlieb fut organiste à Vienne.

MURAIL Tristan (né en 1947) : compositeur français. Diplômé en sciences économiques et en arabe, il entre au Conservatoire de Paris en 1967, dans la classe de Messiaen, mais c'est Ligeti surtout qui l'influence. A la Villa Medicis, plus tard, il rencontre Scelsi.

Murail (*Sables*, 1974) est tenu, comme Gérard Grisey, pour avoir inventé la «musique spectrale*», qui propose de s'intéresser au phénomène sonore. Suivent *Treize couleurs du soleil couchant* (1978), *Les Courants de l'espace* (1979), *Gondwana* (1980), *La Barque mystique* (1993), *L'Esprit des dunes* (1994)…

MUSETTE : de muser (faire un bruit sourd), instrument a vent qui comporte un réservoir d'air alimenté par un soufflet, actionné manuellement. Ce soufflet distingue la musette de la cornemuse.

La musette, abandonnée parce que les instruments de ce type «n'estoient propre qu'à faire dansser les paisanes» (M. de La Barre), ne fut plus utilisée que dans la musique populaire à partir du XVIIIe siècle. Célébrée dans un cantique connu (*Soufflez hautbois, résonnez musettes*…), la musette avait été, également, le nom d'un air dansant, binaire, de caractère pastoral. Au début du XXe siècle, le bal musette désignait le bal populaire ou le bastringue, animé par l'accordéon.

La **loure** fut une musette de grande taille et une danse à trois temps dont le premier temps était accentué. Le terme de «lourer» (marquer nettement la première note d'un temps) en est issu.

MUSIC-HALL : lieu de spectacle de variétés*.

Le music-hall est né en Angleterre au XIXe siècle de l'initiative d'un serveur de pub, Charles Norton, qui ouvrit un hall en 1848 où se réunissaient employés et ouvriers pour chanter, — les sociétés de chansonniers furent nombreuses aux XVIIIe et XIXe siècles. Des professionnels du spectacle vinrent s'y produire et le succès de ces réunions fut considérable. Le music-hall se répandit en France, provoquant le déclin du café-concert, et aux États-Unis. A New York, le quartier de Broadway en devint un des hauts lieux.

Le spectacle de music-hall présentait des variétés, c'est-à-dire diverses attractions (chanson, danse, acrobatie, etc.). Les spectateurs assistaient au spectacle sans consommer, à la différence du caf'conc'. Mais, peu à peu,

chanteurs et danseurs expulsèrent de la scène leurs concurrents. Le music-hall prit parfois la forme de la «revue» : effets de mise en scène et nudité des danseuses (les *girls*) en firent le succès. A Paris, les Folies-Bergère et le Casino drainèrent bourgeois en goguette et touristes fortunés.

Le cinéma sonore, la radio et, plus tard, la télévision ont provoqué le déclin du music-hall, qui a influencé la comédie musicale. Le music-hall est aujourd'hui un spectacle sophistiqué.

MUSICOLOGIE : science de la musique (*logos* signifie discours, raisonnement, en grec).

La musicologie est une activité d'étude et de recherche des documents qui ont trait à la musique et à son histoire. Née au XVIIe siècle (Praetorius, Printz), elle a connu un net développement à partir du XIXe siècle, c'est-à-dire à une époque d'intérêt grandissant pour le passé et les sources. La musicologie est aujourd'hui enseignée, à l'Institut de musicologie de Paris par exemple.

La **musicographie** (de *graphein,* écrire) est un terme plus vague qui désigne le fait d'écrire à propos de musique.

MUSICOTHÉRAPIE : du grec *therapeia* (soin), traitement des maladies nerveuses au moyen d'auditions musicales.

La musicothérapie (ou mélothérapie) est une méthode curative qui part de principes connus depuis longtemps. Le proverbe «La musique adoucit les mœurs» signale l'influence bénéfique que peut exercer la musique sur les tendances agressives. Dans la mythologie, Orphée passait pour charmer hommes et bêtes par son chant. Les Grecs accordaient à la musique une vertu éducative. Plus tard, le médecin Rabelais parlait de guérir «les maladies par chansons» (*Cinquième livre*). Il semble, en fait, que le propre de la musique soit moins d'adoucir les mœurs que de les rendre muettes. La «bonne» musique rend l'auditeur disponible, d'abord à la musique…

De là l'idée que la musique n'aurait pas de frontières et unirait les hommes. A partir de ces idées, recherches et expériences ont conduit à la formation de centres de musicothérapie. La thérapie, qui est liée à d'autres formes de soins, est fondée sur la pratique ou l'audition musicale. Elle bénéficie de la mode des médecines «douces» ou «naturelles».

Des expériences ont été conduites, d'autre part, en ce qui concerne animaux et plantes. Certains musiques, celle de J.-S. Bach par exemple, seraient favorables au développement des plantes.

Il est difficile de mesurer les influences bénéfiques de la musique sur

l'équilibre de l'homme. En revanche, nombreux s'accordent à juger, avec Ronsard et Shakespeare, qu'un individu qui n'aimerait pas la musique serait suspect… «Les hommes méchants n'ont point de chants», notait Nietzsche. Lorsque Jacques Bourgeois écrivait qu'«il n'y a pas de mauvaise musique, il n'y a que de la musique mal jouée», peut-être faut-il l'entendre aussi de cette façon.

MUSIQUE : du grec *mousikê* (art des Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne), art de combiner, d'organiser des sons par un ou des moyens quelconques.

Si la musique était née du langage parlé, elle le serait plus précisément de ses inflexions et de ses rythmes. La musique est un art des sons, «une suite d'interjections, un cri de la passion», déclare un seigneur napolitain à Stendhal. C'est dire que les mots et les phrases, leur sens, ne lui sont fondamentalement rien. Aussi Grillparzer pouvail-il écrire à Beethoven : «Au moins la musique est-elle une chose dont la censure ne peut se mêler !» La musique n'a rien à déclarer. Elle apporte peu à la raison, notait Kant. Plus encore, elle «dévalorise le discours» (V. Jankélévitch), le fait paraître du bruit*. La musique commence lorsque le silence s'est fait dans la salle.

De nombreux penseurs se sont demandés pourtant d'où et de quoi «parle» la musique. La musique parle de «l'intérieur même», assurait Hegel ; de «l'essence intime» des phénomènes, pensait Schopenhauer ; de «la passion», pour Nietzsche ; d'un monde «imperméable à l'intelligence», écrivait Proust ; du désir, pour Freud. Cet art qui «va droit au fond de l'âme» selon Stendhal, nourrir l'amour pensait Shakespeare, semble, à l'image de la vie, une création que l'homme n'explique pas et dont il cherche le sens, le «texte». Plus que d'autres, les esprits romantiques ont espéré de la musique qu'elle les conduirait au-delà du langage verbal (jugé décevant), dans un «lointain royaume» selon l'expression de Hoffmann, qu'il appartiendrait au génie de contempler et de révéler. Mais, de ce «royaume», il semble que l'on doive se contenter de la musique… Déjà, par son chant, Orphée avait pu se rendre au-delà, au royaume de la mort, mais il en était revenu bredouille. «Che farò senza Euridice ?» — que ferai-je de ma musique? Si la musique a un pouvoir, ce n'est pas celui de changer l'ordre des choses, pas non plus d'en rendre compte.

Toutes les civilisations, les civilisations juive et chinoise exceptées, ont perçu la musique comme due à quelque divinité (Apollon pour les Grecs, Hathor pour les Égyptiens…). Il faut entendre «due» en deux sens : la

musique, don des dieux aux hommes, leur est rendue à travers chants. Liée d'abord à la religion, aux cérémonies et aux rites, c'est-à-dire à la célébration de l'ordre divin et à sa re-mémorisation symbolique, elle s'est lentement émancipée des cultes et des fonctions. En devenant profane, elle s'est nettement compliquée, produisant, à partir de la Renaissance, une multiplicité de genres (musique d'église, musique de chambre, musique de théâtre, musique vocale, musique instrumentale, etc.) et de formes (opéra, oratorio, messe, cantate, concerto, symphonie, sonate, etc.). La musique est devenue, particulièrement en Occident, expression individualisée et savante, également pure «jouissance» (Kant). De là un débat, somme toute secondaire, sur la question de savoir s'il existe «une» musique ou «des» musiques.

De là, surtout, une histoire* qui a commencé d'être écrite à la fin du Moyen Age, lorsqu'elle s'accélérait. Gagnant très vite en richesse, en complexité et en variété, pratiquée par toujours plus d'individus, la musique, qui, autrefois, accompagnait rituellement les activités humaines (cérémonies, fêtes, travaux), a envahi les lieux et les domaines de l'existence (maisons, rues, commerces, bureaux, moyens de transport) et rien n'empêche un individu d'accompagner de musique chaque moment de sa vie. Cette consommation a-t-elle pour fin de faire accéder à un monde «autre», de plaquer sur le réel un réel «autre» qui le rendrait plaisant, de réduire au silence le réel, de sortir du temps, de faire taire ?…

La musique reste perçue comme dotée d'un pouvoir, d'un charme. Ne dit-on pas qu'elle adoucit les mœurs ? La musique libère parce qu'elle est l'art le plus libre, s'il faut en croire Debussy, «n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses de la nature et de l'imagination». La musique ne se plaquerait donc pas sur le réel, elle mettrait en relation d'une façon vivifiante. La musique, signifiant sans signifié, renverrait à rien sinon à elle-même comme rapport, ne donnant rien à comprendre en particulier mais tout à entendre en général. Elle se plierait à tout sans être liée à quoi que ce soit. Par ce langage inintelligible, constitutif d'une réalité à l'imitation de rien, elle serait simple don de la réalité — comme plaisir. Euphonie, euphorie…

S'il y a un «mystère» de la musique, il n'est pas qu'elle permettrait d'atteindre à quelque chose, il est qu'elle laisse tout en place, — avec bonheur. La musique est, par excellence, jeu. Les buts avoués de l'artiste sont secondaires, ses intentions ne comptent pas, pensait Proust. Les dieux auraient ainsi donné la musique aux hommes pour qu'ils s'avouassent somme

toute enchantés de la création, de l'ordre des choses. L'essence de toute beauté, de tout art, disait Nietzsche, n'est-ce pas la «reconnaissance»?

MYSTÈRE : du grec *mustês* (initié) ou du latin *ministerium* (service, fonction) qui aurait donné *mysterium*, le «mistère» fut un genre dramatique qui, à la fin du Moyen Age, mettait en scène la Passion du Christ (de l'homme-Dieu, du Sauveur), c'est-à-dire le thème du salut, très important en cette période de crise.

Le mystère est: apparu au cours du XIVe siècle, à la suite du miracle* (qui mettait en scène des saints ou la Vierge). Donné d'abord sur le parvis des églises sous formes de tableaux vivants, le mystère connut un succès considérable, au XVe siècle surtout, et prit des proportions qui finirent par effrayer le pouvoir, comme avaient fait les processions de flagellants.

Donné sur la place publique, dit en langue vulgaire et en vers, mélangeant théâtre, chant et danse, le mystère mobilisa les foules pour des représentations dont l'ampleur devint considérable. Un mystère donné à Mons, au début du XVIe siècle, s'étendit sur une semaine ! Les mystères faisaient appel à de nombreux acteurs (membres de confréries) et figurants et consacraient beaucoup à la mise en scène, en juxtaposant décors et machines. C'était un théâtre plutôt statique, d'un dramatisme qui serait jugé aujourd'hui languissant. Le célèbre *Mystère de la Passion* d'Arnould Gréban (qui fut organiste de Notre-Dame), donné vers 1450, compte près de trente-cinq mille vers et exigeait plus de deux cents acteurs. Parmi les mystères célèbres, citons également celui donné par Eustache Marcadé, au début du XVe siècle.

Dès cette époque il y eut des mystères profanes par leur thème comme le mystère *du siège d'Orléans*. D'une façon générale, miracles et mystères n'étaient «sacrés» que par leur thème. Encore faut-il remarquer que leurs héros, les saints, la Vierge ou le Christ, étaient «humains», proches des hommes. Mais aussi bien, mythes et légendes y trouvaient une place. La mise en scène relevait d'un symbolisme populaire. L'Enfer pouvait être «une grande gueule s'ouvrant et se fermant, lançant des flammes et de la fumée» le lac de Tibériade, « une cuve d'eau », et le Paradis, «une sorte de loge surmontée d'un brillant soleil» (P. Champion). Le texte n'était pas recherché et la musique, surtout chorale, devait être également simple. L'originalité importait peu. Merveilleux livre d'images, le mystère annonçait le théâtre baroque.

Lorsque l'esprit de la Réforme se propagea, le drame médiéval (qui lui-même avait réformé la religion) parut suspect. Pouvoir politique et religieux

s'en inquiétèrent. La représentation fut tenue pour suspecte et la foi se voulut intériorisée. Les mystères furent interdits à Paris en 1548. Le drame religieux réintégra l'église sous la forme de l'oratorio. Mais les mystères se sont perpétués sous forme de procession ou de représentation, dans certains villages. De leurs représentations sont nées des troupes théâtrales.

Le mystère a été contemporain des farces (*Farce de maître Pathelin,* 1464) et soties, du développement de la musique polyphonique (Machaut au XIVe siècle, l'école franco-flamande au XVe siècle), des débuts de l'art pictural (Van Eyck, en Flandre) et de la poésie de Villon (XVe siècle), ainsi que d'un renforcement du pouvoir politique (Louis XI accéda au trône en 1461), après la guerre de Cent Ans et ses désastres, qui avaient mis fin au système féodal.

N

NATIONALES (Ecoles) : mouvement apparu en Europe au cours du XIXe siècle, qui manifestait la volonté des compositeurs de produire une musique d'inspiration «nationale», marquée d'art populaire.

A l'époque où s'imposait la musique polyphonique, la musique savante variait peu, dans son style, d'une cour à l'autre, d'une chapelle à l'autre. Cette unité de style s'affirma particulièrement lorsque les musiciens de l'école franco-flamande (qui n'était pas l'expression d'un art régional) propagèrent en Europe, aux XVe et XVIe siècles, leur art savant et raffiné. Cette unité de style s'effaça au cours du XVIe siècle mais, là encore, la chanson «parisienne» ou la frottola, par exemple, définissaient plus des styles que des formes d'inspiration locale. *Frottole* et madrigaux, chansons et villanelles inspirèrent les mêmes compositeurs. Par la suite, la distinction entre musique française et musique italienne reposait plus sur le goût que sur des procédés de composition. L'éclatement de la musique en styles signifiait surtout un découpage en musique d'église, musique de chambre et musique de théâtre. Les artistes baroques ou classiques se donnaient pour but un langage «universel», et tout ce qu'ils s'appropriaient, les danses populaires par exemple, devait être «stylisé», traduit en langage universel. Au XVIIIe siècle, la mode fut au cosmopolitisme. Jusqu'à Beethoven inclus, un artiste ne se signalait guère par sa nationalité.

Paradoxalement, la musique s'est «nationalisée» en devenant une expression individuelle, un langage personnel. «J'ai apporté encore douze chansons d'Alsace (...) recueillies sur les lèvres des bonnes vieilles», écrivait Goethe à Herder en 1771. Le mouvement allemand du *Sturm* und Drang* annonçait le nationalisme artistique à venir. La redécouverte du répertoire populaire, à une époque où la chanson* populaire gagnait en audience, fut un moyen de rejeter l'impérialisme artistique italo-français. Au XVIIIe siècle encore, les cours s'arrachaient les musiciens et compositeurs italiens ou français (un vaudeville, *Allons en Russie,* ironisait sur ce thème en 1802, à Paris). Cette vague de nationalisme, bien entendu, ne fut pas que musicale. Le mouvement des écoles nationales a trouvé un terrain favorable dans des pays dominés politiquement, économiquement et culturellement. L'Angleterre et la France n'ont pas réellement connu d'école nationale. Au contraire, les artistes français furent très curieux d'art anglais (au XVIIIe siècle) allemand et espagnol (au XIXe siècle) ou exotique (oriental, en

particulier). Le nationalisme est apparu à la suite de la défaite de 1871. L'Allemagne, en voie de se réaliser politiquement, apparut rapidement comme une autre puissance «impérialiste». Reste le cas de l'Italie, qui n'existait pas politiquement mais qui, musicalement, fut le pays dont la mainmise était jugée excessive, parce que, depuis la Renaissance, elle dominait l'évolution de la musique. Naples et Venise étaient les capitales de la musique, au XVIIIe siècle.

Le mouvement des écoles nationales s'est développé surtout en Russie (Glinka, Dargomyjski, le groupe des Cinq), Pologne (Moniuszko, le groupe Jeune-Pologne), Hongrie (Erkel), Tchécoslovaquie (Smetana, Fibich, Dvorák) — qui, politiquement, n'existait pas — et Espagne (Albeniz, Granados. Pedrell). Ces écoles ne jetèrent pas aux orties classicisme et italianismes, mais les enrichirent d'emprunts faits au folklore* (thèmes, procédés, danses). Comme les indépendants que furent Chopin et Liszt, leurs musiciens trouvèrent là le moyen de nourrir leur inspiration et de varier l'écriture musicale. Musiques française et italienne passèrent bientôt pour sclérosées et académiques, tandis que la musique austro-allemande, qui s'était affirmée à travers le lied et le *Singspiel*, grâce à de remarquables personnalités, devenait conquérante.

Au tournant du siècle, les apports des écoles nationales cessèrent de paraître féconds. Le mouvement, poursuivi dans des pays qui avaient encore à s'affirmer, comme la Hongrie (Bartok, Kodály) ou la Finlande (Sibelius), disparut à mesure que grandissait le conflit stylistique qui opposait néoclassicisme et postromantisme. Des compositeurs comme Debussy, Ravel, Poulenc, Stravinski, Schœnberg ou R. Strauss n'en furent pas moins marqués par l'héritage musical de leurs pays respectifs. Mais leur personnalité dépassait l'idée d'«école nationale». Les références de Debussy ou Poulenc à la musique française, celles de Schœnberg ou R. Strauss à la musique austro-allemande, devaient beaucoup à la recherche d'un style et concernaient peu le folklore ou le répertoire populaire. Le classicisme français et le romantisme allemand étaient des formulations commodes.

L'Occident a peu à peu renoncé à la veine nationaliste, liée à un repli, parfois à une menace. Le mélange de musiques de toutes sortes et de tous pays a conduit à un style international, tant dans la musique savante que dans la musique «populaire», favorisé par les moyens de diffusion. C'est pourquoi il est parfois question d'une redéfinition d'un classicisme, d'une universalité musicale.

NEUME : du grec *pneuma* (souffle), mélisme puis représentation graphique des mélodies du Moyen Age.

Les neumes ont d'abord consisté en signes de ponctuation : la *virga* et le *punctum*, inspirés des accents (aigu et grave). Ils furent groupés et écrits sur une portée au XIe siècle. Le système se compliqua jusqu'au XVe siècle. Le but n'était pas de rendre possible le déchiffrage d'un texte musical ; ils constituaient un procédé mnémotechnique susceptible de suppléer à un trou de mémoire de l'exécutant. Les neumes ont disparu à mesure que l'écriture musicale a gagné en précision et en complexité, c'est-à-dire à mesure qu'est apparue l'«œuvre» musicale et que s'est développée l'harmonie.

NEW ORLEANS : premier style du jazz*, lequel est apparu à La Nouvelle-Orléans, aux États-Unis, dans les quartiers populaires.

Les musiciens de l'époque (début du XXe siècle) improvisaient ensemble à partir de mélodies connues, en utilisant des instruments de fortune. Le jazz new orleans était inspiré des fanfares, du blues et du negro spiritual. Il était très rythmé. Son style influença Louis Armstrong en particulier. Le style new orleans s'est perpétué et désigne, aujourd'hui, une forme de jazz où les solos comptent peu, un ensemble de musiciens répétant des thèmes quelque peu usés sur des rythmes simples et marqués.

NICOLAÏ Otto (1810-1849) : compositeur allemand. Né à Kœnigsberg, il séjourna en Italie puis revint en Allemagne, où il devint chef d'orchestre de l'opéra de Berlin. Il s'assura une popularité durable avec *Les Joyeuses Commères de Windsor* (1849), un opéra inspiré d'une pièce de Shakespeare. C'est l'un des rares opéras bouffes allemands.

NIELSEN Carl August (1865-1931) : compositeur danois. Né à Norre-Lindelse, dans un milieu ouvrier, il fut violoniste et chef d'orchestre avant d'être nommé, en 1915, directeur du conservatoire de Copenhague. Élève de Gade, influencé par Brahms et la musique allemande, Nielsen composa une œuvre claire et vigoureuse qui commence d'être connue en France.

Ses six symphonies, pour leur écriture ferme et leur dynamisme, sont remarquables. Avec la 1re en 1892, Nielsen se montra novateur : la symphonie s'achève dans un autre ton qu'elle ne débute. La 5e, écrite en 1922, est peut-être la plus réussie. Nielsen a également laissé deux opéras (*Saul og David, Maskarade*), des recueils de chants et une musique de chambre de qualité (citons le *Quintette à vent* de 1922).

NIGG Serge (né en 1924) : compositeur français. Né à Paris, élève de Messiaen et de Leibowitz, il fut un des premiers adeptes de l'école sérielle

en France. Il y renonça en 1948 au profit d'une musique qu'il voulut «progressiste» et «accessible à tous».

Le Fusillé inconnu (1949) et la symphonie *Jérôme Bosch* (1958) sont ses ouvrages les plus connus. Plus récemment, citons *Deux images de nuit* (1999).

***LES NOCES DE FIGARO* :** opéra bouffe de Mozart, en quatre actes, sur un livret de Lorenzo Da Ponte inspiré du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Créé le 1er mai 1786 à Vienne, dirigé par l'auteur, l'ouvrage était le premier né de la collaboration entre Mozart et Da Ponte. Pour le composer, Mozart avait abandonné *L'Oie du Caire* et *L'Époux déçu.* Les Noces de Figaro, qui passent aujourd'hui pour une des plus complètes réussites du répertoire lyrique, séduisirent médiocrement les Viennois. Il fallut attendre l'accueil triomphal des Praguois pour que le public autrichien changeât d'avis.

Figaro est près d'épouser Suzanne, mais le comte Almaviva (qui, dans *Le Barbier de Séville* avait épousé Rosine grâce à l'aide de Figaro) courtise la fiancée. De son côté, la duègne Marcellina, soutenue par Bartolo, veut se faire épouser de Figaro. Le page Chérubin, un amoureux de l'amour, provoque, de son côté, la jalousie du comte. Figaro, Suzanne et la comtesse montent un piège pour se moquer du comte. Marcellina a également son plan : Figaro lui doit de l'argent et, s'il ne peut rembourser, il devra l'épouser. Au cours du procès qui s'ensuit, Figaro se révèle être le fils de Marcellina et de Bartolo. Isolé, le comte sera joué par Suzanne et la comtesse déguisées, au cours d'un dernier acte très enlevé. La comtesse lui pardonnera.

Les airs célèbres sont trop nombreux pour être cités — et comment découper un tel ouvrage ? Leur variété, leur richesse, la qualité des ensembles, la verve des finales, la souplesse de l'accompagnement, tout serait à citer dans cet opéra, y compris les récitatifs… Son sous-titre, *La folle journée,* lui convient à merveille.

Chaque personnage est admirable de vie, parfaitement caractérisé, du juvénile Chérubin à la vieille barbe Bartolo, de l'aigre Marcellina à la fraîche Barberina, et l'orchestre, tour à tour lyrique, émouvant, dansant, solennel ou gloussant de rire emporte le tout sans la moindre défaillance. Cet opéra est un des plus remarquables chefs-d'œuvre du théâtre, et non seulement de l'opéra. Les finales sont, à cet égard, incomparables. Comme toujours chez Mozart, le climat bascule de l'émouvante poésie à la franche gaieté et inversement avec aisance.

Mozart et Da Ponte ont gommé de la pièce de Beaumarchais son aspect revendicatif et anecdotique pour en faire un poème de l'amour sous toutes ses formes (passion, désir, tendresse, jalousie, émoi…), poème à jamais dont le seul message — révolutionnaire pour toujours — est que «chaque homme a un cœur qui bat» (J.-V. Hocquard). La vie est un imbroglio érotique. Cet imbroglio s'achève sur un air de la comtesse, qui symbolise la fidélité, c'est-à-dire le désir qui s'est donné une loi. Cet air est une pause dans un concert de voix désirantes, comme la fidélité est une pause dans le monde agité des désirs. La noblesse de cet air est celle d'une volonté à laquelle la nature s'oppose. Après quoi les protagonistes s'égaient, le cœur en fête.

NOCTURNE : composition instrumentale courte et de forme libre, d'un caractère plus ou moins mélancolique.

Le nocturne désigna d'abord une sorte de divertissement, comme chez Haydn (*Nocturnes pour le roi de Naples,* 1790) et Mozart (*Petite musique de nuit,* 1787). Il devint une pièce pour piano proche de la romance avec John Field, au début du XIXe siècle. Les œuvres courtes et poétiques de Field, qui fut un brillant pianiste, inspirèrent Chopin, auteur de dix-neuf *Nocturnes* (les 2e et 5e sont très célèbres). Le public en retint d'abord le lyrisme, le ton d'intimité, quoique ces pièces ne sont ni confidences ni épanchements. Chopin traita d'«escroc» un éditeur qui avait donné des titres à certaines de ces pièces. Leur lyrisme modéré, leur souplesse rythmique et leur beauté pianistique sont remarquables.

Fauré composa, par la suite, des nocturnes pour piano, tandis que Debussy donnera trois *Nocturnes* pour orchestre (*Nuages, Fêtes* et *Sirènes*). Un savant travail de sonorités et de timbres évoque les mystères de la nuit, dans cet ouvrage achevé en 1899. Au XXe siècle, citons *La Nuit transfigurée,* de Schœnberg (un sextuor orchestré plus tard), qui fit scandale en 1903 à Vienne, *Nuits dans les jardins d'Espagne,* pour piano et orchestre, de Falla et *Nuits* de Xenakis, ouvrage dédié aux «détenus politiques».

NOËL : composition vocale ou instrumentale qui célèbre la naissance de Jésus-Christ. Les chants de Noël étaient connus du Moyen Age et la tradition des noëls populaires s'est perpétuée, quoique le 25 décembre n'ait plus grand-chose d'une fête sacrée. Au XVIIe siècle, la musique savante s'empara de ces noëls. Les noëls pour orgue (d'Andrieu, Corrette, Boëly et, surtout, d'Aquin), symphoniques (M.-A. Charpentier, Delalande) et concertants (*Concerto pour la nuit de Noël,* Corelli) ont illustré un genre qui ne s'est pas perdu (*Nativité du Seigneur,* Messiaen). Le noël populaire (*Il est né le Divin*

Enfant, Douce nuit, etc.) n'a pas disparu pour autant.

Le noël a tenu une place dans l'oratorio, dans *Le Messie* de Haendel par exemple, ou suscité des oratorios. Citons l'*Oratorio de Noël* (1664) de Schütz, à la fois savant et populaire, et les six cantates de l'*Oratorio de Noël* (1734) de J.-S. Bach. Aujourd'hui célèbre, il fut donné aux paroissiens de Leipzig sans indication d'auteur.

NONO Luigi (1924-1990) : compositeur italien. Né à Venise, élève de Malipiero, Scherchen et Maderna, il épousa Nuria, la fille de Schœnberg et s'affirma d'abord comme un adepte du sérialisme, créant le style «ponctuel» ou «pointilliste» (*Incontri*), inspiré de Webern, qui consiste à ponctuer le silence de «points sonores». Après 1955, Nono se fit plus lyrique pour exprimer un engagement politique qui lui valut une réputation d'extrémiste. *Intollerenza 1960,* par sa violence et son texte morcelé, fit scandale à Venise. Il se tourna ensuite vers l'électroacoustique «live».

Citons de Nono, *Il Canto sospeso* (1956), *Canti di vita e d'amore* (1962), *Corne une ola de fuerza y luz* (1972), *Au grand soleil d'amour chargé* (1975), «montage» sur l'histoire des révoltes ouvrières, *Journal polonais n° 2* (1982) et l'opéra *Prométhée* (1984).

***NORMA* :** opéra de Bellini, en deux actes, sur un livret de Felice Romani d'après un ouvrage de L.A. Soumet. Créé le 26 décembre 1831 à la Scala de Milan, cet opéra est tenu pour le chef-d'œuvre de Bellini, qui fut un des plus remarquables mélodistes du XIXe siècle. L'ouvrage connut des débuts difficiles à cause d'une cabale montée, pour sa création, contre la cantatrice Giuditta Pasta.

Norma n'est plus aimée de Pollione, le pro-consul romain, père de ses deux enfants. Pollione lui préfère Adalgisa. Norma, grande prêtresse, apprend l'identité de sa rivale au moment où les Gaulois sont prêts de se soulever contre l'autorité romaine. Norma pousse au combat tout en s'efforçant de sauver son amant. Après avoir avoué sa trahison, elle est condamnée à périr sur un bûcher. Pollione se joint à elle.

L'air *Casta diva,* la prière de Norma de l'acte Ier, est des plus célèbres. Le duo entre Norma et Adalgisa, celui entre Norma et Pollione et le trio final (Norma, Pollione et le prêtre) sont les autres grands moments de la partition. Sur un sujet de tragédie qui se retrouvera quelque peu dans *Aïda* de Verdi (drame amoureux sur fond de conflit politique, rivalité de deux femmes et dénouement dans le supplice des deux héros), *Norma* vise moins au spectaculaire qu'à l'émotion. L'ouvrage est caractéristique du style de

Bellini, d'un lyrisme délicat, pathétique parfois, et de son goût pour les héroïnes accablées.

NOTATION : représentation par des signes placés sur une portée, d'une composition musicale.

Les systèmes de notation ont existé depuis l'Antiquité. Les Grecs utilisaient des signes alphabétiques. Au Moyen Age, les mélodies étaient annotées par des neumes*. Mais pendant longtemps les mélodies connues étaient interchangeables, n'exigeaient pas d'être notées précisément. La notation musicale a pris de l'importance à partir du moment où la musique s'est compliquée, est devenue une production personnelle, peu à peu originale. Le système de notation moderne s'est formé lentement. Au XIe siècle apparurent la portée et le nom des notes. Au XIVe siècle, les musiciens de l'ars nova se préoccupèrent de la mesure et du rythme. Les progrès de l'harmonie, au XVIIe siècle, imposèrent le système moderne. La notation par tablature, utilisée jusqu'au XVIIIe siècle, indiquait la position des doigts sur les touches de l'instrument.

Le nom des notes est accordé à un moine, Gui d'Arezzo (mort vers 1050), qui utilisa les premières syllabes des vers de la première strophe d'un hymne à saint Jean-Baptiste :

UTqueant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
Sancte Iohannes

Au XVIIe siècle, ut céda la place à do. Il faut remarquer que le chiffre 7 a longtemps été un chiffre sacré.

A ces notes, placées sur une puis plusieurs portées formées de cinq lignes parallèles s'ajoutent d'autres signes : clef*, altérations*, silences*, barres de mesure* et indications de mouvement*. Mais la notation musicale est encore en évolution. Elle est exclue de la musique dite concrète.

Les notes sont désignées, en Angleterre et en Allemagne, par des lettres: A (la), B (si), C (do), D (ré), E (mi), F (fa) et G (sol).

NOTE : signe placé sur une portée formée de cinq lignes parallèles, qui figure un son et sa durée.

Les notes, fondement de la notation* musicale, représentent un son en

fonction de leur position sur la portée et de la clef* ainsi qu'une durée en fonction de leur figure. Une note peut être suivie d'un point, qui augmente sa valeur de moitié.

Figure des notes : la ronde w

la blanche h

la noire q

la croche e

la double-croche x

la triple croche, la quadruple croche...

NYMAN Michael (né en 1944) : compositeur anglais. Né à Londres, il étudie à la Royal Academy of Music, mais ce n'est qu'en 1976 qu'il se consacre à la composition. Pour le Michael Nyman Band, il écrit une musique d'allure ancienne ou baroque structurée et interprétée de façon moderne. Qualifié de «minimaliste», il aurait été l'un des premiers à utiliser ce terme.

La musique du film *The Draughtsman's Contract* (1982), de P. Greenaway, inspirée de Purcell, le révèle. Suivent *The Cook, the Thief, his wife and her Lover* (1989), *Prospero's Book* (1991), *La Leçon de piano* (1992)… Dans le même temps, il compose des quatuors à cordes, un *Concerto pour trombone* (1995), un *Concerto pour alto* (1998), l'opéra *Facing Goya* (2000), etc.

O

OBRECHT Jacobus (v. 1452-1505) : compositeur néerlandais. Né à Bergen op Zoom (?), il fut chantre de la cathédrale d'Utrecht. Ordonné prêtre en 1480, il fut nommé maître de chapelle à Cambrai (1484), *succentor* à Bruges (1487) puis maître de chant à Anvers (1492). Obrecht voyagea en Flandre et en Italie, fit plusieurs séjours à Ferrare, où il mourut de la peste.

Comme Josquin des Prés, Obrecht fut à la fois un savant polyphoniste et un musicien inspiré. Composant avec une facilité légendaire, il se laissa toutefois aller, par moments, à un abus de procédés compliqués ou mécaniques. Son art de la construction, la grâce de sa musique et la fantaisie de son inspiration n'en sont pas moins remarquables. Obrecht avait un riche tempérament et son influence fut grande sur ses successeurs. Il laissa vingt-neuf messes, une trentaine de motets et des chansons (citons la *Tortorella*). Obrecht s'est imposé comme un des maîtres de l'école franco-flamande. Le penseur humaniste Érasme a été un temps son élève.

OCKEGHEM Johannes (v. 1420-v. 1495) : compositeur franco-flamand. Né en Flandre orientale, il fut chantre de la cathédrale d'Anvers puis servit tour à tour Charles VII, Louis XI et Charles VIII, à partir de 1452. Il fut également trésorier de Saint-Martin de Tours. Ockeghem a été l'un des rares maîtres de l'école franco-flamande à peu voyager (il séjourna en Espagne vers 1470), ce qui ne l'empêcha pas d'être célébré par ses confrères comme l'un des génies du siècle.

Contrapuntiste savant, Ockeghem fut un des premiers à écrire simultanément les voix et à s'efforcer de les harmoniser. Mélodiste remarquable, il gomma la raideur héritée du siècle passé et manifesta une variété d'inspiration rare à l'époque. Sa grande habileté lui valut, d'autre part, d'écrire un *Deo gratias* à trente-six voix! Ockeghem composa quinze messes (citons *Ecce ancilla Domini, Cuiusvis toni* et *Ma Maistresse*), neuf motets (dont deux *Salve Regina*) d'un ton moins recueilli que les messes, le premier Requiem qui nous soit parvenu et des chansons, souvent mélancoliques. Il mourut à Tours. Érasme écrivit un *Tombeau* pour rendre hommage au *musico summo* qu'il était, et G. Crétin, une déploration. Avec Ockeghem, l'école franco-flamande s'était donnée un style à la fois savant, inspiré et varié.

OCTAVE : huitième degré d'une gamme diatonique (il porte le même nom que le premier degré), l'octave désigne également l'ensemble des notes comprises dans un intervalle de huit degrés (do, ré, mi, fa, sol, la, si et do,

par exemple).

Dans la théorie acoustique, une octave est l'intervalle qui sépare une note de la note de fréquence double.

Harry Partch, compositeur américain disparu en 1974, divisait l'octave en 43 tons dans *Barstow* ! Il lui fallut inventer des instruments de musique pour jouer ses œuvres.

OCTUOR : composition musicale pour huit voix ou instruments.

L'octuor a pris la suite, dans la musique de chambre, des sérénades et divertissements du XVIIIe siècle. Ces ouvrages étaient souvent destinés à une exécution en plein air et avaient un caractère plaisant. C'est de cet esprit que participe l'*Octuor en fa majeur* de Schubert.

Au XIXe siècle, citons également l'*Octuor op. 20* de Mendelssohn. Au XXe siècle, l'octuor a inspiré Milhaud, Hindemith, Stravinski et Xenakis.

ODE : du grec *ôdê* (chant), composition musicale qui célèbre un personnage ou un événement.

L'ode désignait, chez les Grecs, un poème chanté en l'honneur d'un héros. La Renaissance redécouvrit avec passion la poésie antique et Ronsard introduisit l'ode dans la poésie française (*Odes,* 1550-1555). Malherbe, plus tard, en écrivit aussi et créa la strophe lyrique française. Citons l'*Ode à la reine* (à Marie de Médicis), publiée en 1601.

Au XVIIe siècle, l'ode inspira les compositeurs anglais Blow et, surtout, Purcell. Tous deux composèrent une ode dédiée à sainte Cécile, la patronne des musiciens, — Haendel en composera également une, en 1734. L'*Ode à sainte Cécile* (*Hail bright, Cecilia,* 1692) de Purcell, un des chefs-d'œuvre du musicien, annonce les oratorios de Haendel et de J.-S. Bach. Purcell composa d'autres odes pour célébrer les événements de la cour, l'*Ode pour l'anniversaire de la reine Mary* (1694), par exemple. Haendel, au XVIIIe siècle, composera des odes dans le même esprit. Celles-ci prendront un caractère civique à l'époque de la Révolution française.

Au XIXe siècle, Chabrier donna une *Ode pour la musique* (1890). Plus près de nous, il faut citer l'*Ode à Napoléon* (1942) de Schœnberg, inspirée d'un texte de Byron. Cette œuvre pour récitant, piano et quatuor à corder est un pamphlet contre la tyrannie.

OFFENBACH Jacques (1819-1880) : compositeur français (naturalisé en 1860) d'origine allemande. Né à Cologne le 20 juin 1819, d'un père (*cantor* de la synagogue) qui s'appelait Eberst (né à Offenbach-sur-le-Main), il se révéla rapidement virtuose du violoncelle. Cela lui valut d'être expédié au

conservatoire de Paris. Tout en étudiant, il jouait dans l'orchestre de l'Opéra-Comique. En 1844, il épousa Herminie d'Alcain. Le couple aura cinq enfants. En 1850, Offenbach fut nommé chef d'orchestre à la Comédie-Française. Parce qu'il ne parvenait pas à faire jouer ses œuvres, Offenbach ouvrit un théâtre, les Bouffes-Parisiens, en juillet 1855. La fête pouvait commencer.

Orphée aux enfers (1858), sur un livret de Crémieux et Halévy, donna le ton : Orphée ne va réclamer son Eurydice (peu désireuse de réintégrer le foyer conjugal) que sous la pression de l'opinion publique et, lorsqu'il l'emmène, Jupin (Jupiter) déclenche la foudre pour l'obliger à se tourner vers Eurydice, ainsi perdue. Le tout s'achève par un joyeux cancan. Parodie (étymologiquement : *para ôdê,* chant à côté) du grand opéra, de Meyerbeer notamment, et de l'opéra-comique sentimental, des livrets mythologiques, citations musicales (de Gluck, bien sûr), flèches tirées sur les mœurs (Jupin ordonne une morale qu'il ne pratique pas), le tout conduit avec entrain, telles étaient les armes qu'avait trouvées Offenbach pour revenir à un véritable style bouffe. D'abord surpris, voire choqué, le public fut enthousiaste. L'ouvrage conquit bientôt l'Europe.

La Belle Hélène, en 1864, était de la même veine. Lié à Henri Meilhac et Ludovic Halévy, qui seront ses librettistes, ainsi qu'à la cantatrice Hortense Schneider, Offenbach — qui n'avouait qu'un «vice» celui de «toujours travailler» — donna le vertige aux bourgeois du second Empire. «Je demande des situations à mettre en musique», disait-il. Le Paris enivré d'intrigues et de frivolité, le Paris-tourisme aussi, fournirent le sujet de *La Vie parisienne* (1866), la mentalité des militaires et le caprice des princes, celui de *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), mais toutes ces œuvres ont pour thème essentiel la femme reine, puisque le désir est roi. L'humour d'Offenbach, irrespectueux et sans arrière-pensée, mit tout dans le même sac, emballé de valses et de cancans, puis l'offrit à une société qui, riant, riait d'elle-même. Le succès d'Offenbach dura tant que cette société eut le cœur à rire. *La Périchole* (1868), sur un livret inspiré du *Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, s'amusait d'un vice-roi sans vertu et d'exotisme, mais l'Empire, mis au pilori, était près de s'effondrer. Offenbach donna encore *Les Brigands* en 1869, une autre satire du pouvoir. Puis certains se rappelèrent que le compositeur était d'origine allemande… La guerre éclata et les affaires d'Offenbach périclitèrent.

En 1875, Offenbach partit se faire applaudir aux États-Unis. En 1879, il

donna *La Fille du tambour-major,* œuvre patriotique, mais la veine semblait perdue. Comme Rossini, autre humoriste de la musique, Offenbach se tourna vers le grand opéra, en assurant qu'il ne renonçait pas à sa «manière». *Les Contes d'Hoffmann* lui demandèrent beaucoup d'efforts et restèrent en chantier à sa mort. Ernest Guiraud complétera la partition, mais le nom d'Offenbach est lié à l'opérette. Il l'a créée et immortalisée en lui donnant un style bouffe et parodique qui sera vite perdu. Après lui, l'opérette se rapprochera de l'opéra-comique.

Étrange Offenbach qui, d'origine allemande, se fit le champion de la musique dite légère et de l'esprit français, se moquant des célébrités importées (Gluck et Meyerbeer), et de l'art romantique allemand conquérant («Horribles gens que ces Prussiens…»). Cela lui vaudra d'être traité avec condescendance et sa musique sera dite «pas sérieuse» ou «vulgaire». Or elle est généralement sérieuse, mais liée à des paroles ou à des situations peu sérieuses — comme dans la fameuse *Invocation à Vénus* de *La Belle Hélène.* Inversement, l'alerte accompagnement de l'air de la conspiration, dans *La Grande-duchesse de Gérolstein,* dédramatise des paroles qui ne sont pas d'abord comiques. D'où la parodie, le chant à côté, un procédé dont avaient déjà usé Mozart et Rossini.

Si Offenbach a manqué de sérieux, ce fut par rapport au drame romantique, qui n'était pour lui qu'une façon folle de percevoir le dérisoire. Offenbach obtient un résultat inverse à partir de procédés parodiques : sa Grèce, son Olympe, son Paris et ses personnages paraissent fabriqués, en toc, sa musique est tendre ou clinquante, comme dans les drames de cette époque pourrait-on dire. Pourtant les ouvrages d'Offenbach paraissent, en comparaison, réalistes. Paris et la Belle Hélène, sans être des personnages, nous sont plus proches que Tannhäuser et Elisabeth. En riant de leurs facéties, nous rions, comme dans une pièce de Molière, de l'homme et de la vie — de leur manque essentiel de sérieux, quand on en considère les détails. En ce sens, l'opérette d'Offenbach était éminemment sérieuse. C'est le réel qui prête à rire, — le contraire de l'ironie romantique.

OHANA Maurice (1914-1992) : compositeur français. Né à Casablanca, de souche espagnole, élève de Casella et de Lesur, ce compositeur indépendant, amateur de musique espagnole, fit figure de successeur de Falla après qu'il eut donné *Llanto per Ignacio Sanchez Mejias* (1950), sur des textes de Garcia Lorca.

Ses *Cantigas* (1954), son *Guignol au gourdin* (1956), son *Concerto pour*

piano (1981), son opéra *La Célestine* et ses pièces pour guitare ont manifesté une curiosité et un talent qui débordent cet héritage.

ONDE : du latin *unda* (flot, vague), perturbation, énergie qui se déplace sans transport de matière.

On peut imaginer une onde sous la forme d'une succession de vagues, comme lorsqu'on lance un caillou dans l'eau. La longueur d'onde désigne la distance qui sépare deux vagues successives. Si sur l'eau on pose un bouchon qui flotte, le passage de la vague le fait monter et descendre. La fréquence est le nombre d'aller-retour qu'il fait pendant une seconde. La fréquence s'exprime en Hertz.

OPÉRA : œuvre, en italien (abréviation de *opera in musica)*. Drame* musical pour solistes, chœurs et orchestre, sur un livret* généralement profane, l'opéra peut avoir une forme définie (opéra *seria*, opéra bouffe, opéra-comique, *Singspiel*) ou non, être soutenu par une mise* en scène, comprendre un ballet*, etc.

L'opéra est apparu au XVIe siècle, après que la musique polyphonique eut cédé la place à la monodie accompagnée et l'art dramatique antique remis à l'honneur par les humanistes. Par ailleurs, l'Europe occidentale jouissait alors d'une réelle prospérité économique, qui permit aux divertissements de cour de prendre de l'ampleur. Enfin, le XVIe siècle connut une étonnante expansion du théâtre. Ce fut en Italie que naquit l'opéra. Le chant polyphonique, qui superposait des mélodies (et des textes), fut qualifié de «gothique» (c'est-à-dire de barbare) par Vincenzo Galilei, le père de l'astronome, dans son *Dialogo della musica antica e della modema* (1581). L'opéra est né de la volonté de faire entendre expressivement un texte chanté et de «renouer» avec le style dramatique gréco-romain. La musique *antica* désignait la polyphonie, la musique *modema,* la monodie accompagnée. Les expériences furent notamment le fait de la *Camerata fiorentina* du comte Bardi. En 1585, un *Edipo tiranno* fut représenté à Vicence, avec des chœurs écrits par A. Gabrieli. En 1597, Vecchi donna un madrigal dramatique, l'*Amfipamasso,* et Peri, une *Dafne* qui passe pour avoir créé le récitatif*, la déclamation chantée. Avec Rinuccini pour librettiste, Peri donna une *Euridice* à Florence, en 1600. En 1602, Caccini composa également une *Euridice.* A l'écoute de ces œuvres, un auditeur contemporain les jugerait sans doute monotones. Les débuts de l'opéra paraissent en comparaison de la polyphonie pratiquée auparavant un affadissement de l'art musical au profit de la déclamation.

Il revient à Monteverdi d'avoir véritablement créé l'opéra. En 1607, à Mantoue, il donna *L'Orfeo**, une *favola in musica,* qui fut la première réussite de l'opéra. La part de la musique gagnait en importance, en variété et en séduction, l'instrumentation était notée et le livret, de Striggio, adaptait le mythe d'Orphée au goût chrétien. Du nord de l'Italie, l'opéra gagna le sud. En 1626 fut représentée à Rome *La Catena d'Adone* de Mazzochi. Dans cette ville, le palais Barberini, conçu par le Bernin, allait accueillir des spectacles de plus en plus grandioses. Plus au sud, à Naples, le goût de la mélodie et le style du bel* canto triomphèrent. L'opéra, qui avait d'abord été un divertissement de cour, devint peu à peu un spectacle populaire. En 1637, un théâtre public (San Cassiano) fut ouvert à Venise. *Le Couronnement* de Poppée* de Monteverdi, donné dans cette ville en 1642, fut l'apogée stylistique de cette première période de l'opéra. La richesse, la variété, la valeur dramatique et la maîtrise des ressources musicales qui se trouvent dans cet ouvrage illustraient admirablement l'opéra baroque. Mais celui-ci tendit peu à peu à se figer en conventions (livrets stéréotypés inspirés de la mythologie, arias virtuoses, machineries de la mise en scène).

L'opéra se répandit bientôt en Europe. En 1662, *Il Paride* de Bontempi fut donné en Allemagne. En 1667, *Il Pomo d'oro* de Cesti obtint un immense succès à Vienne. Un pays manifesta des réticences : la France. Mazarin avait pourtant fait venir d'Italie le fameux metteur en scène Torelli et des compositeurs renommés, mais ni l'*Egisto* (1646) de Cavalli ni l'*Orfeo* (1647) de Rossi ne convainquit tout à fait le public. Les Français, fascinés par la mise en scène des Italiens, jugeaient étrange qu'un drame fût entièrement chanté, d'autant qu'ils appréciaient peu le chant* italien. Mais surtout, ils restaient fidèles au ballet de cour et abandonnaient au théâtre le soin de «narrer». La Fronde, en 1649, mit un terme provisoire à ces expériences. En 1662, l'*Ercole amante* de Cavalli reprit le problème ou il avait été laissé. Enfin, le 3 mars 1671, fut donné un opéra français, *Pomone* de Cambert. Malgré quelques réserves — Voltaire résuma, plus tard, cette pastorale en disant que c'était une histoire «de légumes» —, ce fut le succès. Mais l'Académie de musique, fondée pour représenter des opéras, fit faillite. Lully en acheta le privilège et, combinant l'opéra baroque, le ballet de cour et le théâtre classique, il donna satisfaction au public. Musique soignée, un peu raide, expression retenue, déclamation claire, décors et costumes luxueux, machineries, caractérisèrent l'opéra français. Avec *Cadmus et Hermione,* en 1673, commençait le règne de Lully.

Purcell, en Angleterre, joua un rôle équivalent en composant des semi-opéras, synthèses de l'opéra et du masque*. Mais c'est avec le court opéra *Didon* et Énée* (1689?) qu'il a manifesté son génie dramatique. En 1656 avait été représenté *Le Siège de Rhodes,* sur une musique collective, qui est tenu pour le premier opéra anglais. En Allemagne, Schütz donna une *Daphné* dès 1627, après qu'il eut séjourné à Venise. Mais l'opéra italien conquit rapidement toute l'Europe et, en France exceptée, les artistes transalpins devinrent les maîtres. Haendel et Hasse, au début du XVIIIe siècle, furent des rares compositeurs non italiens à participer à la lutte sévère qui se livrait dans les capitales et sur les scènes. A cette époque s'était imposée l'école napolitaine, qui permit aux castrats puis aux cantatrices de briller dans une cascade d'arias da capo. Les ouvrages étaient écrits en fonction des interprètes et des représentations. Les airs pouvaient passer d'une œuvre à une autre et les livrets étaient souvent repris. L'opéra baroque, cédant à la passion de la forme, accumulait les conventions lorsque parut l'opéra buffa, issu des *intermezzi** (donnés entre les actes des opéras) et des comédies réalistes du siècle précédent. L'opéra *seria* persévéra dans le style tragique.

C'est dans une situation conflictuelle que s'est déclenchée, en 1752 à Paris, la querelle des Bouffons*. Le prétexte en fut une représentation de *La Serva* padrona,* un opéra bouffe de Pergolèse. Amateurs d'opéra français — défendu, à l'époque, par Rameau — et amateurs d'opéra italien s'empoignèrent. Le public, qui n'était plus la société des courtisans connue de Lully, saisit l'occasion de brocarder un style qui, assoupli par Campra et enrichi par Rameau, ne répondait pas au goût nouveau, bourgeois. L'ingénieuse soubrette de Pergolèse, l'intrigue domestique de l'ouvrage, son style allégé, étaient symptômes de besoins neufs qui vouaient à la disparition les hiérarchies, les privilèges, les règles et la pompe hérités du «grand siècle» par une noblesse décadente. L'opéra bouffe italien allait conduire, en France, à l'opéra-comique* ; en Allemagne, au *Singspiel**. Le mot d'ordre fut à la simplicité.

Vingt-cinq ans après la querelle des Bouffons, Gluck allait porter un coup sévère à l'opéra *seria* en voulant le transformer. Le jugeant «ridicule» à force de conventions et d'artifices, il s'efforça de lui porter remède en remettant la musique au service du drame. La préface d'*Alceste* (1767) exposait les principes d'une réforme qui donnait à une forme moribonde un semblant de souffle nouveau, en fait qui préparait le terrain au drame romantique. Bien accueilli par les Français, restés hostiles à l'opéra italien et curieux de

nouveautés, admiré par les musiciens romantiques, Gluck conduisit à terme l'opéra baroque et annonça les principes dramatiques du XIXe siècle. La réaction vint de Mozart, amateur de musique italienne, pour qui le texte devait se montrer «obéissant» à la musique. Réalisant la synthèse des procédés et des styles de son époque, y ajoutant son inspiration libre et variée, son aisance dans le traitement des voix (ensemble ou séparées), il s'impose aujourd'hui comme un des créateurs majeurs dans l'histoire de l'opéra. Son art de donner vie, consistance à des personnages, de circuler entre le particulier (Chérubin, Ottavio. Fiordiligi, Papageno, etc.) et l'universel (le désir, l'amour et la mort), de jouer d'un orchestre souple, constamment présent, et de basculer d'un climat à l'autre ne pouvait avoir de disciple.

L'année de sa mort, en 1791, Mozart composa un opéra *seria* (*La Clémence de Titus*) et un opéra symboliste (*La Flûte* enchantée*). Ce fut celui-ci que retint le XIXe siècle avec, d'abord, Beethoven, qui avait admiré l'œuvre. Il composa un *Fidelio** (1805), qui conduisait à l'opéra romantique allemand par son caractère symphonique marqué, son héroïsme et ses thèmes liés au problème de la liberté individuelle et de la loi. Weber, rendu célèbre par le *Freischütz** (1821), fut le représentant accompli de la première génération romantique allemande. Il donna à l'opéra allemand un style distinct du style italien jusqu'alors dominant. L'école italienne s'était trouvée, de son côté, un défenseur et un novateur en Rossini. Après avoir brillé dans des formes héritées du XVIIIe siècle, il conduisit l'opéra vers le «grand opéra», de caractère «historique», avec *Guillaume Tell* (1829). Comme lui, Bellini ne rompit pas avec la tradition italienne, mais par son lyrisme émouvant, parfois dépouillé, son art d'utiliser le registre aigu et son intérêt pour les héroïnes accablées, il fut également de ceux qui permirent le romantisme musical. Le style *bel canto*, l'art des castrats et la vogue de l'ornementation mélodique avaient vécu. L'opéra du XIXe siècle allait être marqué par un chant de caractère héroïque et par un accompagnement symphonique, ainsi que par une conception nouvelle du drame.

Dans l'opéra baroque, le héros avait été conventionnel ; dans l'opéra classique, il avait été universel : dans l'opéra romantique, il allait être exceptionnel puis, plus tard, par réaction, commun. Le héros typiquement romantique est un être hors des normes et il est censé vivre «autre chose» que le commun des mortels. Si le découpage baroque établi entre le récitatif et les airs — c'est-à-dire entre l'action et la passion — disparut au XIXe siècle,

comme disparut la structure da capo, ce fut parce qu'il ralentissait l'action ou la faisait apparaître secondaire. L'idée de «continuité» s'imposa aux dépens du chant. Au XIXe siècle, le drame consistait en une action héroïque, une démonstration active d'héroïsme. Dans la tragédie et dans l'opéra *seria*, l'action, d'entrée connue, n'était pas représentée. Œdipe, par exemple, n'était pas un héros parce qu'il avait assassiné son père puis épousé sa mère. De même, plus tard, don Giovanni ne fut pas un héros parce qu'il séduisait les femmes… Le héros classique était une figure pure du destin commun. Son héroïsme tenait en une attitude. Le héros romantique est «autre», son héroïsme est action. Faust, par exemple, se rebelle contre la substance commune (l'ignorance, la solitude, le vieillissement et la mort) et traite avec le diable pour accéder à «autre chose» (qui se révèle, en fait, être la même chose). Il se défoule, au lieu que le héros tragique ne refoule ni ne défoule. De là, souvent, la violence du drame romantique.

Ces conceptions exigeaient que l'action, désormais essentielle et probante, fût représentée, et ce dans toute sa force. La musique, le texte et la mise en scène devaient s'unir en «un langage» pour rendre compte de l'aventure exceptionnelle du ou des héros. L'orchestre de Wagner conduit, colore et nourrit le drame jusqu'à son paroxysme, tissant au moyen de *Leitmotive* ou fils conducteurs une symbolique qui transforme le spectateur/auditeur en adepte d'un message héroïque à lui lentement révélé. La musique soutient un système métaphysique et devient lieu de révélation d'une lecture. La «beauté» laissait la place à la «vérité». Verdi, de son côté, fit du chant l'expression pathétique ou explosive de passions, de destinées que ce bas monde ne saurait contenir. Le héros tragique défiait les dieux, le destin, et succombait. Le héros romantique défie les hommes, les lois mondaines ou la vie humaine. Le Christ en est la figure idéale, symbolique d'une aspiration à un «autre» monde.

Au XIXe siècle, les compositeurs qui n'étaient pas dotés de la puissance dramatique de Wagner ou de Verdi produisirent surtout des opéras sentimentaux, écrits sans style défini sur des livrets qui édulcoraient leurs sources et professaient une moralité bourgeoise. En particulier, l'opéra français se résuma généralement à un «divertissement de bonne compagnie» (J. Bourgeois) et à une affaire commerciale. Une réaction féconde fut le fait du réalisme, déjà présent dans certains opéras de Verdi comme *La Traviata.* Dans *Carmen** (1875) de Bizet, l'héroïne (une cigarière) n'est pas un être d'exception. C'est une femme passionnée, sensuelle, qui n'a cure des lois

communes. Sa conception de l'existence n'est pas métaphysique ni «dramatique». Le regard d'autrui fera de la gitane une victime de l'ordre, aussi égoïste et cruel qu'elle. Par son pittoresque (airs de danses, musique de corrida…), la partition de Bizet renforce la crudité du drame. Dans *Boris* Godounov* de Moussorgski, à la même époque, le drame est double : il y a celui, individuel, du tsar et celui, collectif, du peuple. Le drame de Boris est le fait de sa conscience morale. Il n'est dans l'histoire qu'une ombre qui passe, qui monte un moment sur scène, et l'histoire elle-même se résume à l'éternelle misère du peuple. Là comme dans *Carmen,* l'héroïsme a sombré dans un pathétique mélange de force et de faiblesse, dans la complexité des personnages et l'aspect irrémédiable (sans remède) des situations. Dans tous les cas, le monde, livré à la nécessité, se révèle impitoyable. Le drame dérisoire de Boris et celui, vulgaire, de Carmen et de don José, conduisent du particulier et du localisé, exprimés musicalement, à une universalité proche du classicisme.

Avec le vérisme, le «drame» sera partout, dans le moindre fait divers, et tous les moyens seront mobilisés pour le montrer. De là l'aspect chargé, outrancier et violent qu'il se donnera. Le vérisme révélait une faiblesse du romantisme, son aspect de fabrication dramatique qui le poussait à tomber dans les excès pour dramatiser ses sujets et vulgariser le drame, noyant souvent dans les détails une action invraisemblable. L'accumulation de moyens propres au romantisme fut la cible de Debussy qui, avec *Pelléas* et Mélisande* (1902), retrouvait le classicisme à travers le rêve. L'inconscient, absent comme tel du héros tragique parce que mis en scène, est ici pris en charge par la musique, ainsi liée au texte (qui n'en est plus que le commentaire) et le complétant. Ce retour à un lyrisme sobre, à un sens de la mesure français, voire à la préciosité, coïncidait avec une souple progression de l'action, sans emphase. Mais cette réussite apparut difficile à renouveler.

Au début du XXe siècle, alors que triomphait le ballet, l'art lyrique traversa une période de doute. Après la Première Guerre mondiale s'imposa, en France surtout, le néoclassicisme (Fauré, Roussel, Ravel, Enesco, Stravinski, etc.). D'autres compositeurs furent portés à des synthèses. Ainsi de R. Strauss qui, d'abord tenté par un tonitruant mélange de wagnérisme, de vérisme et de freudisme, mit son orchestre somptueux au service d'un lyrisme néo-baroque. Berg parvint à couler dans des formes classiques son élégant lyrisme et la nouveauté du dodécaphonisme. Sa conception du drame, héritée de l'expressionnisme, était moderne. Wozzeck est un antihéros, un être

insignifiant qui ne peut supporter l'égoïsme et l'indifférence de tous. Lulu est une femme «fatale». Par la suite, l'opéra sera défendu par des compositeurs éclectiques, néo-romantiques (Britten, Penderecki, Henze, Zimmermann) ou par des compositeurs sériels (Fortner, Searle, Nono). Plus récemment, l'école dite répétitive s'est distinguée avec *Einstein on the beach* (1976) de Glass et *Nixon in China* (1987) de J. Adams, traitant l'action ou le thème par différents moyens, dont la vidéo. Rares sont les compositeurs actuels qui ne s'intéressent pas à l'opéra.

Le rejet de l'art soliste, l'intégration de la voix dans le tissu sonore amorcée par Wagner, l'abandon de la monodie accompagnée et le déclin de l'art du chant ont semblé condamner l'opéra, de nouveau à la mode. Mais la redécouverte des répertoires passés, la passion des «versions» ou le jeu des «lectures» semblent montrer que la véritable création n'est pas le premier souci des musiciens, des metteurs en scène et du public. Le cinéma a, par ailleurs, pris le relais dans le domaine du spectacle commercial.

OPÉRA BOUFFE : drame lyrique composé de récitatifs, d'airs et d'ensembles. L'action en est généralement divertissante et met en scène des personnages plus ou moins populaires.

L'opéra bouffe est né en Italie au début du XVIIIe siècle à la suite des comédies musicales, représentées en patois quelquefois, et des *intermezzi** qui étaient donnés entre les actes des opéras. Ceux-ci permettaient de patienter pendant que décors et machines étaient changés. Inspiré de la commedia dell'arte, du réalisme comique du XVIIe siècle — défendu en France par les burlesques et la comédie-ballet — et de la parodie, l'opéra *buffa* se distinguait de l'opéra *seria* par les moyens utilisés, souvent modestes, et par des sujets qui, pour être tout autant conventionnels, se situaient dans un univers bourgeois ou populaire et non pas mythologique et noble. Les couples amoureux, l'un noble et l'autre populaire, s'imposèrent, comme au théâtre chez Goldoni.

*La Serva** *padrona* (1733) de Pergolèse, dont une représentation déclencha à Paris en 1752 la querelle des Bouffons*, fut un des premiers *intermezzi* à conquérir ses galons d'opéra bouffe, d'œuvre indépendante. L'opéra bouffe, expression d'un dramatisme plus réaliste et moins figé que l'opéra *seria*, se répandit en Europe, inspirant l'opéra-comique* en France (puis l'opérette*) le *Singspiel** en Allemagne et en Autriche.

Au XVIIIe siècle l'opéra bouffe brilla avec Logroscino, Leo, Paisiello, Galuppi et Cimarosa, dont *II Matrimonio segreto* connut un immense succès.

La verve de la musique et l'importance accordée aux finales donnèrent à l'opéra bouffe un caractère enlevé et brillant. Mais ce fut Mozart qui, en l'adaptant à son propre génie, le conduisit à son apogée. *Les Noces* de Figaro* (1786) et *Così fan tutte* (1790) sont devenus des chefs-d'œuvre du répertoire de l'opéra. Au début du XIXe siècle, opéra bouffe et opéra *seria* paraissaient condamnés. L'opéra bouffe trouva en Rossini un génial défenseur. Son art mélodique, la vivacité de son orchestre et son sens du comique de situation lui permirent de triompher, en particulier avec *Le Barbier de Séville* (1816). Ce fut le chant du cygne d'un style qui, malgré le talent de Donizetti (*Don Pasquale,* 1843) et de Verdi (*Falstaff,* 1893), ne cessa de décliner.

OPÉRA-COMIQUE : drame lyrique qui fait alterner le parlé et le chanté. L'action en est généralement peu comique, le terme de «comédie» ayant ici le sens d'ouvrage théâtral.

Les sources de l'opéra-comique sont variées et nombreuses. Citons les comédies-ballets du XVIIe siècle, les vaudevilles*, les théâtres de foires (où les acteurs chantaient pour éviter d'irriter ceux de la Comédie-Française) et l'opéra bouffe italien. L'opéra-comique profita du succès obtenu par ce dernier pour s'imposer. Un an après qu'eut été représentée *La Serva padrona* de Pergolèse à Paris, en 1752, et qu'eut éclaté la querelle des Bouffons*, Dauvergne donna sous un nom d'emprunt *Les Troqueurs,* qui n'était pas réellement un opéra-comique puisque le parlé n'était pas utilisé. En 1752 Rousseau avait, de son côté, donné une pastorale, *Le Devin du village,* qui eut de l'influence sur la thématique de l'opéra-comique. En 1757, Duni fit représenter *Le Peintre amoureux de son modèle.* L'opéra-comique allait ensuite triompher.

L'opéra-comique fut l'opéra bourgeois. Les valeurs qu'il défendait ou illustrait (la sentimentalité, la nature, le réalisme, etc.) étaient, à l'époque, révolutionnaires. En effet, si les hommes se distinguent par le cœur ou par la sensibilité, les conventions sociales et la hiérarchie des classes sont des formes de discrimination fondées sur la force ou les préjugés. Ces idées, annoncées par le théâtre de Marivaux, seront reprises par les révolutionnaires de 1789. Quant à l'idée de nature, elle fut renouvelée au XVIIIe siècle par les encyclopédistes, Rousseau et les préromantiques. La nature n'était plus synonyme de raison, comme chez les classiques, mais antagonique à la raison. Le «naturel» consistait en une émancipation des conventions et des lois, une force irrationnelle et fondamentale. Autre façon

de dire que le sentiment était essentiel.

L'opéra-comique prit ses aises salle Favart (du nom d'un homme de théâtre qui eut un rôle dans le développement de cette forme de drame) en 1782. Il connut son apogée au début du XIXe siècle et sous la Restauration, influençant nettement l'opéra romantique. Après quoi, l'art bourgeois devint la cible de la nouvelle génération. Philidor, Monsigny, Grétry, Boïeldieu, Adam, Hérold et Meyerbeer le conduisirent du style bouffe à un style sentimental, puis au style «grand opéra». Offenbach créa l'opérette* pour renouer avec le style bouffe, mais l'opérette se rapprochera de l'opéra-comique sentimental. L'opéra-comique a eu pour objet ce que Hegel appelait «le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales et du hasard des circonstances extérieures». Comme l'opérette et, plus tard, la comédie musicale, il a ému et fait rêver.

L'opéra-comique s'est diversifié au XIXe siècle. *Carmen* (Bizet), donné en 1875, est un opéra-comique (Bizet souhaitait «élargir» le genre), le parlé y tient lieu de récitatif. Emest Guiraud en proposa une version entièrement chantée, soulignant un point d'achoppement de l'opéra-comique (et du *Singspiel*) : la nécessité de trouver des chanteurs qui soient aussi des acteurs. Mais le problème se pose rarement, l'opéra-comique étant généralement tenu pour un divertissement frivole ou niais, à oublier... Un siècle de l'histoire de la musique française est ainsi occulté.

OPÉRA *SERIA* : drame lyrique composé de récitatifs, d'airs et d'ensembles, dont l'action est tragique (opéra *seria* signifie, en italien, œuvre sérieuse).

L'histoire de l'opéra *seria* se confond avec celle de l'opéra baroque italien jusqu'au début du XVIIIe siècle. L'opéra italien, à cette époque, se distingua en style *seria* et en style *buffa*. L'opéra *seria,* entièrement chanté comme l'opéra bouffe, faisait appel à des livrets conventionnels inspirés de la mythologie gréco-romaine (qui pouvaient être utilisés plusieurs fois), conclus par un happy end, et laissait la part belle, dans les airs, au style du bel*canto. C'était un spectacle à la fois statique (les chanteurs se tenaient face au public) et somptueux (décors, costumes, machineries de la mise en scène). La fantaisie et le luxe y triomphaient. Les chanteurs, castrats* et cantatrices surtout, devaient improviser sur certains passages mélodiques.

Mais de Monteverdi à l'école napolitaine (Provenzale, A. Scarlatti, Porpora), l'opéra baroque ne cessa de se figer en conventions formelles. Le livret, qui devait obéir à de strictes conventions, était devenu d'un intérêt

secondaire, les chœurs avaient disparu, récitatif et arias da capo s'enchaînaient et le public attendait, parfois bruyamment, les morceaux de bravoure des chanteurs. Le *primo soprano,* la *prima donna* et le ténor devaient chanter chacun cinq airs différents, dont un air *di bravura* (brillant). Défendu au XVIIIe siècle par Steffani, Hasse et Haendel, qui lui donna de la vigueur, l'opéra *seria,* hérité des divertissements de cour, sombra peu à peu dans les caprices des interprètes, la dégénérescence formelle (les airs devinrent interchangeables) et le coût des représentations. Le succès de l'opéra bouffe, la querelle des Bouffons* et la réforme de Gluck provoquèrent son déclin, puis son abandon, à la fin du XVIIIe siècle.

La réforme de Gluck, dont les buts furent exposés dans la préface d'*Alceste* (1767), revenait à le dénaturer. L'opéra *seria* fut en effet un style d'opéra où le dramatisme était secondaire ; vouloir y soumettre le chant au drame le condamnait. L'opéra *seria* était né, au contraire, en émancipant le chant de la déclamation, en Italie. Triomphe du *bel canto*, de l'artifice, de l'imagerie baroque et de conventions psychologiques, il ne pouvait répondre au goût esthétique bourgeois, qui s'affirmait alors. Mozart, pour qui la musique devait commander à la poésie, composa toute sa vie des opéras *serie* : *Mirhridate, re di Ponto* (1770), *Idomeneo* (1781) et *La Clemenza di Tito* (1791) notamment. Marqués de sa personnalité, ces ouvrages ne sauvèrent pas l'opéra *seria,* qui n'avait rien pour séduire les romantiques. Mais l'idée que ces opéras seraient des ouvrages «ratés» de Mozart n'a plus cours aujourd'hui. Rossini mit également son génie mélodique au service de l'opéra *seria* (*La Donna del lago,* par exemple) et le conduisit vers un style «grand opéra» préromantique.

OPÉRETTE : drame lyrique qui fait alterner le parlé et le chanté, dont l'action est sentimentale ou (et) divertissante.

Le terme d'opérette aurait été forgé par Mozart pour se moquer d'œuvrettes de l'époque, mais l'opérette est apparue plus tard avec Hervé et Offenbach*, en réaction à l'opéra-comique devenu sentimental, «quasi sérieux», disait Offenbach. Souhaitant renouer avec le style bouffe (dont il conservera l'importance des finales), Offenbach, le «petit Mozart des Champs-Elysées» (Rossini), fit de l'opérette une œuvre parodique et satirique, qui séduisit rapidement les élus du second Empire, avides de gaieté et de frivolité. «Paris devint ivre», dira Saint-Saëns (sans enthousiasme). A la même époque, Hervé (de son vrai nom Florimond Rongé) donnait des ouvrages loufoques, comme *Le Petit Faust* (1869), plus tard *Mam'zelle Nitouche* (1883).

Mais l'opérette, après avoir triomphé aux Bouffes-Parisiens, le théâtre fondé par Offenbach, perdit de son humour et de son entrain avec la chute du second Empire (1870). Elle parut une «musique bien sage» (Lalo), à mi-chemin entre la chanson et la «grande» musique, se rapprocha de l'opéra-comique sentimental du début du XIXe siècle, faisant figure de divertissement bourgeois, amusant ou attendrissant, en même temps que de refuge pour ceux qui n'appréciaient pas la gravité dramatique, en vogue par ailleurs.

L'opérette trouva d'habiles défenseurs en Lecocq (*La Fille de Mme Angot,* 1872), Planquette (*Les Cloches de Corneville,* 1877), Varnay (*Les Mousquetaires au couvent,* 1880), Audran (*La Mascotte,* 1880) et Messager (*Véronique,* 1898). L'opérette connut ensuite le déclin, malgré Reynaldo Hahn (*Ciboulette,* 1923) par exemple. Rejetée comme futile ou symbolique du retard des Français sur l'événement — c'est-à-dire le wagnérisme —, elle fut également concurrencée par le développement du cinématographe et du music-hall. L'opérette devint une sorte de divertissement désuet pour personnes âgées. Après 1945, Francis Lopez (*Le Chanteur de Mexico*) acquit ainsi une certaine popularité mais l'opérette ne survit guère, aujourd'hui, qu'à travers les reprises d'ouvrages d'Offenbach, malheureusement souvent perçus comme des farces plus ou moins vulgaires.

La musique de ce dernier avait trouvé en sir Arthur Sullivan, en Angleterre, un adepte, mais ce fut surtout Johann Strauss, en Autriche, qui parvint au succès en créant l'opérette «viennoise». Mi-aristocratique mi-populaire, donnant à rêver au rythme de valses, ses œuvres (dont *La Chauve-Souris,* en 1874) influencèrent von Suppé et, plus tard, Lehár (*La Veuve joyeuse* en 1905, *Le Pays du sourire* en 1909). L'opérette viennoise connut ensuite les mêmes difficultés que l'opérette française. Elles influencèrent la comédie musicale américaine.

OPUS : œuvre, en latin.

Suivi d'un numéro, l'opus indique l'ordre de publication d'une composition musicale dans le catalogue d'un compositeur.

ORATORIO : oratoire, en italien. Composition musicale chantée, non représentée, sur un livret de caractère généralement religieux. L'oratorio requiert un récitant (ou narrateur) pour faire connaître le déroulement de l'action. Il comprend, d'autre part, des récitatifs, airs et chœurs, comme un opéra.

Inspiré du drame liturgique et de la *lauda**, l'oratorio est apparu à l'époque où la représentation des drames sacrés était interdite ou jugée suspecte, au

XVIe siècle, et au moment où la monodie accompagnée s'imposait. Contemporain de la Contre-Réforme, l'oratorio avait, comme le théâtre de l'époque, pour fin de séduire et d'édifier les esprits. Les premières expériences furent menées à l'oratoire de Philippe de Neri, à Rome. Sermons et chants alternaient. *La Rappresentazione di Anima e di Corpo,* de Cavalieri, donnée en 1600 à Rome, à l'oratoire Santa Maria in Vallicella, fut une des premières tentatives d'envergure d'un drame sacré baroque. Mais l'ouvrage, destiné à être représenté, n'était pas un oratorio. L'impulsion qu'il donna à cette forme musicale fut toutefois importante.

Carissimi s'imposa comme le premier maître de l'oratorio. Célèbre notamment pour son *Jephté* (1656), il lui donna un caractère brillant et dramatique qui, stylistiquement, ne l'éloignait pas beaucoup de l'opéra. L'oratorio fut rapidement une œuvre de concert. Stradella et A. Scarlatti y développèrent le style *bel canto*. M.-A. Charpentier, de retour d'Italie, le fit découvrir aux Français, mais ce fut en Allemagne qu'il connut le plus grand succès. Schütz lui donna un ton sobre, fervent et populaire à la fois, ouvrant la voie à Haendel et J.-S.Bach.

Haendel investit dans l'oratorio son puissant lyrisme, sa noblesse de ton et donna aux chœurs, très appréciés en Angleterre, où il se trouvait, vigueur et richesse. Il se spécialisa dans l'oratorio à partir de 1740 environ et donna, avec *Le Messie* (créé à Dublin en 1742), un des oratorios les plus célèbres. Après avoir découvert l'art de Haendel, lors d'un séjour en Angleterre, Haydn composa *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801), suivant son prédécesseur dans le style oratorio-opéra, riche et brillant.

Au XIXe siècle, l'oratorio inspira peu les romantiques. Citons toutefois Mendelssohn (*Paulus* et *Elias*), Berlioz (*L'Enfance du Christ*) et Liszt (*Christus*), qui lui donna un ton dévot. L'oratorio trouva en Honegger (*Le Roi David* et *Jeanne d'Arc au bûcher*) un vigoureux défenseur, au début du XXe siècle, mais c'est plutôt le répertoire du XVIIIe siècle qui s'est imposé. En 1956, Krenek a donné un oratorio pour voix et sons électroniques (*Pfingstoratorium*).

ORCHESTRATION : organisation et répartition des parties instrumentales d'une composition musicale.

La technique de l'orchestration s'est développée surtout au XIXe siècle, lorsque l'art orchestral connut la vogue. Elle était liée à la recherche de sonorités et à l'expérimentation des timbres. Berlioz fut particulièrement brillant : sa connaissance des instruments et des ressources de l'orchestre lui

permit d'orchestrer remarquablement ses propres œuvres et de transcrire pour orchestre différentes partitions, comme *L'Invitation à la valse* de Weber et *La Marseillaise*.

Ces deux activités vont souvent de pair, comme l'ont montré ensuite Rimski-Korsakov et Ravel — qui orchestra, notamment, *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski.

ORCHESTRE : du grec *orkhetîstai* (danser), ce fut l'espace qui séparait la scène du public, où se tenait le chœur, c'est-à-dire les compagnons de Dionysos, avant d'être une formation instrumentale.

Les ensembles instrumentaux ont d'abord été d'une importance très limitée et, jusqu'à la fin du XVIe siècle, les voix seules étaient notées sur les partitions. *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi est une des premières œuvres musicales dont l'instrumentation* nous soit connue. L'orchestre est né au XVIIe siècle, époque à laquelle apparaissent officiellement des ensembles comme, en France, les Violons du roi, en 1620, ou, en Italie, les «académies». Pour les parades et défilés, les rois avaient à leur disposition, depuis François Ier, les musiciens de l'Ecurie.

Au XVIIe siècle, la facture des instruments de musique connut un essor considérable, donnant en particulier aux instruments à cordes une qualité qui n'a pas été dépassée. Un des premiers compositeurs à se soucier d'un art orchestral a été Lully. Il lui arrivait de grouper un nombre important de musiciens et de diviser son ensemble. La musique orchestrale progressa rapidement, comme l'atteste la production, à cette époque, d'ouvertures, de concertos et de *sinfonie*. Mais c'est au cours du XVIIIe siècle, avec le développement de la musique classique, que la technique de l'orchestre s'est affirmée. L'école de Mannheim* tint un rôle non négligeable dans cette évolution, en apportant à l'exécution musicale discipline et sens des nuances. L'orchestre classique, nourri du génie de Haydn et de Mozart, était bâti à partir du quatuor à cordes (violons, alto et violoncelle). Les instruments à vent jouaient un rôle ponctuel. L'ensemble comprenait un effectif modeste et l'effet produit ne devait pas être massif.

L'orchestre fut, avec le piano, la passion des romantiques. Beethoven apporta à l'un et à l'autre son goût des grandes formes et sa force dramatique. Le concert public autant que le goût nouveau (puissance, dramatisme) appelaient le grand orchestre. De Beethoven à Wagner, l'effectif de l'orchestre ne cessa de grossir et de gagner en variété (introduction d'instruments nouveaux, comme les saxhorns, importance des cuivres).

L'orchestre accompagnait moins qu'il ne conduisait l'ouvrage. Le chef* d'orchestre s'imposa rapidement comme nécessaire pour coordonner les efforts de l'ensemble. De nombreux compositeurs ont été, depuis cette époque, d'excellents chefs d'orchestre (Mendelssohn, Mahler, Messager, R. Strauss, plus tard Boulez, Amy et Bernstein). Berlioz n'avait pas la réputation d'être un brillant chef d'orchestre, mais il joua un rôle majeur dans l'art d'écrire pour ce nouvel instrument qu'était devenu l'orchestre. Il eut, par exemple, du génie dans la façon de grouper les instruments, d'exploiter timbres et pupitres, de disposer l'ensemble dans l'espace. Mais l'art orchestral romantique dégénéra parfois en démonstrations de virtuosité ou en effets de masse qui pouvaient tourner à la bouillie sonore.

Au début du XXe siècle, les compositeurs se lassèrent de cette grosse machine qu'était désormais l'orchestre. Ils en éclaircirent les rangs et formèrent des ensembles de solistes, pour mieux mettre en valeur le timbre de chaque instrument. Ils accordèrent d'autre part une attention grandissante aux instruments rythmiques. Plusieurs ont écrit pour orchestre de percussions. Diverses expériences ont, plus récemment, été réalisées. Stockhausen opposa trois orchestres dans *Gruppen,* quatre dans *Carré,* Xenakis fit descendre l'orchestre dans la salle pour *Nomos Gamma.* Citons aussi *Firecycle bêta* de Ferneyhough, pour grand orchestre dirigé par cinq chefs. L'art orchestral n'est pas épuisé, d'autant que de nombreux orchestres ont acquis un niveau technique exceptionnel. Parmi ces jouets de luxe, citons l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Vienne et le Concertgebouw d'Amsterdam, pour s'en tenir à l'Europe.

L'ORFEO **:** *favola* (fable) *in musica* de Monteverdi, en un prologue et cinq actes, sur un livret d'Alessandro Striggio. Créé à Mantoue le 24 février 1607, l'ouvrage est tenu pour le premier véritable opéra de l'histoire. Il fut donné devant la cour des Gonzague. Un castrat, Gualberto, chanta le rôle-titre. *L'Orfeo* est aussi une des premières compositions musicales dont l'instrumentation a été notée. L'ouvrage fut, comme l'œuvre entière de Monteverdi, rapidement oublié et ne reparut qu'en 1904, à Paris, dirigé par Vincent d'Indy.

L'action est précédée d'une toccata et d'un prologue qui la présente. Bergers et nymphes se réjouissent des noces d'Orphée et Eurydice lorsque le Messager annonce que celle-ci, victime de la jalousie des dieux, est morte. La complainte d'Orphée qui s'ensuit est un remarquable exemple d'expression dramatique baroque. Orphée se rend aux enfers et tente de

séduire Charon par son chant : l'air *Possente spirito,* sur le thème du pouvoir de la musique, fut une des premières réussites de la forme aria. Orphée endort Charon, et Pluton finit par accepter de lui rendre son épouse. En la ramenant sur terre, Orphée ne devra pas se retourner. En chemin, il se retourne et perd Eurydice. Le livret maltraite ici la légende : Orphée retrouve sa bien-aimée au ciel.

L'ouvrage est un magnifique symbole, l'opéra naissant avec le sujet d'Orphée et sur le thème du pouvoir de la musique. Mais, surtout, *L'Orfeo* est un chef-d'œuvre. La richesse et la variété des moyens utilisés (récitatif, aria, madrigal, chœurs, interludes instrumentaux), l'expressivité de la musique, l'aspect humain des personnages, leur vérité dramatique et le rôle des instruments sont admirables. L'ouvrage, qui avait été commandé par le duc de Mantoue, obtint un succès qui lui valut d'être repris, six mois plus tard, à Crémone, ville natale de Monteverdi.

La légende d'Orphée a tenu une grande place dans la genèse de l'opéra puisque, précédant Monteverdi, Péri et Caccini avait chacun composé une *Euridice* (1600 et 1602). Rossi donnera un *Orfeo* (1647) à Paris, pour initier les Français à l'opéra italien. Gluck, Offenbach et Stravinski reprendront le sujet, exploité également au cinéma par Cocteau et Marcel Camus (*Orfeu negro*). L'histoire d'Orphée est riche de thèmes. La musique permet à Orphée d'aller «au-delà» du monde connu, dans l'éternité (d'où il revient les mains vides), c'est-à-dire de séduire, de suspendre le temps, et elle seule le permet. D'autres thèmes s'ajoutent : l'enfer, c'est l'amour absent ; vouloir revenir en arrière est une faute — Nietzsche dira que c'est «la pierre que la volonté ne peut soulever» — ; le bonheur rend jaloux les dieux — l'idée que le succès doit rester modeste pour ne pas attirer le malheur fut constante dans le drame grec. Dans cet opéra, la légende est christianisée : l'amour spiritualisé est éternel et le ciel est lieu de consolation et de triomphe.

Dans la légende, Orphée perd définitivement Eurydice puis il meurt assassiné par les femmes de Thrace parce que, raconte Ovide, il invitait les hommes «à reporter leur amour sur de jeunes garçons». L'orphisme fut, dans l'Antiquité, une religion liée aux «mystères» qu'aurait fait connaître Orphée, une fois revenu des enfers. Une autre version de sa mort dit que Zeus le foudroya, précisément pour avoir enseigné aux hommes les secrets de l'au-delà. L'orphisme influença les philosophies de Pythagore et de Platon.

ORFEO ED EURIDICE **:** opéra de Gluck, en trois actes, sur un livret de Ranieri da Calzabigi. Créé à Vienne le 5 octobre 1762, ce sera à Paris, en

1774, qu'il obtiendra le plus de succès. L'ouvrage, premier né de la collaboration de Gluck et de Calzabigi, annonçait la réforme de l'opéra que rendra explicite la préface d'*Alceste* (1767). Les opposants se rassembleront autour de Piccinni, venu à Paris deux ans après qu'eut été donné *Orfeo ed Euridice.*

Après un bref prélude orchestral, Orphée déplore la mort de sa bien-aimée Eurydice. L'Amour l'autorise, au nom de Zeus, à se rendre aux enfers et à tenter de séduire Pluton. Si celui-ci accepte de rendre Eurydice, Orphée devra la ramener sans se retourner. Accueilli par les Furies, Orphée parvient à les adoucir et se rend dans la vallée des Bienheureux. Il y trouve Eurydice et l'emmène. Mais Eurydice, étonnée par le comportement de son époux, l'interroge sur son amour et Orphée, n'y tenant plus, la prend dans ses bras. Eurydice meurt, puis Orphée chante le fameux *Che faro senza Eundice ?* Touché, l'Amour lui rend une nouvelle fois sa bien-aimée.

Lorsqu'il avait été composé, à Vienne, l'ouvrage donnait le rôle principal à un castrat contralto. A Paris, Gluck, qui entre-temps avait mis au point sa réforme, reprit la partition, l'allongea et confia le rôle à un ténor. En 1859, Berlioz voulut trouver un compromis entre les versions et réécrivit le rôle pour la cantatrice Pauline Viardot, une contralto. L'ouvrage obtint un grand succès. D'une façon générale, l'œuvre de Gluck séduisit beaucoup et ce ne fut qu'à la fin du XIXe siècle qu'elle fut rejetée. «Cet animal de Gluck a tout gâté», écrira Debussy, qui l'accusait d'être à l'origine de la décadence de la musique française.

Le choix du mythe d'Orphée était symbolique de la volonté de Gluck de revenir aux sources de l'opéra — lorsque le mythe inspirait Peri, Caccini, Monteverdi et Rossi — et de retrouver des principes qu'il pensait perdus. Gluck souhaitait mettre un terme à la dégénérescence de l'opéra baroque et, pour cela, soumettre la musique au drame. S'il est vrai que l'opéra est né, à la fin du XVIe siècle, avec cette idée, Gluck ne s'est rapproché de Peri ou de Caccini que par le paradoxe de mettre en musique le mythe d'Orphée — de la toute-puissance de la musique — en voulant établir la primauté du drame. Quant au style, Gluck est plus proche de l'opéra-comique que des premiers essais d'opéras.

Gluck abandonna le *recitativo secco,* qui était, dans l'opéra *seria,* le récit dramatique, afin de serrer l'action et d'éviter les temps morts, il donna aux chœurs un rôle actif et parvint à une expression de la douleur (*Euridice !* acte Ier), de la passion ou du pathétique qui annonçait le mélodrame sentimental

du XIXe siècle. Le traitement de la légende est, de ce point de vue, significatif : le conflit entre les hommes et les dieux jaloux (le destin) est évacué au profit d'une démonstration de la toute-puissance de l'amour. C'est par sa valeur sentimentale que l'homme triomphe de forces qui, en fait, sont autant de mises à l'épreuve de ce sentiment.

ORFF Carl (1895-1982) : compositeur allemand. Né à Munich, élève de Kaminski, il fut chef d'orchestre et professeur avant de fonder, en 1924, la Gunther Schule, une école de gymnastique rythmique et de danse. Orff, qui prônait une éducation musicale fondée sur l'expérimentation d'instruments de percussion, fut à l'origine d'une mode qui n'a été que récemment mise en cause. Passionné de théâtre «sacré» et de danse rituelle, il tenta de recréer l'un et l'autre au moyen d'une déclamation proche de l'incantation, de rythmes répétés, d'utilisation des percussions et, parfois, d'érotisme.

Les *Carmina burana* (1937) — composées à partir de manuscrits du XIIe siècle conservés à Beuren — ont fait sa gloire. Dans un style proche, Orff a donné les *Catulli Carmina* et le *Trionfo di Afrodite* (1951). Avec *Die Klüge* (1943), il s'efforça de renouer avec le théâtre populaire allemand. Après avoir exalté une saine virilité et la collectivité, ce qui séduisit les idéologues nazis, Orff revint, à la fin de sa vie, à un christianisme orthodoxe.

ORGANOLOGIE : du grec *organon* (instrument), science qui traite des instruments de musique et de leur histoire.

L'ouvrage *L'Harmonie universelle* (1636) de Mersenne peut être considéré comme un des premiers traités d'organologie. Citons aussi les travaux de M. Praetorius.

ORGANUM : du grec *organon* (instrument), procédé d'écriture polyphonique, à deux voix d'abord.

Le terme d'*organum* (*organa,* au pluriel) est apparu dans des textes de Scot Erigène, au IXe siècle, pour désigner un chant à deux voix sur un texte. Il était alors synonyme de diaphonie. Au Xe siècle, Hucbald en fut un des premiers théoriciens. L'organum désignait une «cantilène à deux voix», une voix principale (chant) et une voix organale (contre-chant). Le contrepoint naîtra de ce procédé.

Plus tard, la voix principale devint teneur* (du latin *tenere,* tenir) ou *cantus* firmus* (chant d'appui). Le parallélisme des voix fut abandonné avec le procédé du déchant* (*discantus*). Pérotin, au XIIIe siècle, ajouta une troisième voix, créant le *triplum.* L'art polyphonique allait développer et compliquer ces conquêtes.

Le **gymel** est un *organum* où la mélodie d'accompagnement suit le chant à distance d'une tierce. Le terme vient du latin *gemellus,* jumeau. Il conduira au faux-bourdon, qui utilisera des accords de sixte et ajoutera une troisième voix.

ORGUE : du latin *organon* (instrument), instrument à vent constitué de tuyaux (groupés en jeux) reposant sur une caisse appelée sommier et commandés d'un clavier. Son principe est celui de la cornemuse : «Des tuyaux sur un réservoir d'air» (C.-M. Widor).

L'orgue est connu depuis l'Antiquité. Son invention a été parfois attribuée à Archimède. Il fut hydraulique, puis pneumatique. En 757 Constantin Copronyme, empereur de Byzance, en offrit un à Pépin le Bref. Son succès en Europe fut rapide et, vers le IXe siècle, l'orgue prit place dans les églises pour accompagner la liturgie. Bientôt apparurent les facteurs d'orgue, qui voyageaient beaucoup, et des traités. L'orgue ne cessa de gagner en proportions et en qualités acoustiques. Au XVe siècle, le célèbre Conrad Paumann publia une méthode d'orgue. Le XVIIe siècle, passionné de facture instrumentale, sera d'autant plus favorable à l'orgue que de nombreux virtuoses (Sweelinck, Frescobaldi, Cabanilles, Titelouze) commencèrent à lui donner un répertoire. Mais l'intrusion d'autres instruments dans les lieux sacrés provoquera peu à peu son déclin.

Frescobaldi avait été un des premiers à composer spécifiquement pour l'orgue. Par la suite, Buxtehude, Grigny, Haendel (qui écrivit des concertos pour orgue) et, surtout, J.-S. Bach illustrèrent son répertoire. De J.-S. Bach, il faut citer les chorals de l'*Orgelbuchlein,* ceux *de Leipzig* et *du Dogme,* ainsi que des pièces célèbres comme la *Toccata et fugue BWV 565* et la *Passacaille et fugue BWV 582.* Bach a véritablement écrasé la littérature d'orgue de sa personnalité, et songer à cet instrument revient à penser à lui. Au XVIIIe siècle, l'orgue perdit de son caractère d'instrument d'église.

Plus tard, malgré le talent d'un facteur comme A. Cavaillé-Coll (orgues de Notre-Dame et de Saint-Sulpice, à Paris), l'orgue parut menacé de n'être plus qu'un instrument pour improvisations dominicales dans les églises. Les romantiques voyaient souvent en lui un instrument-orchestre, fascinant et puissant, ce qui se révéla généralement désastreux. Franck, Liszt et une brillante école française (Widor, Dupré, Vierne, Toumemire, Alain et Messiaen) se sont efforcés d'enrichir le répertoire de cette sorte d'instrument par excellence. Des tentatives ont été faites, d'autre part, pour intégrer l'orgue à la musique symphonique : *Symphonie n° 3* (Saint-Saëns), *Ainsi*

parlait Zarathoustra (R. Strauss), mais l'entreprise est difficile. L'orgue reste un instrument à part, une grosse machine liée à un édifice et manœuvrée par un individu que le public ne voit pas.

Outre le grand orgue d'église, apparu à la fin du Moyen Age, il existe l'orgue portatif (porté) et l'orgue positif (posé), de moindre dimension. L'harmonium* est une variante de l'orgue. L'orgue électronique n'utilise pas de tuyaux. Quant à l'orgue de Barbarie, qui faisait «désespérément rêver» Mallarmé, il est mû par une mani-velle reliée à un cylindre.

ORNEMENT : enrichissement ou assouplissement de la mélodie au moyens de divers procédés (trille, appoggiature, trémolo, cascata, etc.). Les ornements peuvent être notés ou improvisés.

L'ornement est «la base de tous les modes d'art» écrivait Debussy. Il ajoutait que les compositeurs, au temps de la polyphonie, avaient trouvé le principe de l'«arabesque» dans le chant grégorien et en avaient étayé «les frêles entrelacs par de résistants contrepoints». Par cet hommage, Debussy rendait grâce à l'art à la fois savant et ornementé des polyphonistes. Si le principe de l'ornement est ancien, la pratique de la mélodie ornementée a tenu, depuis le plain-chant romain, un rôle remarquable dans l'évolution et la caractérisation de la musique occidentale.

L'ornementation mélodique prit une importance particulière au cours du XVIe siècle, avec l'art baroque. Elle tint une place essentielle dans le développement de la monodie* accompagnée et du style bel* canto, ou les interprètes devaient improviser sur certains «passages» de la mélodie. Les améliorations techniques des instruments et le goût progressif de la musique instrumentale conduisirent les virtuoses à rivaliser d'habileté avec les chanteurs, en ornementant à leur tour. Au XVIIe siècle, dans l'opéra italien en particulier, l'improvisation d'ornements prit une place grandissante. La musique française, de clavecin notamment, pratiqua également l'ornementation, souvent dans un style élégant. Mais ces procédés conduisirent à des excès et, au cours du XVIIIe siècle, les compositeurs réagirent contre ce qui n'était souvent que surcharge stéréotypée.

Rossini fut un des premiers à écrire les ornements, dans ses opéras, afin de faire l'économie des improvisations d'interprètes. Avec les romantiques, l'ornementation improvisée a été d'autant plus rejetée que le texte musical était considéré comme l'expression d'une subjectivité créatrice originale. L'ornement n'était plus qu'un procédé d'écriture parmi d'autres ou un moyen d'expression. Comme tel, il devait être lié à la continuité dramatique, sous

peine d'être tenu pour frivole. La mise sous surveillance de l'ornementation a été parallèle à la mise sous surveillance de l'interprète.

ORPHÉON : d'Orphée, personnage mythologique dont le chant charmait les dieux, les hommes et les animaux. L'orphéon désigna une société chorale masculine avant de prendre le sens de fanfare.

Les orphéons, créés par G.-L. Bocquillon, étaient suffisamment nombreux et importants, au XIXe siècle, pour qu'il existât des festivals et une presse (dont «L'Orphéon», fondé en 1855) consacrés à leurs activités. Gounod a composé une messe dite *des Orphéonistes* (1853).

OSTINATO : obstiné, en italien. Fragment harmonique, mélodique ou rythmique continuellement repris pendant l'exécution d'une œuvre musicale.

La basse obstinée (*ostinato* en italien, *ground* en anglais) joua un rôle dans le développement de la monodie* accompagnée, à la fin du XVIe siècle et au cours du XVIIe siècle. Elle fournissait à la mélodie un soutien harmonique. Elle disparut, comme la basse* continue, au profit d'un accompagnement plus concertant, au XVIIIe siècle.

La pratique de l'*ostinato* est réapparue au XXe siècle, dans certaines œuvres à caractère incantatoire et dans la musique dite répétitive (celle de Steve Reich, par exemple). Phil Glass préfère qualifier son œuvre de «musique à structures répétitives».

***OTELLO* :** opéra de Verdi, en quatre actes, sur un livret d'Arrigo Boïto inspiré de l'*Othello* de Shakespeare. Créé à la Scala de Milan le 5 février 1887, l'ouvrage obtint un succès considérable et passe, depuis, pour l'opéra le plus accompli de Verdi, dans un style tragique. Les amateurs de *bel canto* romantique jugèrent toutefois l'ouvrage trop compliqué, ou teinté de «wagnérisme». Le rôle-titre est d'une difficulté vocale redoutable, signe que l'efficacité et l'expression dramatiques prennent ici le pas, effectivement, sur la beauté du chant. Boïto a ramassé le drame en supprimant les scènes qui ont lieu à Venise, dans la pièce de Shakespeare. Renonçant au caractère baroque du théâtre de celui-ci, il a éliminé ce qui ralentit l'action, de même que ce qui rend complexes les personnages. Cette «lecture» romantique ne manque pas d'efficacité.

Othello est accueilli à Chypre dans l'allégresse. Iago manifeste rapidement la haine qu'il lui voue et utilise, pour le mener à sa perte, le second d'Othello, Cassio, qu'il déteste également. Bientôt persuadé que Desdémone le trahit avec Cassio, Othello entre en fureur. Il tue son épouse, apprend la vérité et se suicide.

L'ouvrage est concis, direct, tour à tour tendre, pathétique et puissant. Verdi n'hésite pas à solliciter l'orchestre et la voix des chanteurs, celle d'Othello surtout, pour mener le drame à son paroxysme. Le duo Desdémone-Othello (acte Ier), le *Credo* de Iago (acte II), la douleur d'Othello (acte II), sa fureur (acte III), son entrée dans la chambre de Desdémone après que celle-ci eut chanté la «romance du saule» et l'*Ave Maria* sont les grands moments de l'opéra.

Rossini avait donné un *Otello* en 1816, éloigné du drame de Shakespeare. Desdémone en était le personnage principal et faisait figure d'héroïne déjà typiquement romantique (amoureuse sacrifiée à l'ordre), mais Rossini «ne sait pas faire parler l'amour», commentera Stendhal, qui lui reprochait d'ignorer que l'amour vrai est, vu de l'extérieur, un peu ridicule.

Verdi et Boïto ont donné un Otello plus équilibré, plus percutant et Stendhal y aurait peut-être trouvé les ridicules qui font «vrai». Othello, rapidement persuadé par Iago, est en effet un mélange de force et de faiblesse, un fier soldat que l'imagination rend hystérique et une illustration de la formule de Nietzsche : «C'est la certitude qui rend fou.» Desdémone est une sorte de chrétienne stoïque, innocente et résignée, passive sauf lorsqu'elle demande, avec une insistance maladroite, le pardon pour Cassio. Quant à Iago, il est force destructrice, il joue de la passion des autres pour les perdre, sans autre profit que d'empêcher autrui de posséder. Il n'est pas envieux — il ne désire pas ce qu'autrui possède — mais foncièrement jaloux — il ne supporte pas l'idée qu'autrui possède. Iago tient, dans le drame, le rôle des dieux de la tragédie grecque, du destin jaloux, irrités par le succès qui fait de l'homme un demi-dieu ou héros, autant que le rôle du «traître» mélodramatique, — de la paranoïa du héros.

OUVERTURE : composition instrumentale destinée à introduire un ouvrage, un opéra notamment.

L'ouverture de *L'Orfeo* de Monteverdi, aux débuts de l'opéra, avait la forme d'une toccata instrumentale. Au cours du XVIIe siècle, deux sortes d'ouverture s'imposèrent: l'ouverture française, tripartite (lent-rapide-lent), illustrée par Lully, et l'ouverture italienne, tripartite également (rapide-lent-rapide), illustrée en particulier par Stradella et A. Scarlatti. Gagliano jugeait cette pièce utile pour faire taire le public. Mais dès cette époque le terme d'ouverture pouvait désigner une pièce musicale indépendante et prendre diverses formes. Au XVIIIe siècle, chez J.-S. Bach, l'ouverture pouvait être synonyme de suite instrumentale.

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'ouverture d'opéra fut liée à l'action à venir. «J'ai pensé que l'ouverture devrait informer les spectateurs de la nature de l'action et former, en quelque sorte, son argument», écrivit Gluck dans la préface d'*Alceste* (1767). Devenue plus importante dramatiquement, l'ouverture prit un caractère symphonique avec Mozart et, plus encore, Beethoven. Celui-ci composa quatre fois l'ouverture de *Fidelio,* preuve que ce morceau était important à ses yeux. Mozart, en revanche, passe pour avoir écrit l'ouverture de *Don Giovanni* la nuit qui précéda la création de l'ouvrage. Ses ouvertures d'opéras n'en sont pas moins données au concert, ce qui montre leur qualité musicale. Il en est de même des ouvertures de Rossini, dont certaines sont plus connues que l'ouvrage qu'elles annonçaient (*La Gazza ladra, II Signor Bruschino,* etc.). Rossini donna à l'ouverture un aspect de pot-pourri des mélodies à venir dans l'œuvre. Bizet reprendra l'idée pour *Carmen*.

Au XIXe siècle, les Italiens passèrent pour médiocrement préoccupés par le problème de l'ouverture (celle-ci est quasiment absente de l'*Otello* de Verdi). Elle avait, au contraire, de l'importance pour Wagner. L'ouverture de *Tristan et Isolde* présente les *Leitmotive* qui soutiendront musicalement le déroulement du drame. Certaines ouvertures de Wagner (*Lohengrin, Tannhäuser, Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*) sont données comme pièces de concert. Au XIXe siècle, l'ouverture pouvait désigner une pièce orchestrale de forme libre. Citons, par exemple, l'*Ouverture tragique* de Brahms et l'*Ouverture solennelle 1812* de Tchaïkovski.

Au XXe siècle, l'ouverture d'opéra s'est souvent trouvée réduite à une rapide introduction orchestrale, comme dans *Pelléas et Mélisande* (Debussy) et *Wozzeck* (Berg), l'idée de préparer le spectateur à l'action à venir ayant été abandonnée, d'une façon générale.

P

PABLO Luis de (né en 1930) : compositeur espagnol. Né à Bilbao, il étudie à Madrid puis s'installe comme avocat. Autodidacte, il se consacre bientôt à la musique, composant, écrivant, tenant des conférences, organisant des concerts, etc. Il a ouvert l'Espagne franquiste à la musique contemporaine. D'abord influencé par la musique sérielle puis l'aléatoire, il s'est intéressé aux musiques ethniques, sans verser dans l'éclectisme.

Citons de son imposante production les opéras *Kiu* (1982), *El Viajero indiscreto* (1988) et *La Madre invita a comer* (1992), ainsi que *Chaman* (1976), *Cinco Meditaciones* (1984), *Federico Mompou in memoriam* (1987), *Paraiso y tres danzas macabras* (1992), le concerto pour violoncelle *Frondoso Misterio* (2003)…

PACHELBEL Johann (1653-1706) : compositeur allemand. Né à Nuremberg, élève de Schwemmer, il fut organiste à Vienne (1673), Eisenach (1677), Erfurt (1678) — où sa femme mourut de la peste —, Stuttgart (1690), Gotha (1692) et Nuremberg (1695).

Influencé à la fois par la musique allemande et par la musique italienne, Pachelbel composa pour l'orgue une œuvre simple et mélodique, souvent virtuose, qu'étudia J.-S. Bach. Célèbre pour son *Canon a tre,* Pachelbel a laissé des cantates, des motets, des messes et de la musique de chambre.

Son fils Wilhelm Hieronymus fut également organiste.

PADEREWSKI Ignacy Jan (1860-1941) : compositeur et pianiste polonais. Né à Kurylówka, il fut à la fois un brillant pianiste et un homme d'Etat.

Agé de 18 ans, il enseignait déjà à Vienne puis un récital donné à Paris en 1883 lui valut une grande notoriété comme pianiste. En 1919, il devint président du Conseil de la République polonaise. Mais il revint à sa carrière de pianiste et fonda une édition complète des œuvres de Chopin, dont il fut un interprète célèbre en son temps, tout en composant.

Après l'invasion de la Pologne par les troupes hitlériennes, Paderewski se dépensa beaucoup pour plaider la cause de sa patrie. Il mourut à New York.

PAËR Ferdinando (1771-1839) : compositeur italien. Né à Parme, il travailla à Venise (1791), Vienne (1797), Prague et Dresde (1803) avant de s'installer à Paris en 1807, appelé par Napoléon Ier. A Vienne, Paër avait découvert l'œuvre de Mozart et fait représenter l'opéra *Camilla* (1799). A Paris, il dirigea le Théâtre-Italien (1811) et fut nommé, sous Louis-Philippe,

directeur de la musique de la chambre.

Époux d'une cantatrice, Paër brilla dans l'art lyrique. Il composa une *Leonora ou l'amour conjugal* (1804) sur un livret dont s'inspirera Beethoven pour *Fidelio*. Citons également *La Griselda, Sargine, Le Maître de chapelle* et *Agnese*. Paër dut s'effacer devant les succès de Rossini et son œuvre, habilement composée, n'a pas refait surface. Il a laissé, d'autre part, de la musique religieuse et des concertos.

PAGANINI Niccolo (1782-1840) : compositeur et violoniste italien. Né à Gênes le 27 octobre 1782, fils d'un joueur de mandoline, il fut un enfant prodige et s'imposa rapidement sur les scènes italiennes. Sa passion des jeux d'argent lui valut un jour de perdre son violon. Entre 1801 et 1804, il se consacra surtout à la guitare, dont il fut également un virtuose. En 1828, il commença des tournées européennes qui révélèrent au public son talent exceptionnel de violoniste. Ses dons et sa technique devinrent objets de légendes. Paganini fut un des premiers instrumentistes à être considéré comme un «génie». Travailleur acharné et musicien inventif, il fit nettement progresser la technique violonistique. En 1835, malade, il abandonna la scène. Réputé avare, il fit pourtant don à Berlioz de 20 000 F en 1838. En quête d'un climat favorable, il se retira à Nice et y mourut, d'une laryngite. Paganini avait eu un fils d'Antonia Bianchi, une danseuse, et lui laissa un riche héritage. La ville de Gênes recueillit, pour sa part, le Guarneri préféré du célèbre violoniste.

Paganini fut, avec Liszt, une des stars des estrades romantiques. C'est avec lui que la virtuosité apparut comme pouvant être «diabolique», «surnaturelle», inaccessible à un homme «normal», et que la partition devint un défi technique. Sa brève carrière eut une influence considérable sur les solistes romantiques, qui firent parfois de la virtuosité une fin en soi.

Paganini laissa six concertos pour violon et, surtout, *Vingt-Quatre Caprices* pour violon seul qui passèrent longtemps pour injouables, sinon par lui.

PAISIELLO Giovanni (1740-1816) : compositeur italien. Né à Tarente, fils d'un vétérinaire, élève de Durante, Paisiello passait pour être aussi doué pour la musique que pour l'intrigue. Bientôt célèbre à Naples, puis en Europe, il fut nommé maître de chapelle à Saint-Pétersbourg (1776) puis à Naples (1784) avant d'être appelé à Paris, en 1801, par Napoléon Ier. Malgré une concurrence sévère, Paisiello triompha à l'opéra et eut à composer la messe du sacre, en 1804. Mais, victime de la jalousie de ses confrères, il se retira. Il mourut oublié, à Naples.

Compositeur fécond, Paisiello a laissé une centaine d'opéras. Sa musique, que Stendhal jugeait «aimable et gracieuse», ne manquait ni de verve ni de qualités mélodiques. Elle influença les musiciens de son temps. Son *Barbier de Séville* (1782) obtint beaucoup de succès et les Romains, raconte Stendhal, le mettaient au-dessus de celui de Rossini. Citons également *Re Teodore in Venezia* (1784), *La Bella Molinara* (1788), *Nina ossia la pazza per amore* (1789), de la musique de chambre et des œuvres religieuses. Il est regrettable que la disgrâce dont Paisiello eut à souffrir des Bourbons dure encore.

PALESTRINA Giovanni Pierluigi DA (v. 1525-1594) : compositeur italien. Né à Palestrina, près de Rome, dans une famille aisée, il devint organiste puis fut appelé, en 1551, par le pape Jules III pour diriger la chapelle Giulia. Destitué par Paul IV parce qu'il s'était marié, Palestrina fut nommé maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran (1555). Il fut rappelé par Pie V, qui lui confia le poste de maître de la musique de Saint-Pierre de Rome, en 1571. La peste lui enleva son épouse et deux enfants. Palestrina songea à entrer dans les ordres mais une riche veuve, Virginia Dormuli, l'en dissuada. Il l'épousa en 1581. Palestrina fonda la *Vertuosa Compagna dei musici,* une association de défense des musiciens. Il mourut honoré et célèbre.

La gloire de Palestrina a été immense jusqu'au XIXe siècle, et Victor Hugo l'appelait le «père de l'harmonie». Certains n'hésitèrent pas à faire naître la musique avec lui. Cette considération était due, notamment, au rôle novateur qu'il joua à son époque et à la perfection de son style. A l'époque de la Contre-Réforme, l'Église décida, pour faire taire opposants et dissidents, de revenir à plus de rigueur et de combativité. Il fut demandé aux musiciens, en particulier, de renouer avec plus de liturgie et de simplicité, et de faire en sorte que le texte chanté fût audible par tous, ce qui n'était pas le cas dans la polyphonie franco-flamande. Musicien doué et travailleur infatigable, Palestrina se mit à la tâche et composa une œuvre simple, sereine, élaborée, qui excluait généralement les instruments et veillait à ce que la superposition des voix ne rendît pas le texte incompréhensible. La *Missa Papae Marcelli* (1567), un ouvrage pour six voix composé en l'honneur du pape Marcel II, fut tenue pour exemplaire.

Palestrina laissa une centaine de messes, des offertoires, des psaumes, des motets et des madrigaux. L'idée que Palestrina aurait tiré un trait sur la polyphonie suspecte de la Renaissance est excessive. L'idée qu'il aurait

donné à la musique religieuse un nouveau départ est elle-même discutable. Palestrina fut un compositeur savant, il se soucia peu de relever le niveau du chant liturgique ordinaire comme l'avait espéré Grégoire XIII, pape de 1572 à 1585. Il ne renia rien et écrivit dans un style clair et équilibré, un peu lassant peut-être, parce que tel était son style. Le souhait de séduire les âmes ou de stimuler la foi, d'autre part, s'accordait à l'esprit du temps et à l'art baroque naissant. La coexistence des styles (d'église, de chambre, de théâtre) fut une création de l'art baroque. Palestrina a été un maître du style d'église, appelé aussi *stile antico* parce que polyphonique.

Un opéra de Pfitzner, *Palestrina,* créé en 1917, met en scène la légende selon laquelle, en 1563, Pie IV aurait demandé à Palestrina de revenir à l'art grégorien. Palestrina, quant à lui, aurait souhaité ne pas renoncer à la polyphonie. Les anges l'auraient inspiré, de sorte que sa musique satisfît tout le monde. Le thème de l'artiste en butte au pouvoir, traité ici, est un thème romantique qui ne renvoie pas à la réalité baroque. Pfitzner, qui se tenait pour le continuateur de la tradition musicale allemande, s'est identifié ici à un Palestrina rêvé.

PARSIFAL **:** *Bühnenweihfestspiel* (drame sacré) de Wagner, en trois actes, sur un li-vret de l'auteur. Créé le 26 juillet 1882 à Bayreuth, ce fut le dernier opéra de Wagner. Le personnage de Parsifal avait déjà existé dans son œuvre puisque Lohengrin était son fils. Pour *Parsifal,* Wagner utilisa diverses sources dont *Perceval le Gallois* de Chrétien de Troyes et *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, mais là comme ailleurs il en usa à sa guise.

Le Graal, le vase dans quoi but le Christ lors de la Cène, et la sainte lance qui perça son flanc quand il fut crucifié étaient sous la protection de Titurel et de ses chevaliers, à Montsalvat. Mais le magicien Klingsor, aidé de la belle Kundry, s'est emparé de la lance et en a blessé Amfortas, le fils de Titurel. Seul un innocent pourra reprendre la lance et guérir Amfortas : ce sera Parsifal. De plus, Kundry a été condamnée pour avoir ri du Christ portant la croix, et seul un homme qui ignore le péché pourra la délivrer de la malédiction : ce sera Parsifal.

La noblesse de Gurnemanz, le doyen des chevaliers, la douleur d'Amfortas, la lutte de la sensualité et de la pureté qui se livre entre et en Kundry et Parsifal, les chœurs enfin, donnent à cet ouvrage plutôt statique grandeur et richesse. Il est, avec *Tristan et Isolde,* un des chefs-d'œuvre accomplis du compositeur. Tour à tour noble, tendre ou poignante, la musique de *Parsifal* est sans doute ce que Wagner a écrit de plus nuancé et de plus coloré, de plus

serein peut-être. Son art d'utiliser les *Leitmotive,* de conduire les passions à leur paroxysme ou de les figer pour les grossir s'enrichit ici d'un savant mélange de transparence sonore, de solennité et de fièvre. L'ensemble produit le drame édifiant espéré de Wagner.

Nietzsche reprocha vivement à Wagner ce «plaidoyer en faveur de la chasteté». Il y voyait un reniement de l'œuvre antérieure du compositeur. Or Parsifal fut esquissé dès 1857. L'idée que la souffrance soit le prix du vice, le heurt de la sensualité et de la spiritualité, le thème de la chute puis de la rédemption ne sont pas des exceptions dans l'œuvre de Wagner. Celui-ci ne fut pas le seul romantique à être torturé à la fois par des élans sensuels et des élans mystiques, et sa redécouverte des mythes et légendes moyenâgeux n'était pas étrangère à cette contradiction. La tentative de concilier paganisme et christianisme était liée, chez les romantiques, au rejet de l'érotisme et du rationalisme classiques. Chez eux, l'amour sentait le soufre et la raison était désespérante.

Comme l'a rappelé Julien Gracq, tout mythe est païen. Parsifal est un drame chrétien bâti sur un argument qui ne l'est pas à l'origine. Le Perceval de Chrétien de Troyes n'est pas innocent à la manière de Parsifal. Lors de la scène de la présentation du Graal, «point n'a désir de savoir» — ce qui est l'innocence même — et, le lendemain, il repart à l'aventure. L'idée de sauver une âme lui est étrangère. Parsifal, lui, est un «oison» qui ignore tout mais dont la pitié sera mise à contribution. Il devra prendre en charge le sauvetage d'Amfortas, figure centrale du drame. Ce dernier, homme déchu et incapable de se relever par lui-même, attend l'être qui serait touché de la grâce, un messie. Il devient un symbole de l'humanité. D'où la colère de Nietzsche : la messe wagnérienne est une intercession pour l'«humain, trop humain». Comment n'aurait-il pas été irrité que le créateur dont il espérait tant se fût révélé être, comme tout le monde, en attente d'un sauveur ?

Parsifal eut une grande influence sur les compositeurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, y compris chez l'antiwagnérien que fut Debussy. Wagner, qui avait écrit *Art et Religion,* apparut comme un «grand et puissant chrétien» (P. Claudel) qui montrait la voie à suivre et le drame religieux fut à la mode, en même temps que la critique du positivisme scientifique et le rejet du matérialisme. Avec *Parsifal,* le théâtre relayait l'église pour inciter à une vie spirituelle.

PÄRT Arvo (né en 1935) : compositeur estonien. Chrétien orthodoxe, né à Paide, il quitta son pays dans les années 80 pour l'Allemagne. Ingénieur du

son de formation, il est un compositeur rigoureux et précis, qui donne des œuvres d'apparence simples et mystiques, dénuées de dramatisme. Son art s'efforce de renouer avec la sobriété et la spiritualité de la musique médiévale.

Après *Perpetuum mobile (1963)*, sous influence sérielle, Pärt découvre le chant grégorien et compose *Tabula rasa* (1977), *Passio (1982), Miserere (1989), Magnificat (1989), Les Béatitudes (1991), Berliner Messe (1992),* ainsi que des symphonies et des concertos.

PARTITA : du latin *partitio* (partage), composition musicale, instrumentale généralement, constituée d'une suite de danses ou de variations.

La *partita* est apparue au XVIIe siècle, en même temps que se développait l'écriture instrumentale, sous la forme de variations sur une basse harmonique. Traitée comme une suite, au XVIIe siècle, la partita perdit de son caractère dansant au XVIIIe siècle avec J.-S. Bach (*Partiras pour clavier, Partitas pour violon seul)*. La partita fut ensuite abandonnée jusqu'au XXe siècle, où certains compositeurs y sont revenus (*Partita pour deux pianos,* Auric).

PARTITION : du latin *partitio* (partage), cahier où sont notées les parties d'une composition musicale.

PASQUINI Bernardo (1637-1710) : compositeur italien. Né à Massa di Valdinievole, élève de Cesti et de Vittori, il fut un virtuose du clavier (orgue et clavecin) et acquit la notoriété en Europe. Organiste de Santa Maria in Aracoeli (1664), directeur des concerts de Christine de Suède, claveciniste du prince Borghèse, Pasquini, qui fut appelé à jouer devant Louis XIV, passa la plus grande partie de sa vie à Rome.

Lié à Corelli, Pasquini fut pour le clavecin ce que le premier fut pour le violon. Il donna à son instrument un répertoire de qualité, dans un style souple et élégant. Il a été un des pionniers de la littérature instrumentale. Pasquini composa des *partite, toccate* et *sonate,* ainsi que des opéras.

PASSACAILLE : passe dans la rue (*pasacalles*), en espagnol. Danse lente à trois temps, la passacaille devint une forme instrumentale au XVIIe siècle, constituée d'une série de variations sur un ostinato.

La *Passacaille et fugue BWV 582* de J.-S. Bach est une célèbre pièce d'orgue. La passacaille inspira, au début du XXe siècle, Berg, dans *Wozzeck*, et Webern, qui écrivit une *Passacaille pour orchestre.* Plus récemment, citons la *Passacaille pour douze instruments* de M.-P. Philippot.

PASSE-PIED : danse vive à 3/4 ou 3/8, peut-être d'origine bretonne.

Le dernier mouvement de la *Suite pour orchestre n° 1* de J.-S. Bach est une illustration de cette danse.

PASSION : récit de la condamnation et de la mort du Christ, puis œuvre théâtrale ou musicale prenant ce récit pour argument.

Représentée dans les mystères*, à la fin du Moyen Age, la Passion fut l'expression achevée du drame chrétien. L'intérêt manifesté à cette époque pour le Christ, l'homme-Dieu, succédait à celui manifesté pour les saints et la Vierge dans les miracles*. Le drame liturgique naquit dans l'église puis se transporta peu à peu sur la place publique. Cette évolution était symptomatique de la perte d'influence progressive de l'Église et du déclin du sacré. Les représentations de la Passion, de plus en plus amples et spectaculaires, furent interdites au XVIe siècle.

Le récit de la Passion réintégra l'église sous la forme de l'oratorio*, sans représentation, et séduisit les luthériens. La Passion désigna une œuvre musicale au XVIIe siècle. Schütz, qui avait été l'élève G. Gabrieli et de Monteverdi, en fut le premier maître. Il composa trois Passions, sur des textes en langue allemande et sans accompagnement instrumental. Un chœur intervenait au début et à la fin de l'ouvrage. Tout en ayant parfaitement assimilé les procédés musicaux baroques, Schütz sut donner à ses Passions un ton recueilli. Prenant la suite, J.-S. Bach traita la Passion avec une confondante richesse, mobilisant toutes les ressources musicales de son temps et toute l'inventivité de son génie pour bâtir de luxueuses fresques. La *Passion selon saint Jean* (1723), la plus dramatique, et la *Passion selon saint Matthieu* (1729), la plus lyrique et la plus riche — elle exige l'effectif le plus important que Bach a utilisé —, sont parmi les chefs-d'œuvre du compositeur et de la musique religieuse. Bach laissa également une *Passion selon saint Luc* et une *Passion selon saint Marc* qui semblent n'être que des brouillons ou des travaux de copiste. Après J.-S. Bach, la Passion inspira peu les compositeurs. Les romantiques furent plus attirés par la passion profane du héros qui sacrifie son être apparent pour le salut de son âme. Citons toutefois, au XXe siècle, l'oratorio *Golgotha,* de Frank Martin — il s'agit de «présenter l'événement en lui-même», dira-t-il — et la *Passion selon saint Luc* de Penderecki, influencée par l'œuvre de J.-S. Bach.

PASTORALE : pièce poétique, théâtrale ou musicale qui prend pour thème la vie champêtre.

La pastorale était connue de l'Antiquité (Théocrite, Virgile). La «pastourelle» des troubadours désignait une chanson courtoise. L'héroïne en

était une bergère que courtisait un chevalier. Le mépris des «vilains» diminuait. Le trouvère Adam de la Halle donna, avec le *Jeu de Robin et Marion* (v. 1275), une des premières pièces de théâtre profane qui eût intégré la musique à son action. L'effondrement des institutions féodales, la misère qui accabla les paysans (guerre de Cent Ans, brigandage, épidémies) et la disparition des troubadours et trouvères mirent un terme à ces divertissements galants, où la nature tenait une place accessoire.

La Renaissance (l'humanisme) redécouvrit la pastorale en même temps que la poésie antique. Dieux et nymphes peuplèrent la nature, la vidant des démons moyenâgeux. Pétrarque fut un des premiers à jouir de paysages. Mais ce fut l'art baroque, à la fin du XVIe siècle, qui fit la plus grande consommation de pastorales : «Pan, dieu des champs, dieu de la nature, préside à toute œuvre baroque authentique» (E. d'Ors). La nature devint un théâtre, un décor pour la beauté humaine. L'opéra est né avec une *Dafne* (1598) de Peri et un *Orfeo* (1607) de Monteverdi. Il faut noter que, lorsque Monteverdi eut à composer pour un théâtre public, il préféra l'histoire (*Le Couronnement de Poppée*) à la pastorale mythologique. Le premier opéra français, *Pomone* (1671) de Cambert, était également une pastorale, genre qu'illustra Lully (citons *Acis et Galatée*).

La nature était, au XVIIe siècle, un produit idyllique de l'imagination, un lieu de paix (les hommes étaient las des guerres), de simplicité et d'innocence, d'érotisme et de sentimentalité, une reconstitution imaginaire du paradis (du grec *paradeisos,* parc). Le roman d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1607), fut pour beaucoup dans son succès, en France. Par le biais de la pastorale, il introduisit dans la littérature un monde galant et sentimental, un ton amoureux humain qui conduira à la préciosité. En 1618, Racan publia ses *Bergeries*. Les peintres s'intéressèrent au paysage.

Mais la nature n'avait pas que valeur de paradis retrouvé, elle était aussi un détour jugé nécessaire, un artifice indispensable. Molière dira dans *Le Bourgeois gentilhomme* : «Le chant a été de tous temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.» La nature était l'artifice par excellence, un moyen allégorique et rationnel de peindre les passions humaines en faisant l'économie du trivial et de l'anecdotique. Bientôt, l'exotisme permit de même d'accéder à un monde universel de sentiments par le biais d'une construction imaginaire dont la localisation était secondaire. Le courant «arcadien», aux XVIIe et XVIIIe siècles, était celui des salons, et il fit de l'amour un thème

artistique de premier ordre. Dans le même temps, les rationalistes développèrent le concept de nature-machine, régie par des lois.

Après que Haendel (*II Pastor fido*) et Rameau (*Zaïs*) eurent donné des pastorales, le bucolisme prit, au milieu du XVIIIe siècle, un tour critique ou polémique, lié au rejet des esthétiques classique et baroque. Le style rococo* (Watteau, Boucher, Fragonard) fut la dernière illustration d'une conception de la nature qui allait être renversée. Rousseau, prenant le contre-pied des théories classiques, désigna par «nature» l'absence d'artifice et, plus précisément, l'absence de l'homme. Le mythe du «bon sauvage» instituait la nature comme un lieu de bonnes dispositions, de vertus ensuite dégradées par la civilisation. L'état de nature — «qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais» écrivit Rousseau — fut une fiction (donc un artifice) qui permettait de juger l'état civilisé, et l'histoire racontait la dépravation de l'individu au profit du groupe. Rousseau composa une pastorale, *Le Devin du village* (1752), qui mit à la mode un monde de bons sentiments et influença l'opéra-comique. La pastorale désigna un genre dramatique mineur. L'idée, moderne, de «nature» comme drame lui fut fatale.

La musique symphonique prit le relais par l'évocation de la vie champêtre et de la nature romantique. La 6e symphonie de Beethoven, dite *Pastorale* (1807-1808), a longtemps été tenue pour un exemple de musique descriptive*. Selon son auteur, elle est «plus expression du sentiment que peinture». Idée d'autant plus facile à admettre que le romantisme mit à la mode le «sentiment de la nature» plus que la nature. Les poètes *lakists* (Wordsworth, Coleridge) cherchaient dans la nature des états d'âme. Lamartine écrira : «Sous la nature enfin découvre son auteur.» Au début du XIXe siècle, la nature était perçue comme un lieu privilégié pour percevoir des signes — correspondance entre le poète et le paysage, entre le poète et le divin ou le mystère de forces... surnaturelles — et comme un «asile» (Lamartine), non plus comme un décor. D'autres, comme Vigny, jugeaient la nature «froide» et indifférente. Ce goût de la nature liée aux états d'âme ou aux mystères fit privilégier les orages, les tempêtes, les gorges, les ravins et l'univers bruissant de la forêt. Le *Freischütz* de Weber se situait dans cette nature étrange, attirante et inquiétante. La 1re symphonie de Malher, dite *Titan* (1888), est considérée comme sa «Pastorale». Son aspect de collage est significatif d'une attitude comparable, les thèmes fonctionnent comme des signaux de présence.

Mais cette conception s'effaça avec la complète dévalorisation de l'«ici-

bas». Les romantiques, de la seconde moitié du XIXe siècle surtout, méprisèrent en même temps la nature — «brutale et positive» écrira Baudelaire —, le réel et le présent. Le génie se mit en quête d'un «ailleurs», selon le mot de Rimbaud. Les symbolistes, les réalistes et les naturalistes perçurent la nature comme triviale, ennuyeuse ou sordide, forme déchue d'un idéal. De nombreux romantiques cherchèrent dans le passé, le Moyen Age en particulier, un monde plus exaltant. Ce dégoût du présent fut contemporain d'une critique du concept de nature. Marx l'évacua comme concept métaphysique, au nom de l'histoire, tandis que Nietzsche ne voyait en lui qu'un concept moral en soi vide de sens. Quant aux pein-tres «de plein air», les impressionnistes, ils s'attachèrent à la nature en tant que matériau fugace, changeant, propre à provoquer chez l'artiste des «impressions». Les expressionnistes, de leur côté, ignorèrent la nature et prirent pour thème la ville (la nature humaine).

La nature avait-elle disparu ? La science abandonna le concept de loi naturelle pour celui de loi statistique en même temps que la nature (et son élément, l'atome) se dé-sagrégeait entre ses mains. Avec les néoclassiques reparut le goût de l'artifice, de la reconstruction imaginaire : *Daphnis et Chloé* (Ravel), *Le Sacre du printemps* (Stravinski), *Concert champêtre* (Poulenc). R. Strauss se montra nostalgique d'artificialisme baroque (*Le Chevalier à la rose, Daphné*). La nature resta un thème de la musique symphonique: *Symphonie alpestre* (R. Strauss), *Pastorale d'été* (Honegger), *Pastoral Symphony* (Vaughan Williams). La nature était plus que jamais un refuge contre le stress de la vie urbaine et l'«histoire», un symptôme de «malaise dans la civilisation», pour citer Freud.

Apparut l'idée qu'elle serait menacée par l'homme (l'art). Fondée sur une distinction établie entre l'homme-bourreau et la nature-victime, cette idée situe l'homme hors d'une «nature» menacée de souillure ou d'amputation. Elle rejoint l'idée fixe moderne de «tout» préserver ou mémoriser, d'immobiliser le réel sous peine de… mort... La pastorale, regard réjouissant porté par anthropomorphisme, n'est plus de saison.

PAVANE : du latin *pavo* (paon) ou de Padova (Padoue), ville italienne, danse noble et lente à 2/4.

Aux XVIe et XVIIe siècles, la pavane était souvent dansée au début du bal et permettait aux exécutants de pavaner. Le seigneur la «peult dancer ayant la cappe et l'espée» (T. Arbeau). Dans la musique instrumentale, pavanes et gaillardes étaient souvent accolées. Citons les *Pavanes et gaillardes* de

Byrd, Holborne et Dowland. Cette association (danse lente/danse rapide) influencera l'ouverture. En 1902, Ravel avait donné une *Pavane pour une infante défunte* qu'il jugera plus tard «pauvre».

PÉCOU Thierry (né en 1965) : compositeur français. Né à Boulogne-Billancourt, d'origine antillaise, il étudie le piano puis la composition. Son univers musical est nourri de séjours et de voyages (Canada, Russie, Madrid…). En 1998, il devient pianiste du groupe Zellig, pour lequel il compose.

Parmi ses œuvres, citons *La Partition de la Jungle* (1993), qui le révéla au public, *L'Homme armé* (1996), *Les Filles du Feu* (1998), *Cosmos et Désastre-Siqueiros* (1997), *Outre-mémoire* (2004)… Semblant se construire avec aisance de cultures et de rituels, ce compositeur original jongle avec les influences et les matériaux.

PÉDALE : moyen qui permet d'actionner un mécanisme avec le pied, pour les instruments à clavier et la harpe notamment.

La pédale désigne, d'autre part, un son tenu et prolongé.

PEDRELL Felipe (1841-1922) : compositeur et théoricien espagnol. Né à Tortosa, très tôt passionné par le folklore de son pays, il se dépensa beaucoup pour le développement de la musique espagnole. Il recensa l'œuvre de Vittoria et publia un ouvrage intitulé *Pour notre musique* (1891).

Professeur au conservatoire de Madrid, Pedrell compta Falla et Granados parmi ses élèves. Ces deux compositeurs ont redonné à la musique espagnole un rang qu'elle avait perdu. Quant aux œuvres musicales de Pedrell, elles manquaient d'originalité et sont oubliées.

***PELLÉAS ET MÉLISANDE* :** opéra de Debussy, en cinq actes, sur un livret de Maurice Maeterlinck. Il fut créé le 30 avril 1902, à Paris, dirigé par Messager. La répétition générale, donnée le 27 avril, avait été houleuse. Le librettiste et le compositeur s'étaient en effet opposés sur le choix de l'interprète de Mélisande. Mary Garden, voulue par Debussy, créa le rôle et Maerterlinck tenta de faire chuter l'œuvre. Celle-ci s'imposa rapidement.

Golaud, perdu dans une forêt, rencontre une jeune fille, Mélisande. La scène suivante se déroule au château du roi Arkel et nous apprend leur mariage. Golaud écrit à son demi-frère, Pelléas, et lui demande d'intercéder en sa faveur auprès du roi. On retrouve Pelléas auprès d'une fontaine, avec Mélisande. Elle perd la bague que lui a offert son époux, lequel, au même instant, chute d'un cheval. Lorsque Mélisande le rejoint, Golaud s'aperçoit de la disparition de la bague et demande qu'elle soit retrouvée. Pelléas, qui

doit partir, fait ses adieux à Mélisande. Jaloux, Golaud tue Pelléas et blesse Mélisande. Pressée de dire la «vérité», celle-ci meurt en niant sa culpabilité.

Le livret de *Pelléas et Mélisande,* qui en vaut pourtant bien d'autres, a fait couler beaucoup d'encre : mièvre, creux, ridicule, les qualificatifs n'ont pas manqué pour le déconsidérer. Debussy, que plusieurs critiques se sont efforcés d'excuser, l'avait trouvé à son goût, «disant les choses à demi», mettant en scène une suite de tableaux, des personnages dont on ne sait rien dans un décor intemporel. Tel quel, il convenait à sa conception du drame, excluait l'emphase, la sentimentalité et les développements à la mode. Debussy a composé une œuvre unique : la musique exprime le drame de l'intérieur au moyen d'harmonies subtiles, d'une continuité sonore et dramatique nuancée et colorée, produit une sorte de poésie muette qui rend inutiles l'expression bavarde et les effets de mise en scène. Les paroles n'ont d'autre rôle que de commenter conventionnellement l'inconscient pris en charge par la musique. *Pelléas et Mélisande* se déroule comme un rêve, où le texte premier (et pauvre) est un moyen de rendre manifeste le texte second (et profond).

Par ses thèmes passe-partout (l'innocence de l'amour et de la mort, la jalousie comme symptôme d'impuissance à posséder, la vanité de la vengeance, le besoin de vérité lié au désir), ses personnages esquissés, proches de *Tristan et Iseult,* ses situations indéterminées, son texte peu expressif, sa déclamation souple, peu accentuée, son lyrisme retenu, la continuité de son action, *Pelléas et Mélisande* donne une impression d'absence d'effet et d'effort, paraît «artificiel» et «naturel» en même temps. Ce drame, nourri de rien et qui ne débouche sur rien, a rencontré le mépris au nom de principes métaphysiques, mais a forcé l'estime parce que Debussy en a fait une démonstration de style. Musicien délicat, raffiné et inventif, Debussy a prouvé, avec *Pelléas et Mélisande,* que la musique est le langage le plus précis et que tout autre langage lui est accessoire.

PENDERECKI Krzysztof (né en 1933) : compositeur polonais. Né à Debica, élève au conservatoire de Cracovie — dont il est devenu le recteur en 1972 —, il acquit la notoriété avec les *Psaumes de David* (1959) puis *Anaklasis* (1960) et *Threnos* pour cordes (1961). Cette dernière œuvre, composée à la mémoire des victimes du bombardement d'Hiroshima, lui valut d'être recompensé par l'UNESCO.

De tempérament romantique, influencé tour à tour par Debussy, Szymanowski, Varèse, Xenakis (*De Natura Sonoris,* 1966), Honegger (*Dies*

irae, 1967), l'art polyphonique et Bach (*Passion selon saint Luc,* 1965), Penderecki n'a cessé d'irriter concurrents et critiques pour son «académisme» ou son indépendance, c'est selon, d'autant que le succès a suivi. La notoriété de Penderecki n'est pas due seulement à la reprise de procédés connus : la maîtrise de son écriture, son sens dramatique et son goût des belles sonorités donnent à sa musique un fini et une séduction d'autant mieux reçus que plusieurs de ses confrères contemporains ont méprisé par avance le plaisir que pourrait prendre l'auditeur a entendre de la musique.

Le brassage qui caractérise l'œuvre de Penderecki se retrouve dans son opéra *Les Diables de Loudun* (1969). Parlé, déclamation, cri, psalmodie, chant, chœurs sont utilisés tour à tour, accompagnés par un orchestre important mais divisé en groupes d'instruments. Le livret, écrit par l'auteur, s'inspire de faits qui eurent lieu à Loudun, en France, au XVIIe siècle : des ursulines «possédées» accusèrent le curé Grandier, qui fut torturé puis brûlé. Sur ce thème du fanatisme et de l'ambiguïté de ses causes, Penderecki a composé un ouvrage d'une grande puissance dramatique.

Citons encore de lui *Utrenja* (1970), *Cunticum canticorum Salomonis* (1973), *Intermezzo* (1973), *Magnificat* (1974) et *Paradise Lost* (1978).

PENTATONIQUE : du grec *penta* (cinq) et *tonos* (tension), qualifie une échelle ou un système musical qui comprend cinq sons par gamme.

La gamme pentatonique est notamment utilisée dans la musique chinoise (do, ré, mi, sol, la).

PERCE : cavité percée dans le tuyau d'un instrument de musique, qui contient une colonne d'air. La perce peut être conique (hautbois), cylindrique (clarinette), large ou étroite.

La perce est le rapport existant entre le diamètre et la longueur du tuyau de l'instrument.

PERCUSSION : terme générique qui désigne des instruments de matière diverse (bois, peau, métal) mis en vibration au moyen de choc, secousse ou frottement.

Les instruments de percussion ont peut-être été les premiers objets utilisés pour produire de la musique, des rythmes surtout. La facilité de leur fabrication, voire l'inutilité d'avoir à les fabriquer les ont fait apparaître très tôt et ils rythmaient les diverses activités humaines (travail, cérémonies). Les musiques africaines et asiatiques ont persévéré dans cette utilisation, au contraire de la musique européenne. Les recherches mélodiques et harmoniques, la fabrication d'instruments variés et l'interdiction

d'instruments de musique dans l'église, jusqu'à ce que soit introduit l'orgue, à la fin du Moyen Age, expliquent en partie ce désintérêt relatif pour les instruments de percussion. Tambours et cymbales étaient surtout utilisés pour les défilés et la musique militaire.

C'est avec la symphonie *Militaire* de Haydn, à la fin du XVIIIe siècle, que la percussion a été introduite à l'orchestre. Elle y est demeurée, mais son utilisation est restée conventionnelle jusqu'au début du XXe siècle. Stravinski fut des premiers à lui donner un rôle très important (*Le Sacre du printemps, Noces*). Le goût des rythmes, l'intérêt manifesté pour les musiques non européennes (le jazz, en particulier) et l'intégration des «bruits» dans la musique conduisirent à développer le rôle du rythme et des percussions. La *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartok ou *Ionisation,* de Varèse, rendent compte de cette mise en valeur. D'autre part, le piano puis d'autres instruments furent parfois traités comme percussion. A partir de 1962, un ensemble comme les Percussions de Strasbourg put fonctionner avec un riche répertoire. Xenakis fut un des compositeurs qui y aidèrent.

Cette vogue des rythmes et percussions a conduit à d'inévitables excès. Les effets de percussion furent à la mode. De nombreuses musiques sans valeur mélodique et harmonique durent leur succès passager à des martèlements rythmiques finalement lassants. Il s'en est suivi un mouvement de recul, ces dernières années, chez les compositeurs.

Les percussions peuvent être classées en fonction de la matière qui constitue l'instrument : peau (timbale, tambour, caisse, congas, bongos), métal (cymbales, gong, clochettes, triangle) ou bois (xylophone, balafon, marimba). Elles peuvent l'être en fonction de leur utilisation : frappées (timbales), battues (caisse, tambour), mises en vibration au moyen de marteaux ou de maillets (xylophone), mais le nombre et la variété des instruments de percussion sont indéfinis, comme la façon de les utiliser.

PERGOLESI Giovanni Battista (1710-1736) : compositeur italien. Né à lesi, fils d'un agronome de Pergola, d'origine modeste, il apprit le violon et vint, très jeune, à Naples. Il y manifesta bientôt des dons pour le théâtre. *Lo Frato innamorato* (1732) lui valut la notoriété. En 1733, il donna *La Serva* padrona,* un *intermezzo* qui devait être représenté entre les actes d'un opéra *seria*, *II Prigioniero superbo.* Cet *intermezzo* obtint un tel succès qu'il fut un des ouvrages qui créèrent le style *buffa* à l'opéra. Devenu un ouvrage indépendant, il fut donné à Paris et y provoqua, en 1752, la querelle des Bouffons.

Pergolesi, qui était alors lié à une noble dame, Maria Spinelli, donna un chef-d'œu-vre en 1736 avec son *Stabat Mater,* puis fut emporté par la tuberculose, dans un couvent de Pozzuoli, où il se faisait soigner «et l'article de gazette qui annonçait sa mort fut le signal de sa gloire» (Stendhal). Il laissa des sonates, des concertos et des *sinfonie*.

Pergolesi, adopté en France sous le nom de Pergolèse, obtint une telle célébrité avec sa *Servante maîtresse* que de nombreux opéras bouffes furent vendus, au XVIIIe siècle, comme étant de sa plume.

PERI Jacopo (1561-1633) : compositeur italien. Né à Rome, musicien et chanteur à la cour des Médicis (1588), il fut avec Caccini le créateur du *stile rappresentativo,* qui faisait du chant l'expression des passions et devait conduire à l'opéra. L'invention du récitatif*, à mi-chemin entre le parlé et le chanté, lui est attribuée.

Sur des textes du poète Rinuccini, Péri composa une *Dafne* (1597) — qui est perdue — et une *Euridice* (1600). Le premier ouvrage fut donné au palais Corsi, le second au palais Pitti, à Florence, en l'honneur du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis.

Peri fut nommé en 1618 *Camarlingo générale delle arte* de Florence. Il composa des ballets, des intermèdes et des madrigaux, mais une partie de sa production est perdue.

PÉROTIN (?-v. 1238) : compositeur français. Elève de Léonin, auteur d'*organa* à deux voix, *Perotinus magnus* fut un des premiers musiciens à composer pour trois voix (*triplum*), puis pour quatre voix. Il fut maître de chapelle de Notre-Dame de Paris.

Les ouvrages connus de Pérotin (*Viderunt omnes, Sederunt principes*) permettent d'entendre une musique dépouillée qui fut à la source de l'art polyphonique. Ils ont été retrouvés au XIXe siècle.

PESSON Gérard (né en 1958) : compositeur français. Né à Torteron, dans le Cher, il est élève de Betsy Jolas et d'Ivo Malec au Conservatoire de Paris. En 1989 à Avignon, *Beau soir,* un opéra de chambre donné en version concert, le révèle. Très marquée de littérature, l'inspiration de Pesson est exigeante, le style est précis, vif, presque précieux.

Citons *Dispositions furtives* pour piano (1983), *Mes Béatitudes* (1995), *Ciel d'orage* (1990), opéra parlé, *Forever Valley* (2000), opéra de chambre… Pesson a écrit «Cran d'arrêt du beau temps», un journal de 1991-1998.

PHILHARMONIE : du grec *philein* (aimer) et *harmonia* (arrangement,

assemblage), société ou formation qui se consacre à la musique.

De nombreux orchestres sont dits philharmoniques.

PHILIDOR François-André Danican- (1726-1795) : compositeur français. Né à Dreux, demi-frère d'Anne Danican Philidor (fondateur du Concert spirituel), il fut en même temps instrumentiste (hautbois et trompette marine), compositeur et joueur d'échecs. Élève de Campra, il connut Haendel et se signala à l'attention avec *Blaise le savetier* (1759) avant de triompher avec *Tom Jones* (1765), inspiré du roman de Fielding. Il mourut à Londres, où il s'était retiré lors de la Révolution.

Philidor contribua à la genèse de l'opéra-comique, avant que celui-ci ne devînt sentimental. Il y manifesta une inspiration variée et une brillante technique orchestrale. Il composa également un *Carmen saeculare* (1779), une ode sur des poèmes d'Horace qui annonçait les œuvres civiques de la fin du XVIIIe siècle. Philidor est un compositeur ignoré, comme tous les «faiseurs» d'opéras-comiques, que son talent dépassait pourtant.

PHRASÉ : mise en valeur des motifs musicaux d'une composition, à propos de l'interprétation.

PIANO : instrument à clavier dont les touches, mises en mouvement, mettent en vibration des cordes par l'intermédiaire de petits marteaux. L'étendue du piano est habituellement de sept octaves un quart.

Le piano n'est pas issu du clavecin comme cela a été dit longtemps, mais du *gravicembalo col piano e forte,* un instrument fabriqué par Bartolomeo Cristofori à la fin du XVIIe siècle. Le but était d'améliorer la sonorité du clavicorde existant. Le gravicembalo ne séduisit guère les musiciens, fidèles au clavecin, mais les facteurs persévérèrent dans la recherche d'un instrument qui utiliserait des marteaux et dont la sonorité serait plus nuancée en *piano* et *forte* que le clavecin. Le pianoforte de Silbermann, construit au début du XVIIIe siècle, commença d'attirer l'attention. A la fin du XVIIIe siècle, des musiciens comme J.C. Bach, Mozart et Clementi se passionnèrent pour cette évolution des instruments à clavier.

Au début du XIXe siècle, Sébastien Érard donna au piano, parfois appelé *Hammerklavier* (clavier à marteaux), de telles qualités acoustiques que l'instrument, adopté par Beethoven, s'imposa et provoqua l'abandon des autres instruments à clavier. Le piano devint l'instrument-roi au XIXe siècle. Schubert, Weber, Chopin et Schumann illustrèrent sa richesse expressive et sa beauté sonore. Instrument d'exhibitions, il leur doit de ne pas avoir sombré dans le «tintamarre» (Mendelssohn). Avec Liszt, le piano triompha dans le

concert et apparut comme un instrument-orchestre. Hoffmann le tenait pour «plus propre à rendre l'harmonie que la mélodie». Redevenu sobre avec Satie, il sera traité comme un instrument de percussion, au début du XXe siècle, par Stravinski et Bartok. Plus tard, Cowell imaginera le «piano à cordes» et Cage compliquera ses cordes d'objets divers pour dénaturer son timbre. Toutes les musiques ont adopté le piano. Dans la musique de jazz, il peut être un instrument pour virtuose (Art Tatum, par exemple), ou faire partie de la section rythmique.

Le piano peut être droit (cordes et table d'harmonie verticales) ou à queue (cordes et table d'harmonie horizontales), il peut être mécanique (les marteaux sont actionnés par un cylindre), pneumatique (une bande perforée remplace le cylindre), «préparé» (inventé par Cage) ou électrique. Son répertoire est des plus importants, quoique l'instrument soit relativement récent. Sonates, études, préludes, fantaisies et concertos se sont accumulés aux XIXe et XXe siècles. Le piano s'est également imposé dans la musique de chambre, s'est parfois intégré à l'orchestre et reste un instrument privilégié d'accompagnement (lieder, mélodies, chansons). Il est aussi l'instrument d'étude par excellence, et de nombreux compositeurs ont écrit à leur piano.

Le piano mécanique, instrument automate qui fonctionne avec un cylindre ou des rouleaux perforés, a inspiré le compositeur mexicain Conlon Nancarrow, qui a signé des *Etudes pour piano mécanique*.

PICCINNI Niccolo (1728-1800) : compositeur italien. Né à Bari, fils d'un musicien, élève de Léo et de Durante, il acquit la notoriété avec *La Cecchina ossia la buona figliola* (1760). Invité par Marie-Antoinette, il vint à Paris en 1776 et dirigea le Théâtre-Italien. En 1778, il donna *Roland,* sur un livret de Marmontel.

Célèbre pour son aisance mélodique, sa musique gracieuse et la qualité de ses finales, cet homme aimable et réservé se trouva poussé en avant par les adversaires de la réforme de Gluck et présenté comme le champion de l'opéra italien menacé. La querelle ne lui apporta rien, son style semi-*seria* ne lui permettant de toute façon pas de lutter avec Gluck — que, par ailleurs, il estimait. En 1789, il partit pour l'Italie. Revenu en France en 1798, Piccinni fut nommé inspecteur du conservatoire de Paris.

Ses nombreux opéras (citons aussi *Didon, La Griselda* et *L'Olimpiade*) sont aujourd'hui oubliés.

PIERNÉ Gabriel (1863-1937) : compositeur français. Né à Metz, élève de

Massenet et de Franck à Paris, il fut organiste de Sainte-Clotilde avant de s'imposer comme un brillant chef d'orchestre, en dirigeant notamment les concerts Colonne.

Prix de Rome à l'âge de 19 ans, Pierné aborda tous les genres de composition sans difficulté apparente. Citons de lui l'ouverture *Ramuntcho* sur des thèmes populaires basques, des ballets (*Images, Cydalise et le Chèvrepied*) et des pièces pour piano, la *Sérénade* par exemple. Pierné fut membre de l'Institut (1924).

PIZZETTI Ildebrando (1880-1968) : compositeur italien. Né à Parme, élève de Tebaldini et amateur de musique ancienne, il acquit la notoriété avec la musique de scène de *La Nave* (1908), de D'Annunzio. Celui-ci lui inspira également *Fedra* (1912).

Professeur au conservatoire de Parme (1907) puis à l'académie Sainte-Cécile à Rome (1936), Pizzetti se montra, comme Malipiero et Casella, hostile à la musique allemande et au vérisme, ce qui lui valut d'être tenu pour néoclassique. Il édita les madrigaux de Gesualdo. Son œuvre, plutôt académique, a été oubliée. Citons *Debora e Jaele* (1922) et *L'Assassinio nella cattedrale* (1958).

PIZZICATO : procédé qui consiste à pincer (*pizzicare,* en italien) les cordes d'un instrument à archet (violon, alto, violoncelle ou contrebasse).

Monteverdi en fit un moyen d'expression dans *Le Combat de Tancrède et Clorinde,* où les pizzicati simulent le choc des épées. Paganini (*Caprices*) et Ravel (*Tzigane*) ont utilisé le procédé dans des pièces de pure virtuosité.

PLAIN-CHANT : du latin *cantus planus* (chant uni), mélodie chantée à l'unisson et *a cappella,* sur des notes de valeur égale.

Le plain-chant, dont le chant grégorien est dérivé, fut le style du chant liturgique de base, simple et à voix égales, unissant les exécutants dans une même prière. Il est issu du chant des psaumes judaïques et du chant monodique.

PLAY-BACK : de l'anglais *to play back* (jouer derrière), procédé apparu après la Seconde Guerre mondiale qui consiste à faire entendre un accompagnement préalablement enregistré pendant qu'une personne parle, chante ou joue d'un instrument.

Cette personne peut aussi mimer l'action de parler, chanter ou jouer, le son correspondant ayant été préalablement enregistré.

POÈME SYMPHONIQUE : composition orchestrale en un seul mouvement, souvent inspirée par un texte littéraire, une légende ou un

personnage populaire.

Le poème symphonique est apparu au milieu du XIXe siècle avec Liszt, dans une période critique de la symphonie. Au début du XIXe siècle, Beethoven s'était efforcé de donner à la symphonie de l'ampleur et un caractère dramatique. Il en était arrivé à faire appel à un texte chanté (l'*Ode à la joie,* de Schiller) dans sa 9e symphonie. Berlioz, plus tard, avait renoncé au chant mais avait chargé sa symphonie *Fantastique* d'un «programme». La question se trouvait posée d'une dramatisation de la musique orchestrale dans la musique symphonique et dans l'opéra, de Beethoven à Wagner. Le premier mouvement des romantiques fut de se tourner vers des formes libres ou de s'en tenir à l'héritage beethovénien, comme le firent Schubert et Schumann dans leurs symphonies. Liszt choisit la forme libre du poème symphonique.

Chez Liszt, le texte ne fournit pas une «action» ou un message à l'ouvrage mais lui donne une impulsion. Le texte est prétexte à musique. Dans les célèbres *Préludes* (1854), par exemple, la référence à Lamartine se réduit à peu de choses, au titre (le poète avait dit de son texte : «C'était une sonate de poésie»). Avec Liszt, le poème symphonique fut d'emblée une forme libre et brillante, apte à mettre en valeur l'écriture orchestrale, l'orchestre et le chef d'orchestre. Tout au plus le texte lui fournit-il un climat. Le problème de la dramatisation de la symphonie sera repris par Mahler, qui en appellera à la voix humaine, comme Beethoven.

A une époque où l'art orchestral se développait, le poème symphonique connut rapidement le succès. Rimski-Korsakov (*Capriccio espagnol, Schéhérazade*), Dukas (*L'Apprenti sorcier*), Sibelius (*En saga, Finlandia, Tapiola*), Smetana (*Ma Patrie*), Saint-Saëns, Dvorák, Liadov, Tchaïkovski et Respighi l'illustrèrent. Le poème symphonique séduisit particulièrement les compositeurs du mouvement des écoles nationales. Il se prêtait mieux aux rythmes populaires, au pittoresque et à la fantaisie que la symphonie. Au début du siècle, le maître en fut R. Strauss, qui y fit preuve d'un art orchestral virtuose. Citons *La Vie d'un héros, Don Juan, Till l'espiègle* et *Ainsi parlait Zarathoustra.* Le poème symphonique connut ensuite le déclin, au moment où la symphonie semblait surmonter ses difficultés.

POINT D'ORGUE : du latin *puncta organi* (passage d'*organum*), temps d'arrêt sur une note dont la durée peut être prolongée à volonté.

Dans l'*organum* à vocalises, au Moyen Age, une voix vocalisait tandis qu'une autre tenait une note. Le point d'orgue est indiqué par le signe 𝄐 qui se place au-dessus de la note ou du silence.

POLKA : danse à deux temps d'origine polonaise ou tchèque, devenue populaire en Europe au XIXe siècle, puis en Amérique du Nord et du Sud (où elle influença la samba).

Johann Strauss, «prince de la valse», fut aussi un maître de la polka et pourvut les danseurs de l'une et de l'autre.

POLONAISE : danse à 3/4 d'origine polonaise, d'un mouvement modéré, voire solennel.

Quoique le nom de Chopin soit lié à la polonaise, il ne fut pas le premier compositeur à s'intéresser à cette danse, qui était aussi une forme vocale. La *Suite pour orchestre n° 2* de J.-S. Bach et les polonaises pour clavier de son fils Wilhem Friedmann le prouvent. Chopin, qui composa une polonaise à l'âge de 7 ans, en écrivit seize, plus un *Andante spianato et grande polonaise.* Cette danse prit avec lui un caractère «héroïque», — surnom de la *Polonaise n° 6 op. 53.*

POLYHARMONIE : du grec *polus* (plusieurs) et *harmonia* (ajustement), superposition harmonisée de mélodies différentes. Si les lignes mélodiques superposées ne sont pas harmonisées, une d'elles au moins, il s'agit de polymélodie.

POLYPHONIE : du grec *polus* (plusieurs) et *phônê* (son), procédé de composition qui consiste à superposer plusieurs lignes mélodiques contrepointées.

Le terme de polyphonie est utilisé pour désigner un type d'écriture musicale apparu au Moyen Age, où chaque voix avait une valeur mélodique propre. Pour parler en général d'un chant à plusieurs voix distinctes, on emploie plutôt le terme d'hétérophonie.

Les premières références à une écriture polyphonique sont apparues au IXe siècle, chez Hucbald, Ogier de Laon et Scot Erigène. A cette époque se développaient les tropes et séquences, qui devaient conduire au drame liturgique. Le IXe siècle fut également important pour la genèse de la notation musicale (invention de la portée). Les débuts de la polyphonie furent modestes. Il s'agissait d'accompagner la voix principale (le chant liturgique) d'une voix organale (chantée ou jouée sur un instrument). Les deux lignes mélodiques, qui définissaient l'*organum** parallèle, commençaient et finissaient à l'unisson. L'invocation *Rex coeli, Domine,* qui date du Xe siècle, en témoigne. De cette innovation, apparemment simple, naquirent la technique du contrepoint* et l'art polyphonique, qui ont donné à la musique occidentale une savante impulsion.

Ce fut au XIIIe siècle, au temps des cathédrales gothiques et du théâtre semi-liturgique, que cet art de la construction et de la superposition prit un essor irrésistible, après divers tâtonnements. Les musiciens de l'école de Notre-Dame de Paris brillèrent particulièrement. Léonin composa des *organa dupla,* à deux voix ; Pérotin composa pour trois voix (*triplum*), puis pour quatre voix. Dans l'*organum* à deux voix, la voix principale, devenue teneur*, soutenait les vocalises de la voix organale. L'*organum* laissa la place au motet, où chaque voix chantait un texte (*motetus,* en latin). A la même époque, le trouvère Adam de la Halle donna des rondeaux polyphoniques. La musique polyphonique prenait de l'ampleur, un caractère à la fois profane et savant marqué. Cette période fut dite de l'*ars antiqua* par les musiciens du siècle suivant.

Au XIVe siècle, alors que sombrait le Moyen Age, le mouvement de l'*ars** *nova,* dont le théoricien était Philippe de Vitry, développa ces conquêtes. Les recherches formelles et les expériences rythmiques (qui se retrouvent dans la poésie de cette époque) conduisirent souvent à une musique impersonnelle et quelque peu alambiquée. Mais l'*ars nova,* qui fit également progresser la notation musicale (débuts de la mesure), élabora un riche matériau et trouva en Guillaume de Machaut un musicien inspiré. Il fut le premier auteur d'une messe polyphonique.

Désormais riche et complexe, l'art polyphonique avait à perdre de sa raideur et de son formalisme. Ce fut l'œuvre de l'école franco-flamande (Dufay, Binchois, Obrecht, Ockeghem), que Josquin des Prés conduisit à son apogée. La musique polyphonique acquit de la souplesse et une unité, le procédé de l'imitation* passionna les compositeurs, messes, motets et chansons s'accumulèrent. L'art polyphonique, né dans le nord de l'Europe, se répandit dans les cours et les chapelles, notamment italiennes.

Au XVIe siècle, le style polyphonique se rapprocha du style madrigalesque, plus expressif. Lassus fut le génie de cette évolution, à une époque où le style polyphonique devenait le *stile antico,* propre à la musique d'église. Par le biais de l'air de cour et du madrigal se développa un style monodique et expressif qui conduisit aux premières expériences d'opéra. La monodie* accompagnée et la pratique de la basse continue, qui allaient caractériser la musique baroque, n'ont pas succédé à la polyphonie. Les deux styles cohabitèrent, mais la polyphonie n'était plus un principe de composition conquérant, elle désignait un procédé d'écriture parmi d'autres. Le rôle de Palestrina, à l'époque de la Contre-Réforme, consista à gommer ce qui était

tenu pour son défaut principal, l'ensevelissement du sens, de la parole, par superposition des lignes mélodiques. Les tenants du *stile moderno* allèrent plus loin en voulant soumettre la musique à l'expression dramatique au moyen de la monodie accompagnée et d'un style théâtral. La nouveauté pouvait être comparée à l'irruption de la perspective dans l'architecture et dans la peinture, qui définissait des plans hiérarchisés et contrastés. Les polyphonistes se trouvaient qualifiés de «barbares», pour reprendre le mot de Vincenzo Galilei. L'unité stylistique qu'ils avaient donnée à la musique de l'Europe occidentale était perdue.

Ce style musical est aujourd'hui considéré comme un des plus étonnants produits du génie artistique occidental.

POLYRYTHMIE : du grec *polus* (plusieurs) et *rhythmos* (mouvement cadencé), procédé de composition qui consiste à superposer des rythmes différents.

Un exemple de polyrythmie se trouve dans la scène du bal qui achève l'acte Ier de *Don Giovanni* (Mozart) : sur la scène, trois groupes de musiciens jouent simultanément un menuet, une contredanse et une valse.

POLYTONALITÉ : du grec *polus* (plusieurs) et *tonos* (tension), procédé de composition qui consiste à superposer des lignes mélodiques de tonalité différente.

II ne faut pas confondre la polytonalité et la polymélodie (où les lignes mélodiques sont de même tonalité), pas non plus la polytonalité et l'atonalité (où les règles tonales ne jouent aucune rôle).

La polytonalité a été pratiquée au XXe siècle par des compositeurs plus ou moins hostiles à l'atonalité, comme Roussel et Milhaud. Citons aussi Stravinski (*Le Sacre du printemps*).

POP MUSIC : de l'anglais *popular music* (musique populaire), genre musical anglo-américain d'origine, apparu après la Seconde Guerre mondiale.

Les sources de la pop music sont nombreuses : le *folk song* (chanson populaire des Blancs, aux États-Unis), le *rhythm'n blues* (forme vulgarisée du jazz), le *rock'n roll** (dérivé du jazz *be-bop*), la chanson européenne (ballade, romance) et la musique électronique. Prenant un peu de tout cela, produisant inlassablement chanteurs, groupes et œuvres, la pop music dut son succès à un style simple, direct, rythmé et à l'utilisation massive des moyens modernes d'enregistrement et de diffusion sonores, aussi à l'aspect «jeune» de ses textes, de ses rythmes et de son public. La pop music a permis aux

adolescents de s'identifier à une «vedette» ou de se reconnaître dans des groupes.

C'est dans les années 1960, avec en particulier le groupe anglais des Beatles, que la pop music s'est imposée. Mêlant la chanson traditionnelle à des rythmes marqués, souvent issus du blues, elle enthousiasma le public adolescent auquel elle s'adressait d'abord. Cet intérêt pour une classe d'âge qui accédait alors à la consommation, et qui se donna un modèle culturel (coiffure, habillement, etc.), fut essentiel. D'autres «vedettes» furent Bob Dylan (il mit à la mode *folk song* et *protest song*, qui rejetaient l'*american way of life*), les Rolling Stones (adeptes du rock'n roll et du blues), Jimi Hendrix (virtuose de la guitare électrique) et les Pink Floyd (qui adoptèrent les moyens électroacoustiques pour produire une musique «planante»). En ce qui concernait les textes, l'inspiration allait de la sentimentalité à l'expression d'une révolte contre le «système» des adultes, de la volonté de transgresser les lois à la revendication d'une marginalité imitée du mouvement des beatniks. D'une façon générale, l'idéologie de la pop music a été romantique (rejet des règles, nostalgie des «vraies» valeurs, sentiment de la nature, rupture avec l'ordre «bourgeois», angoisse face a l'avenir, volonté d'être, etc.).

Les révoltes, notamment étudiantes, de 1968 provoquèrent le déclin de la pop music, qui fut supplantée dans les années 1970 par la chanson de variété qu'elle avait écartée, au nom de la qualité des textes ou de leur poésie. Elle fut d'autre part victime de son image, liée à la libération d'instincts parfois asociaux, à l'utilisation de drogues ou à des expériences communautaires sans succès. Depuis, la pop music n'a pas retrouvé son rang, bien que la chanson de variété eut, à son tour, cédé à des facilités. Le vide a été comblé par le retour en force du rock, avec le mouvement *punk*, et par la mode de rythmes exotiques comme le reggae, tandis que les musiciens de la *progressive music* se tournaient de nouveau vers les procédés électroniques.

Le caractère hybride de la pop music ne lui est pas propre. A l'époque où elle s'est développée, toutes les sortes de musique tendaient au mélange des genres et des styles. Plusieurs compositeurs, Henry et Stockhausen par exemple, ont eu recours à la pop music dans leurs œuvres. La musique est devenue internationale, et le succès de la pop music ne fut pas étranger à cette internationalisation, dans un style populaire. Son aspect de consommation rapide ou d'indifférence au «chef-d'œuvre», d'autre part, se retrouvait dans d'autres domaines, artistiques ou pas.

PORPORA Nicola (1686-1768) : compositeur italien. Né à Naples, fils d'un libraire, élève de A. Scarlatti, il se révéla avec *Agrippina* (1708), un opéra donné à Naples. II fut maître de chapelle du prince de Hesse-Darmstadt, qui commandait l'armée d'occupation. En 1715, il devint professeur au conservatoire San Onofrio et eut pour élève le célèbre castrat Farinelli. Porpora quitta Naples en 1726 pour Venise, puis se rendit à Londres (1733), où il s'affirma comme un des rivaux de Haendel, avant de s'installer à Vienne (1752). Il y eut Haydn pour élève et ne semble pas l'avoir traité avec beaucoup d'égards. Après avoir été célèbre comme compositeur et comme professeur de chant, il se retira à Naples vers 1760 et mourut dans la misère.

Porpora avait composé des opéras, des oratorios et de la musique instrumentale, mais une partie de son œuvre est perdue. Sa musique était représentative du baroque tardif et fut rejetée en même temps que cette esthétique.

POULENC Francis (1899-1963) : compositeur français. Né à Paris le 7 janvier 1899, élève de Kœchlin, il joua dans un premier temps les garnements de salons puis trouva dans le groupe des Six, fondé après la Première Guerre mondiale, encouragement à défendre une conception de la musique dans la lignée d'une tradition française (Chabrier, Satie), c'est-à-dire spontanée, mélodique, impertinente parfois. En 1923, Poulenc donna le ballet *Les Biches*. «Vous allez entendre Poulenc déniaiser la grâce» déclara Cocteau. Créé l'année suivante à Monte-Carlo par les Ballets russes, dans des décors de Marie Laurencin, l'ouvrage souhaitait produire une «atmosphère érotique». Certains n'y virent qu'un élégant néoclassicisme, comme dans le *Concert champêtre* (1928) ou dans *Le Bal masqué* (1932).

Vers 1935, Poulenc parut vouloir renoncer à l'aspect malicieux et frivole de son inspiration. Son œuvre prit un ton grave avec les *Litanies à la Vierge noire de Rocamadour* (1936), la *Messe en sol majeur* (1937) et *Figure humaine* (1943), une cantate sur des textes d'Éluard. Cette transformation ne lui était pas propre, de nombreux compositeurs de l'époque ayant suivi un chemin semblable qui les conduisit à un «assagissement».

Après la Seconde Guerre mondiale, Poulenc donna les ouvrages qui, avec ses mélodies, ont fait sa célébrité. *Les Mamelles de Tirésias* (1947), sur un livret d'Apollinaire, illustrèrent ce qu'il appelait son côté «parigot et voyou». Sur un argument surréaliste — Thérèse perd ses mamelles et se transforme en Tirésias — et le mot d'ordre «Faites des enfants !», l'ouvrage

mêle le music-hall, l'influence de Satie et le goût de l'insolite. Poulenc laissa parler ensuite son côté «moine» avec *Dialogues des carmélites* (1957), qui est peut-être son chef-d'œuvre. Sur un livret inspiré de Bernanos, cet opéra, qui fut créé à la Scala de Milan, utilise un orchestre raffiné, discret, qui abandonne par moments le chant à lui-même. *La Voix humaine* (1959), sur un texte haché et pauvre de Cocteau (une femme téléphone à son amant, qui vient de la quitter), reprendra des conceptions dramatiques proches, sans charge ni lyrisme accentué.

Avec le *Stabat Mater* (1950), ces dernières œuvres sont restées les plus remarquables d'un art fait de maîtrise et de légèreté — de futilité, disent ses détracteurs —, finalement de sobriété. Mort la même année que Jean Cocteau et Tristan Tzara, dont il fut parfois très proche, Poulenc a été le dernier représentant d'une tradition musicale française faite de clarté et d'élégance, cible des romantiques. Influencé par Satie, Debussy et Stravinski, Poulenc, qui eut l'occasion de rencontrer Berg et Webern, ne chercha ni à innover ni à greffer sur sa musique des découvertes qui étaient étrangères à son style. «Ma musique n'est tout de même pas mal», assurait-il.

POUSSEUR Henri (né en 1929) : compositeur belge. Né à Malmédy, influencé d'abord par Webern, il a composé de la musique électronique (*Rimes, Madrigal II*) et des œuvres aléatoires, comme *Votre Faust* (1967), une «fantaisie variable» sur mythe de Faust et ses variantes écrite en collaboration avec Michel Butor. Le public peut intervenir. Cette collaboration féconde a duré jusqu'à récemment, avec *Voix et vues planétaires* (2004).

Pousseur a écrit divers articles sur la musique contemporaine et a participé au projet de la Cité de la musique à La Villette.

PRAETORIUS Michael (1571-1621) : compositeur et théoricien allemand. Né à Kreuzburg, fils d'un pasteur luthérien, il étudia à Francfort-sur-l'Oder puis vécut notamment à Wolfenbüttel et à Dresde.

Auteur de *Syntagma musicum,* un ouvrage sur la musique ancienne et les instruments, Praetorius recueillit les danses françaises de son époque {*Danses de Terpsichore,* 1612), étudia la musique italienne et composa diverses œuvres (messes, madrigaux, chansons). Esprit encyclopédique et savant réputé, Praetorius a influencé les compositeurs de son temps.

PRÉLUDE : composition musicale, généralement instrumentale, qui introduit à une œuvre ou qui se suffit à elle-même.

Le prélude est sans doute né des improvisations exécutées par les

instrumentistes pour accorder ou vérifier l'accord de leurs instruments. Il est apparu avec le goût de la musique instrumentale. De forme peu définie, parfois proche de la fantaisie ou de la *toccata,* le prélude conserve une allure d'improvisation. Les préludes de J.-S. Bach, qui marquèrent Chopin, n'en sont pas moins de savantes constructions. Les quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons du *Clavier bien tempéré,* composés en 1722 (livre Ier) et 1744 (livre II), avaient pour fin de démontrer qu'un instrument à clavier permettait de jouer dans toutes les tonalités, à une époque où se fixaient les règles de l'harmonie classique.

Les vingt-quatre *Préludes* de Chopin conservaient cet aspect de savante construction lié à la recherche de belles sonorités. Ce sont des pièces souvent courtes qui illustrent admirablement le style de Chopin, poète concis et précis à l'inspiration variée. Les *Préludes* de Liszt sont un poème symphonique sans rapport avec cette forme de composition. Debussy composa vingt-quatre *Préludes*, également, qui sont une collection d'«esquisses» aux dires de l'auteur. Œuvre variée, moins homogène que les précédentes, elle offre des climats évocateurs dans le style des clavecinistes français classiques. Rachmaninov, Scriabine, F. Martin et Messiaen ont également composé des préludes pour piano.

Le prélude peut être orchestral. Il peut introduire à un ouvrage (prélude de *Lohengrin*, de Wagner) ou être une pièce indépendante. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune,* de Debussy, est une sorte de poème symphonique. Il doit son titre à un poème de Mallarmé, dont il «prolonge l'émotion» et «situe le décor», aux dires du poète. Le prélude comme forme musicale a été plus récemment illustré par Marius Constant (vingt-quatre *Préludes* pour orchestre, 1958).

PROKOFIEV Sergueï (1891-1953) : compositeur russe. Né à Sontsovka le 23 avril 1891 d'un père ingénieur agronome et d'une mère pianiste, il étudia avec Glière et entra au conservatoire de Saint-Pétersbourg à l'âge de treize ans. Élève de Rimski-Korsakov et de Liadov, il apprit l'art de traiter l'orchestre alors qu'il était déjà un excellent pianiste. Ses premières compositions, très vigoureuses, firent scandale, le *Concerto pour piano n° 2* (1913) et la *Suite scythe* (1914) en particulier. Pendant la guerre, Prokofiev composa un opéra, *Le Joueur,* inspiré de Dostoïevski, et la célèbre *Symphonie classique,* qui témoignait de son goût pour Haydn autant que de son inventivité.

Lorsque la révolution secoua la Russie en 1917, Prokofiev, qui se souciait

peu de politique, partit pour les États-Unis dans l'espoir de faire carrière. Espoir déçu, car les Américains ne virent en lui qu'un brillant pianiste. L'opéra *L'Amour des trois oranges* (1921), inspiré d'une fable de Gozzi, fut créé sans succès à Chicago. Après cette œuvre très lyrique, de style bouffe, Prokofiev donnera *L'Ange de feu,* d'après un roman de Broussov. Cet ouvrage d'un lyrisme parfois violent fut achevé en 1926, mais il ne sera créé qu'en 1954, à Paris.

Las des Américains, Prokofiev vint à Paris en 1923, où son image de «sauvage» nourri de classicisme avait tout pour plaire. Cette même année, il épousa Carolina Llubera-Codina. Parmi les œuvres de cette période, il faut citer la *Symphonie n° 2,* le ballet *Pas d'acier* (1927) et le *Concerto pour piano n° 4* (1931) — qui est moins célèbre, toutefois, que le n° 3, composé aux États-Unis. Mais Prokofiev, qui eut l'occasion de séjourner en U.R.S.S. en 1932, souffrait du mal du pays. Il reçut l'autorisation d'y revenir en 1935 et, en 1937, fut fait citoyen soviétique.

C'était l'époque où Chostakovitch se faisait rappeler à l'ordre par les autorités, au nom de la construction du socialisme. Jdanov allait inviter les artistes du pays à coopérer à l'œuvre, en renonçant par exemple au formalisme «bourgeois». Les critiques occidentaux se demandèrent ce qu'allait devenir Prokofiev. Après la Seconde Guerre mondiale, ils purent se rendre compte que ce compositeur à la fois moderne et peu novateur était, somme toute, demeuré identique à lui-même. Il avait composé concertos, symphonies, ballets (*Roméo et Juliette, Cendrillon*) et de la musique de film pour Eisenstein (*Alexandre Nevski* en 1938, *Ivan le Terrible* en 1945). Avec sa nouvelle compagne, Myra Mendelssohn, Prokofiev s'était d'autre part attaqué à l'ambitieux projet de tirer un opéra du roman de Tolstoï, *Guerre et Paix.*

Commencé en 1941, le travail produisit une première version en 1943, mais Prokofiev fut invité à lui donner de l'ampleur. La seconde version était trop longue. En 1946, une partie de l'ouvrage fut donnée à Leningrad. En 1948, Jdanov déclara la guerre à l'art bourgeois et pressa les artistes soviétiques de mettre l'art à la portée de tous. Prokofiev reprit sa partition et écourta l'opéra. Il travailla sur l'ouvrage jusqu'à sa mort et, depuis, *Guerre et Paix* pose quelques problèmes de représentation.

Prokofiev mourut en mars 1953, comme Staline. Il s'est rapidement imposé comme un des «classiques» du XXe siècle. Cet homme indépendant, équilibré et méthodique, qui aborda tous les genres musicaux avec du savoir-

faire, était doté d'une belle nature lyrique.

Prokofiev est un des premiers compositeurs dont les enfants apprennent le nom, grâce au célèbre conte musical *Pierre et le loup* (1936).

PROLOGUE : du grec *pro* (avant) et *logos* (discours), partie d'un ouvrage musical qui présente l'action, après l'ouverture et avant que l'action ne commence.

Dans le théâtre antique, le prologue exposait le sujet de la pièce qui allait être représentée. L'opéra, qui est né à la fin du XVIe siècle à l'imitation d'œuvres gréco-latines, reprit le procédé. Il en est ainsi pour *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi : après une *toccata* instrumentale, la Musique expose le sujet de l'ouvrage. Mais le prologue perdit de son caractère au cours du XVIIe siècle et, chez Lully par exemple, il était surtout l'occasion de célébrer les vertus du spectateur principal, le roi Louis XIV. Au XVIIIe siècle, le prologue pouvait introduire à l'ouvrage mais l'idée d'annoncer l'action se perdit. Le premier air de l'ouvrage pouvait avoir cette fonction. L'habitude de préparer le spectateur à ce qui allait suivre disparut au XIXe siècle. L'ouverture elle-même fut parfois réduite à un rapide prélude orchestral.

La disparition du prologue coïncidait avec une conception nouvelle du drame. Au XVIIe siècle, le sujet de l'ouvrage était emprunté généralement à la mythologie et les spectateurs pouvaient donc le connaître. L'idée de «suspens» était étrangère au théâtre baroque comme au théâtre antique, et le prologue remettait en mémoire un drame connu. La surprise ou la nouveauté tenaient dans la manière de traiter le sujet, ou encore dans les épisodes. Il n'en fut plus ainsi avec l'opéra bouffe, au début du XVIIIe siècle, où l'intrigue, qui pouvait être tout aussi conventionnelle, ne mettait plus en scène les grandes figures du répertoire. Le déroulement de l'action prit de l'importance. Il en fut de même dans l'opéra-comique.

Avec le drame romantique, l'action devint essentielle. Il n'était pas question de la présenter au spectateur, il fallait, au contraire, l'inviter à suivre, à s'intéresser, le provoquer ou le surprendre. Cette conception se re-trouvera au cinéma. Elle a l'avantage de permettre un tri rapide entre les œuvres durables et celles dont une audition (ou lecture, ou vision) épuise l'intérêt.

PROVENZALE Francesco (1627-1704) : compositeur italien. Né à Naples, il aborda tardivement la scène, ce qui ne l'empêcha pas de s'imposer et d'apparaître comme le maître de l'opéra napolitain, avec A. Scarlatti. A cette époque, l'opéra napolitain gagnait d'autant plus en importance que l'opéra romain était victime de tracasseries des institutions religieuses. Le

premier était très porté sur le style *bel canto*.

Professeur au conservatoire de Santa Maria di Loreto (1663) puis à la Pietà dei Turchini (1673), Provenzale composa de nombreux opéras, très lyriques et d'une écriture variée. Il est regrettable que cette œuvre, d'une grande importance dans l'évolution de l'opéra baroque, demeure oubliée. Plusieurs manuscrits de Provenzale ont été perdus.

PSALTERION : du grec *psallein* (jouer d'un instrument à cordes), instrument à cordes pincées, à caisse de résonance plate, qui était tenu verticalement contre la poitrine.

Utilisé dans l'Antiquité, disparu à la Renaissance, le psaltérion a eu de l'importance dans la genèse des instruments à clavier et à cordes.

PSAUME : du grec *psallein* (jouer d'un instrument à cordes), chant de louange qui serait dû à David, dix siècles av. J.-C., et qu'il exécutait en s'accompagnant d'une harpe.

Les chrétiens intégrèrent à leur liturgie ce chant d'origine hébraïque, mais sans accompagnement instrumental. Le psaume était chanté par un soliste. Après chaque verset, les fidèles répondaient par une acclamation («Alléluia !» par exemple). De ce chant naquit la psalmodie, qui désigne une façon de chanter d'un débit régulier et peu accentué. Autrefois, la lecture (y compris des textes sacrés) se faisait toujours à voix haute.

Le psaume acquit de l'importance au XVIe siècle, à l'époque de la Réforme. Les luthériens chantaient des chorals, les protestants, des psaumes. Goudimel se consacra ainsi au psautier des calvinistes, qui parut en 1565. Mais Calvin était moins amateur de musique que Luther et le psaume n'eut pas la destinée du choral. Toutefois, peut-être pour ne pas être en reste, les catholiques composèrent également des psaumes. Le duc de Bavière passa commande de psaumes à Lassus, dont les *Psalmi Davidis poenitentiales,* composés vers 1560, sont admirables de dépouillement et de raffinement dans l'écriture polyphonique.

Parmi les nombreux psaumes composés en ces temps troublés, il faut citer au moins les *Psaumes de David* (v. 1619) de Schütz. Puis le psaume fut négligé au profit de l'oratorio et de la cantate. Citons tout de même B. Marcello et Mozart. Ce n'est qu'au XXe siècle que le psaume est reparu, après un XIXe siècle où rien n'est à signaler que le *Psaume XIII* de Liszt.

Au début du XXe siècle, les œuvres vigoureuses, voire passionnées, de Schmitt (*Psaume XLVII,* 1904), Kodály (*Psalmus hungaricus,* 1923), Roussel (*Psaume LXXX,* 1928) notamment remirent le psaume en valeur. En

1930, Stravinski donna une *Symphonie de psaumes* «à la gloire de Dieu et dédiée au Boston Symphony Orchestra». L'ouvrage est un des plus connus de ce musicien. Quant à Schœnberg, il écrivit lui-même le texte de son *Psaume moderne,* en 1950. Il en fit l'expression d'un sentiment de solitude et d'appartenance à une secte en même temps, qui est une caractéristique du psaume.

PUCCINI Giacomo (1858-1924) : compositeur italien. Né à Lucca le 22 décembre 1858, fils d'un organiste, il étudia dans un séminaire puis à l'Institut musical de sa ville natale. Puccini fut ensuite élève de Ponchielli, au conservatoire de Milan, et reçut les encouragements de Verdi. Aidé par l'éditeur Ricordi, il se mit au travail et apparut au public comme le successeur du vieux Verdi avec *Manon Lescaut,* un opéra créé le 1er février 1893 — huit jours plus tard, Verdi donnera *Falstaff*. Puccini semblait bien armé pour la succession : son lyrisme, son sens dramatique, son orchestration souvent raffinée, axée sur les timbres, appelèrent d'autant le succès que le compositeur sut trouver un style à mi-chemin entre le *bel canto* romantique, en déclin, et le vérisme à la mode.

Avec *La Bohème,* opéra créé à Turin le 1er février 1896, Puccini devint une célébrité. Inspiré d'un ouvrage de Murger (*Scènes de la vie de bohème,* 1849) qui avait annoncé l'école réaliste, l'ouvrage met en scène une cousette, Mimi, et de braves garçons attérés par les épreuves qui lui sont réservées, dans le décor du quartier Latin, à Paris. Le compositeur sut tirer parti de ce drame de mansarde, pittoresque et attendrissant, dans un style coloré et nuancé qui valut à sa musique d'être qualifiée d'«impressionniste». *La Bohème* demeure un opéra populaire. Puccini retrouvera des accents verdiens avec *Tosca* (1900), dans un style pathétique. Inspiré d'une pièce de Victorien Sardou, l'ouvrage répondait aux canons dramatiques de l'époque. L'efficacité et le lyrisme de Puccini ont fait de cet ouvrage très théâtral, à l'intrigue sordide — Scarpia, le chef de la police, arrête et torture l'amant de Tosca pour qu'elle se donne à lui —, un des opéras italiens les plus célèbres du répertoire. *Madame Butterfly,* opéra inspiré d'un ouvrage de David Belasco, fut créé à la Scala de Milan le 17 février 1904. Puccini fit preuve d'ingéniosité pour soutenir un drame encore une fois chargé — une Japonaise désespère d'un bel officier américain et se fait hara-kiri. Inspiré également d'une œuvre de Belasco, l'ouvrage *La Fanciulla del West,* créé au Metropolitan de New York le 10 décembre 1910, a été un des premiers «westerns». Il met en scène le bandit Dick Johnson et une tenancière de

saloon. L'air *Ch'ella mi creda libero* servit, dit-on, de marche militaire aux soldats de la Première Guerre mondiale. Dirigé par Toscanini, l'opéra connut un triomphe aux États-Unis, mais ne s'est imposé que laborieusement en Europe.

Ce succès fit oublier un scandale, l'épouse du compositeur ayant été accusée d'avoir une part de responsabilité dans le suicide d'une servante et rivale. A l'époque, Puccini avait conquis un large public mais il resta la cible de nombreux critiques. Charles Nef écrivait, dans son *Histoire de la musique* (1931) que Puccini avait ajouté à la mélodie italienne «divers bruits réalistes». Plus tard. Lucien Rebatet parla de «grand guignol». Une encyclopédie récente admet qu'il y a «des pages de vraie musique» dans l'œu-vre de Puccini...

Puccini reçut commande d'une œuvre plus légère et, à la fin de la guerre, composa *Rondine* (1917), où il utilisa des rythmes de valse. Il composa ensuite son tryptique : *Il Taharro, Suor Angelica* et *Gianni Schicchi* (1918). Ce dernier ouvrage, d'un caractère bouffe, montrait un Puccini inspiré, qui semblait avoir renoncé aux effets de pathos et aux crudités dramatiques. Les deux premiers {*La Houppelande* et *Sœur Angélique,* en français) n'étaient pas de la même veine. Gatti disait que Puccini avait pour devise «le moindre effort avec le maximum d'effets», mais trop d'effets exigent souvent trop d'efforts du spectateur et ces deux mélodrames n'eurent pas de succès.

Puccini mit ensuite en chantier un ouvrage ambitieux, *Turandot*. Inspiré d'une fable de Gozzi, il bénéficiait d'un livret léger et spirituel : Calaf, un prince tartare, résout les énigmes de la cruelle princesse Turandot, puis remet sa vie en jeu en lui posant une question ; la princesse trouvera la réponse et l'amour. La richesse musicale de l'œuvre et sa modernité (polytonalité, écriture dense, usage d'instruments inhabituels) font regretter que Puccini n'ait pu achever l'acte III (Franco Alfano l'a complété). *Turandot* sera créé le 25 avril 1926 à la Scala de Milan, sous la direction de Toscanini. Puccini était mort deux ans plus tôt d'un cancer à la gorge.

Admiré par certains, parfois adulé, méprisé par d'autres, longtemps rejeté par les Français et tenu ensuite pour un compositeur audacieux, Puccini a soulevé des passions. Habile orchestrateur, doué d'un rare sens des timbres, estimé de Ravel et de Schœnberg, il a sans doute sauvé un art lyrique italien qui semblait devoir disparaître avec Verdi. Il l'a fait en liant la mélodie à une harmonie complexe, parfois très raffinée, et à un dramatisme quelquefois brutal ou vulgaire, qui exige de ses interprètes un talent théâtral affirmé. Son

écriture pour la voix accentue parfois le côté «performance» qu'avait donné Verdi à l'art vocal. Les opéras de Puccini exigent donc beaucoup des interprètes. Le talent de cantatrices comme Maria Callas et Renata Tebaldi a permis à cette œuvre d'apparaître comme la continuation de celle de Bellini, Donizetti et Verdi, c'est-à-dire de l'opéra romantique italien.

Puccini a composé, outre des opéras, de la musique instrumentale et un *Requiem* (1905) à la mémoire de Verdi.

PUPITRE : appareil sur lequel le chef d'orchestre et les instrumentistes posent la partition de l'œuvre qu'ils interprètent.

Un pupitre est aussi l'ensemble des instruments de même famille, dans un orchestre. Il est placé sous la responsabilité d'un chef de pupitre (le «premier violon» par exemple).

PURCELL Henry (1659-1695) : compositeur anglais. Né à Londres dans une famille de musiciens, formé par Henry Cooke et Blow, il fut organiste de Westminster (1679) puis de la chapelle royale (1682) et compositeur ordinaire du roi (Jacques II, puis Guillaume d'Orange). Purcell est apparu à une époque où la musique anglaise venait de sombrer à la suite d'une vague de puritanisme qui était allée jusqu'à la destruction d'instruments de musique. Charles II, roi en 1660, y mit un terme. Purcell redonna, avec Blow, un lustre à cette musique, avant que l'Angleterre ne s'italianisât.

Musicien remarquablement doué, ouvert à toutes les influences, à son aise dans tous les genres, Purcell composa une œuvre brillante, élégante et variée, d'une écriture souvent vigoureuse. Parfois comparé à Mozart pour sa facilité et son inspiration, à Haendel pour la noblesse et la fermeté de son style, Purcell produisit à l'occasion de festivités (*Ode à sainte Cécile,* chansons) ou d'événements de la cour (*Ode pour l'anniversaire de la reine Mary, Musique pour les obsèques de la reine Mary*) ainsi que pour le culte anglican (*anthems*, psaumes, *Te Deum and Jubilate*), une œuvre qui réalisait la synthèse des styles français, italien et anglais du XVIIe siècle. Purcell donna également de la musique instrumentale (pièces pour clavecin, sonates, fantaisies, musique de scène).

C'est dans le semi-opéra, à la mode en Angleterre à cette époque, que Purcell a investi son talent dramatique. Après la vague puritaine, les Anglais apprécièrent plus que jamais divertissements et comédies. Hérité du masque, le semi-opéra était constitué de chant, de dialogue et de danse, à partir de livrets généralement pleins de fantaisie. Ce genre d'ouvrages lui permit de créer un monde de grâce, de fraîcheur et d'émotion. Citons *King Arthur*

(1691), *The Fairy Queen* (1692), *The Indian Queen* (1695) et *The Tempest* (1695). Leur valeur dramatique propre à la cour anglaise et au style baroque séduisit peu, par la suite. Ces ouvrages posent, d'autre part, des problèmes quant à leur représentation, au même titre que les opéras de Lully ou de Rameau. Les occasions de les découvrir à la scène sont donc rares aujourd'hui. Purcell doit, en conséquence, l'essentiel de sa gloire, dans le domaine lyrique, à *Didon* et Énée* (1689), le seul opéra qu'il a composé. Ce court ouvrage suffit à faire la démonstration de ses dons mélodiques et de sa verve dramatique.

Tôt disparu, Purcell mourut sans doute de la tuberculose, la même année que La Fontaine. Marié à miss Frances vers 1680, il avait eu six enfants. Il fut enterré à Westminster Abbey. Les Anglais lui firent des obsèques nationales puis l'oublièrent et l'Angleterre devint une étonnante entreprise de concerts où se bousculèrent compositeurs et musiciens continentaux, italiens surtout. Elle apparut aussi, à l'époque, comme un modèle politique et économique pour l'Europe. Le XXe siècle a redécouvert Purcell.

Q

QUANTZ Johann Joachim (1697-1773) : compositeur allemand. Né à Oberscheden, fils d'un forgeron, il fut un virtuose du hautbois puis de la flûte et musicien de Frédéric II de Prusse (1741). Il connut Carl Philipp Emanuel Bach, qui séjourna un temps à Berlin.

Quantz composa de nombreux concertos pour flûte et de la musique de chambre. Il écrivit une méthode de flûte. Son maître Frédéric II, souverain adepte de la philosophie des Lumières, apprit de lui à jouer de la flûte.

QUATUOR : composition musicale pour quatre voix ou instruments solistes.

Le quatuor à cordes est la formation de base de la musique de chambre*. Composé de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, il est également à la base de l'orchestre symphonique classique. Le quatuor à cordes s'est formé au cours du XVIIe siècle, époque où les instruments à cordes atteignaient déjà la perfection technique. La viole de gambe était alors préférée au violoncelle, qui ne s'imposera qu'au XVIIIe siècle. C'est avec ce siècle que le quatuor à cordes s'est imposé comme une forme essentielle de la musique de chambre et a renoncé à la basse continue. Boccherini, excellent violoncelliste, joua un rôle de premier ordre dans ce succès.

Avec Haydn et Mozart, qui le fixèrent dans sa forme et dans ses moyens, le quatuor à cordes devint cette pièce «exclusivement concertante» selon la formule de V. d'Indy, sans prépondérance d'une voix sur les autres, équilibrée, caractéristique du style classique. Réalisée par Haydn, cette égalité des voix fit de la musique de cham-bre en général un genre musical pour amateurs de belles et claires sonorités, de construction rigoureuse et d'équilibre entre la forme et le fond. Le quatuor classique adopta la forme sonate et se composa de quatre mouvements. Mozart, qui dédia plusieurs quatuors à cordes à Haydn, remplacera un violon par un piano dans deux quatuors (K 478 et K 493).

Avec Beethoven, le quatuor évolua dans sa forme (le 14e quatuor est en sept mouvements, les développements sont irréguliers) et dans son style, parfois d'une expressivité tendue à l'extrême. Dans ses derniers quatuors, écrits entre 1824 et 1826, Beethoven paraît s'être peu soucié d'équilibre et de belles sonorités. Il soumit le matériau musical à un travail intense et à des exigences intérieures, conduisant le quatuor, comme la symphonie, au bord de la rupture. Schubert, de son côté, trouva dans le quatuor à cordes matière à

lyrisme poétique et dramatique. Son œuvre, radieuse ou désespérée (*Quatuor en ré mineur*) est, comme celle de Beethoven, manifeste d'une personnalité qui cherchait dans le travail des sonorités un langage expressif

Mais le début du XIXe siècle était médiocrement porté sur la musique de chambre, liée à un style mis en cause. Le quatuor à cordes renoua avec le succès après que le romantisme eut lassé certains musiciens, à la fin du XIXe siècle. Brahms, attaché au classicisme des formes, composa trois quatuors à cordes et trois quatuors avec piano. Ces pièces ne sont toutefois pas considérées comme les meilleures de sa musique de chambre. Après lui, Dvoràk, Debussy, Ravel, Schœnberg et Bartok ont illustré la forme du quatuor en modernisant son écriture, à une époque où l'équivalence des voix, le refus du *pathos* romantique et le goût des petites formations accompagnaient l'idée que l'écriture musicale ne doit pas nécessairement avoir pour but de séduire la foule.

Les formes classiques ont ensuite disparu, ce qui n'a pas empêché Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps*) et Dutilleux (*Ainsi la nuit*) de composer d'admirables quatuors. De jeunes musiciens, comme Dusapin et Manoury, ont également composé pour quatuor à cordes.

QUINTETTE : composition musicale pour cinq voix ou instruments.

Le quintette est une des formes de la musique de chambre. Il s'est développé au XVIIIe siècle et Mozart lui a donné ses premiers chefs-d'œuvre, le *Quintette en sol mineur* et le *Quintette pour clarinette et cordes,* notamment. Le quintette admet différents assemblages d'instruments et accorde parfois la prépondérance à l'un deux. Il est moins représentatif de la musique de chambre classique que le quatuor à cordes. Après Mozart, Schubert traita cette forme avec génie, donnant deux quintettes nettement différents : le quintette avec piano dit *La Truite* et le *Quintette en ut majeur pour cordes,* un des chefs-d'œuvre de la musique de chambre. Brahms, plus tard, brilla par ses quintettes à cordes et par son *Quintette pour clarinette et cordes*. Fauré, Nielsen et Schœnberg ont également illustré cette forme, disparue en même temps que les formes classiques.

R

RACHMANINOV Serge (1873-1943) : compositeur russe. Né à Oneg, il étudia au conservatoire de Moscou et connut Tchaïkovski. Remarquable pianiste, excellent chef d'orchestre, Rachmaninov composa beaucoup jusqu'en 1917. La révolution l'incita à partir pour l'Ouest. Il vécut en Europe puis aux Etats-Unis, sans parvenir à se libérer d'un mal du pays qui troubla sa carrière.

Son œuvre est d'un romantisme hérité de ses maîtres (Tchaïkovski notamment) et Rachmaninov parut indifférent à l'évolution musicale de son temps. Plusieurs de ses ouvrages ont acquis la notoriété. Citons le *Concerto pour piano n° 2* (1901), le poème symphonique *L'Ile des morts* (1909), la *Liturgie de saint Jean Chrysostome* (1910) et les *Vêpres* (1915). Il faut ajouter ses symphonies (la 3e surtout, de 1936), ses vingt-quatre *Préludes pour piano* et son opéra *Aleko* (1892), qui obtint autrefois du succès. Rachmaninov a laissé plusieurs enregistrements de son œuvre.

RAGTIME : de l'anglais *rag* (à la fois chiffon et chahut) et *time* (temps), style pianistique propre au jazz du début du XXe siècle. Le *ragtime* est apparu dans le Missouri, aux Etats-Unis, et fut une des premières formes élaborées du jazz: thème, interludes, usage de la syncope, caractère dansant. Il permit au jazz de dépasser le style *new orleans* et de s'imposer aussi bien dans les tavernes et salles de jeux que sur la scène. Scott Joplin et Jelly Roll Morton en furent de célèbres défenseurs.

En 1918, Stravinski composa un *Ragtime* pour onze instruments. C'est une pièce courte et brillante, très stylisée.

RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764) : compositeur français. Né à Dijon en septembre 1683, fils d'un organiste, il fit de médiocres études puis partit pour l'Italie, mais il s'arrêta à Milan et revint en France. Organiste à Clermont-Ferrand (1702), il composa ses premières pièces pour clavecin. En 1705, Rameau partit pour Paris. Il rencontra l'organiste Marchand, qui passait pour ombrageux et le jalousa peut-être. Mais Rameau, n'arrivant à rien, retourna en province en 1709. Son frère ayant épousé la femme qu'il aimait, il quitta définitivement Dijon. En 1715, il était de nouveau à Clermont-Ferrand. Il y rédigea son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels,* où il s'efforçait de donner à l'harmonie un fondement physique. Cette idée de convergence entre les sciences et les arts était partagée, de l'autre côté des Alpes, par le Padre Martini. Paru en 1722,

l'ouvrage fit connaître son auteur. Lorsque Rameau revint à Paris, en 1723, il passait pour savant, réputation qui n'était pas sans inconvénients.

En 1726, Rameau épousa une cantatrice, Marie-Louise Mangot. Vers 1730, il devint maître de musique de M. de La Pouplinière, fermier général, qui était amateur d'opéra. En 1733, Rameau donna *Hyppolyte et Aricie,* sur un livret de l'abbé Pellegrin. L'ouvrage fut jugé trop compliqué par le public, par les lullistes en particulier. Il y a dans cet opéra «assez de musique pour en faire dix» commenta le musicien Campra. Ce fut surtout l'orchestre de Rameau qui surprit le public, peu habitué à une telle richesse. Rameau se tourna vers l'opéra-ballet et donna *Les Indes galantes* (1735), une de ses partitions les plus célèbres, sur un livret de Fuzelier. Cette fois, ce fut le succès. Dans une préface, le librettiste célébrait l'alliance de la «science» et des «grâces». Maître de son art. Rameau revint à l'opéra avec *Castor et Pollux* (1737) — ouvrage qu'il révisera en 1754. Il semblait devoir s'imposer comme le génie musical français de son temps, mais le public apprécia médiocrement l'opéra-ballet *Les Fêtes d'Hêbé* (1739) et l'opéra *Dardanus* (1739) — que le compositeur retravailla plus tard. Rameau donna l'impression de vouloir se retirer et se consacrer à la musique de chambre (*Pièces de clavecin en concert,* 1741). Puis il revint à la scène en 1745 avec *La Princesse de Navarre,* un opéra-ballet sur un livret de Voltaire, donné pour le mariage du dauphin. Nommé compositeur de la chambre royale, Rameau donna successivement : *Les Fêtes de Polymnie* (1745), *Platée* (1745), *Pygmalion* (1748), *Zoroastre* (1749), *Les Paladins* (1760), enfin *Abaris ou les Boréades,* qui ne fut pas représenté. Ces deux derniers ouvrages furent composés après qu'eut éclaté la querelle des Bouffons*. Rameau polémiqua passionnément avec les détracteurs de la musique «française», amateurs d'opéra italien, et plus particulièrement avec Jean-Jacques Rousseau. Lorsqu'il mourut, une page de musique française était tournée et il faudra attendre le début du XXe siècle, d'Indy et Debussy, pour que certains prennent la peine d'y revenir. Rameau avait été anobli en 1764 par Louis XV.

Étrange destinée que celle de Rameau : ce provincial introverti, maigre, nerveux, irritable, tenu pour avare, objet de moqueries, s'imposa comme le grand nom de la musique française à une époque réputée pour sa dissipation, son attention à l'élégance, au panache, et sa frivolité. Mais Rameau, savant et obstiné, ne s'intéressant apparemment qu'à la musique, a su attendre son heure. Il travailla et perfectionna sans relâche son style et investit dans

l'écriture musicale une somme de qualités sans égale jusque-là en France : instrumentation variée, déclamation soignée, harmonie audacieuse et volonté d'unité dramatique. A la fin de sa vie, Rameau fut bousculé par le goût des italianismes et condamné par le développement d'un style d'opéra plus «démocratique». Tenant à la fois du classicisme et du rococo, Rameau utilisait en effet des formes (tragédie lyrique, opéra-ballet) qui arrivaient à terme, comme le monde pour lequel elles avaient existé. Le public nouveau, celui des encyclopédistes et des bourgeois, rejetait les conventions, la mythologie et l'expression retenue, solennelle parfois, que Rameau illustrait encore. La déclamation théâtrale, le lyrisme peu contrasté, les rythmes de danses et un dramatisme artificiel n'étaient plus de saison, quand même Rameau leur avait donné souplesse, densité et beauté musicale, — les lullistes lui reprochèrent d'avoir chargé ainsi le style français.

Rameau disparut rapidement des scènes, qui furent occupées par l'opéra-comique ou par l'opéra «historique», et ne resta dans les mémoires que comme un continuateur de la brillante école de clavecinistes français. Son génie harmonique et son évolution dramatique n'en influencèrent pas moins de nombreux compositeurs, dont Gluck. Défendu par Debussy au début du XXe siècle, à une époque où les musiciens français s'efforçaient de retrouver les caractères (souplesse, élégance, clarté) d'un style français gâté par les «importations», pour reprendre un mot de Debussy, Rameau est peu à peu devenu à la mode, en même temps que l'art baroque, — nostalgie d'une époque où triomphait l'artifice ?

La mise à l'écart de la musique de Rameau n'a pas été due à une soudaine amnésie collective ou à l'incompétence musicale des esprits «encyclopédistes» et de Rousseau. Sa redécouverte n'est pas le simple fait du bon goût de nos contemporains. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la musique jouée a été essentiellement la musique contemporaine. De là tous les «oubliés» ou «négligés» de l'histoire, en fait presque tous les compositeurs après leur mort. D'autre part, les opéras baroques ou assimilés étaient écrits pour les divertissements d'une classe sociale qui ne regardait pas à la dépense pour se mettre en scène. La représentation d'un opéra de Rameau n'avait rien à voir avec celle de *La Serva padrona* (Pergolèse), qui lui avait été opposée lors de la querelle des Bouffons. Les ouvrages de Rameau, de Lully ou les opéras *serie* des Italiens nécessitaient un luxe de décors, de costumes, de machineries, de danseurs et de chanteurs. *L'Orfeo* de Rossi, par exemple, donné à Paris en 1647, avait coûté la somme considérable de 300

000 écus ! De nombreuses chansons stigmatisaient ces dépenses. En cette fin du XVIIIe siècle, à qui eût-il fallu présenter la note ?

Rameau avait conduit à son apogée un art que la Révolution allait renverser en même temps que la classe sociale qui s'en amusait. Mais rien dans le monde n'est «vide, stérile, négligé» assurait le philosophe Leibniz, si proche de Rameau lorsqu'il écrivait que la musique est «dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas». Autrement dit, écouter de la musique revient à compter sans se rendre compte. Et, dans ce but, l'artiste doit «cacher l'art par l'art même», disait Rameau.

RAVEL Maurice (1875-1937) : compositeur français. Né à Ciboure le 7 mars 1875, d'un ingénieur suisse et d'une mère de souche basque, il vint à Paris encore enfant. Il attendra 1889 pour entrer au conservatoire. En 1905, le prix de Rome lui échappe parce qu'il a dépassé la limite d'âge, ce qui provoquera la colère de Fauré. Ravel se vengera des institutions en refusant la Légion d'honneur, en 1920. Ces incidents n'avaient, musicalement, aucune importance. En 1905, Ravel était déjà un compositeur notoire. Mieux, il avait déjà acquis un style. Élégant, peu loquace, amateur de bibelots, d'automates et de chats, fréquentant quelques amis — les «Apaches», dont F. Schmitt, Caplet, Falla et Léon-Paul Fargue —, Ravel obtiendra la célébrité sans efforts. Discret, travailleur infatigable, minutieux, il mena une existence d'«horloger suisse», dira Stravinski.

Ravel avait manifesté son habileté et son goût des sonorités, celles des mots comprises, avec la *Pavane pour une infante défunte* (1899), une œuvre qu'il jugera plus tard «sans audace». En 1901, il donna *Jeux d'eau,* «à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre», écrira-t-il. Avec *Schéhérazade,* sur des textes de Klingsor, il offrit à la mélodie française un joyau raffiné. En 1903 également, il composa son *Quatuor à cordes.* Le travail virtuose des sonorités qui illuminaient ces ouvrages devait se retrouver, plus étonnant, dans les *Histoires naturelles* (1906). Ravel semble y avoir relevé le défi, à lui-même lancé, de rendre musical un texte de Jules Renard qui paraissait devoir s'y refuser.

Maître de son art, Ravel donna en 1907 *L'Heure espagnole,* sur un livret de Franc-Nohain, un opéra bref, souple et léger, à «dire» plus qu'à «chanter» selon ses propres indications, qui tournait le dos au lyrisme romantique. Comme les *Histoires naturelles, L'Heure espagnole* surprit ou choqua le public, peu habitué à un art à ce point concis et à un lyrisme aussi retenu. En 1907, Ravel composa également la *Rhapsodie espagnole.* Il y démontrait le

génie qu'il eut toujours de jongler avec les procédés d'écriture et de donner des pastiches plus vrais que nature, selon la formule. Ravel se tournera plusieurs fois vers l'Espagne (il avait déjà composé une *Habanera* en 1895), mais sans souci d'«authenticité» ou de folklore, en héritier de Bizet et de Chabrier. Musicien classique, Ravel ne concevait le «naturel» que comme une savante construction qui ne paraissait pas telle, comme un artifice réussi. Ecrire «espagnol» signifiait, pour lui, styliser un matériau.

En 1908, Ravel composa *Gaspard de la nuit,* pièces pour piano inspirées de textes d'Aloysius Bertrand. Ce devait être un pastiche du piano romantique, rapportera le pianiste Vlado Perlemuter. Ce pastiche est une merveille de poésie, comme l'est *Ma Mère l'Oye* (1908), un ouvrage pour piano à qua-tre mains plus tard orchestré. En 1910, Ravel entra à la Société musicale indépendante, qui souhaitait concurrencer la Société nationale de musique, jugée académique. Ravel proposa en 1911 ses *Valses nobles et sentimentales,* données au concert sans nom d'auteur… Rares furent ceux qui songèrent à attribuer l'œuvre à ce subtil caméléon. Pour les Ballets russes, Ravel composa *Daphnis et Chloé* (1912), une «symphonie chorégraphique» avec chœurs, «vaste fresque musicale» fidèle à la Grèce «de mes rêves», écrira-t-il. Cet ouvrage, dirigé par Monteux et représenté dans une chorégraphie de Fokine, lui valut la gloire. L'année suivante, Ravel rencontra un autre néoclassique de génie, Stravinski. La guerre mondiale allait être déclarée. Engagé, Ravel fut réformé à cause de sa mauvaise santé.

En 1917, alors que Debussy prônait un nationalisme musical, Ravel donna le *Tombeau de Couperin,* ouvrage en forme de suite qui rendait hommage au claveciniste français du XVIIIe siècle. Mais Ravel n'avait pas suivi le même chemin que Debussy, il s'était toujours montré indifférent au wagnérisme. Après la guerre, il voyagea en Europe et aux Etats-Unis, écouta la musique de Schœnberg, découvrit le jazz et composa des œuvres qui sont restées parmi les plus populaires de son répertoire : *Tzigane* (1924), le *Boléro* (192S) et le *Concerto pour la main gauche* (1930), — que lui avait commandé un pianiste autrichien, P. Wittgenstein, qui avait perdu le bras droit a la guerre. Possédant parfaitement son métier, se jouant des difficultés, gourmand de rythmes et de sonorités, Ravel jeta ces œuvres comme autant de défis aux interprètes. Outre ces pièces virtuoses, il composa *L'Enfant et les sortilèges* (1925), une «fantaisie lyrique» sur un livret de Colette. On retrouve l'univers à la fois mécanique et poétique qui lui était cher dans cette partition riche, variée et parfois grinçante. De plus en plus malade, peu à peu paralysé,

perdant la mémoire, Ravel vécut cinq années de souffrances avant de s'éteindre à Paris. Sa maison de Montfort-l'Amaury est aujourd'hui un musée.

Aux ouvrages cités, il faut ajouter le *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1914), la *Sonate pour violoncelle et piano* (1922), la *Sonate pour piano et violon* (1927), des pièces pour piano (*Miroirs, Sonatine*), le *Concerto en sol pour piano et orchestre* (1931), des orchestrations (de l'*Alborada del Gracioso,* du *Tombeau de Couperin,* d'œu-vres de Debussy, Chabrier et Moussorgski) et des mélodies (trois *Poèmes de Mallarmé, Chansons madécasses,* etc.).

L'ensemble est relativement restreint, mais tous les opus de Ravel sont de qualité. Il n'y a pas, chez ce compositeur, de trace de laisser-aller ou de négligence. Ce parfait musicien, qui défia les formes et les instruments comme l'enfant défie les sortilèges avant de composer avec eux, ne prêta le flanc aux critiques (romantiques) que pour son manque apparent de lyrisme et de sensibilité. Cette critique est peu fondée : lyrisme et sensibilité sont, chez Ravel, alchimiquement mêlés à un travail cérébral et à l'expression d'un univers riche de fantaisie, de couleurs et d'humour. Certes, la musique n'a pas été pour lui un déversoir de sentimentalité, elle a été matière à création.

Il est remarquable que cet homme secret et apparemment dénué de tout héroïsme romantique est devenu l'un des compositeurs les plus populaires du XXe siècle. Son talent virtuose ne saurait suffire à en rendre compte. Le savant dosage de rigueur et de lyrisme, l'élégance formelle, la faculté de produire une musique à la fois vivante et comme saisie, arrêtée, caractérisent l'écriture de ce styliste. Ravel a joué avec la musique d'une façon sérieuse — ce qui est l'art des véritables joueurs — et l'a rendue plus riche qu'il ne l'avait trouvée.

RÉALISATION : action de compléter l'accompagnement d'une pièce musicale à partir d'un schéma ou d'une notation chiffrée.

L'opération de réalisation eut une grande importance du XVIe et au XVIIIe siècle, époque où se pratiquait la basse continue. Elle se limita, par la suite, à un exercice d'école.

RÉALISME : style ou école artistique qui souhaite donner, dans les œuvres produites, une représentation exacte ou fidèle de la réalité (posée comme donnée).

Avant d'être une école, le réalisme a existé comme procédé artistique (les bisons des grottes d'Altamira sont réalistes ; le Grec Zeuxis passa pour avoir

peint des raisins que les oiseaux s'efforçaient de picorer…), dramatique notamment. Dans la comédie d'Aristophane, au Ve siècle av. J.-C., le réalisme introduisait sur scène un ton comique ou satirique proche des réjouissances populaires. Personnages communs, gestes et propos licencieux, obscénités, parodie, satire d'individus célèbres (Socrate, Euripide, etc.) donnèrent au théâtre grec un caractère mouvementé, engagé et pittoresque, à une époque où la tragédie connaissait le déclin. Ce déclin est le sujet de la pièce d'Aristophane intitulé *Les Grenouilles*. Dionysos, Eschyle et Euripide en sont les héros. Le réalisme d'Aristophane se situait dans le détail, il ne supposait aucune limite quant à la fantaisie de l'ensemble et de l'intrigue. La comédie «nouvelle», illustrée par Ménandre, fut plus réaliste encore et elle inspira la comédie latine.

Le mélange de réalisme, de fantaisie et d'invraisemblance se retrouva dans le théâtre médiéval, tant «sacré» (miracle, mystère) que profane (jeu, farce), et dans le roman picaresque espagnol des XVe et XVIe siècles. Il était aussi en acte dans les beaux-arts renaissants (perspective, anatomie, draperie, donnaient une force réaliste aux scènes mythologiques ou bibliques). Le théâtre baroque, qui pratiquait volontiers la tragi-comédie, fit de même. Le théâtre de Shakespeare est ainsi un riche dosage de poésie, de lyrisme, de grossièretés, de violence, où le réalisme (comportements, propos) donne «vie» aux personnages. Shakespeare disait que «la poésie la plus vraie est celle où il y a le plus d'invention», montrant les limites du réalisme baroque. Le Tasse écrivait : «J'orne la vérité de fleurs.» Le théâtre baroque, qui voulait «instruire», selon le mot de Ben Jonson, ne se présentait pas comme une imitation de la réalité, il s'en voulait une image, une représentation stylisée. Il n'en sombra pas moins dans la charge et l'obscénité, ou au contraire dans le décorum.

Dans l'art baroque, comme dans l'art classique. la vérité est portée par l'artifice et l'ornement, elle n'est pas personnelle ou subjective mais éternelle, et l'art n'est donc pas de la révéler mais de la présenter. L'utilisation quasi constante de figures stéréotypées et de mythes permettait de transposer la réalité dans des images et de l'alléger de l'anecdotique. Les procédés réalistes permettaient de ne pas perdre de vue la réalité — pour les baroques, «les choses existent» (J. Tortel) — sans sacrifier le spectacle. La méthode elle-même était un artifice. L'idée, baroque, de faire entièrement chanter un drame n'est-elle pas le comble de l'artifice ?

Par l'intermédiaire de la *comedia* espagnole, de la *commedia dell'arte*

italienne et des *intermezzi* d'opéras se développa un conventionnalisme réaliste (personnages stéréotypés, par exemple, de la comédie) qui se distingua du conventionnalisme de l'art de cour et de la préciosité. Furetière, dans son *Roman bourgeois* (1666), demandait que «la nature des histoires et les caractères des personnages soient tellement appliqués à nos mœurs, que nous croyons y reconnaître les gens que nous voyons tous les jours». Mais ce réalisme, qui fut aussi celui des burlesques (*Le Roman comique* de Scarron, par exemple), s'il s'amusait de personnages socialement tenus pour médiocres (bourgeois, comédiens, etc.), de vie quotidienne et de détails pittoresques, continuait à peu se soucier de vraisemblance de l'intrigue et des caractères. Il s'agissait plutôt de réagir à un héroïsme où l'individu se reconnaissait peu, qui posait comme héroïques la classe noble et ses valeurs. Le réalisme conservait sa finalité satirique ou «révolution-naire» (contre les académismes). Ainsi au XVIe siècle le réalisme pictural du Caravage tint-il en partie dans une reconsidération de l'héroïsme — ce qui avait déjà été le cas de Masaccio, au début de la Renaissance.

Au XVIIIe siècle, le réalisme visait à la vérité psychologique des personnages. Les héros de Marivaux ou de l'abbé Prévost, si leurs épreuves paraissent encore artificielles, gagnaient en réalisme de caractère. Jusqu'ici, la psychologie des héros avait été conventionnelle. Les figures théâtrales exprimaient un monde de passions et de sentiments sans originalité. L'anecdotique, la particularité et l'insignifiance étaient jugés de mauvais goût. A partir du XVIIIe siècle, ce fut l'inverse : la vérité des passions fut, peu à peu, cherchée dans ses formes particulières, dans l'histoire et non plus dans le mythe. Les conventions jusqu'ici admises furent perçues, non sans raison, comme des obstacles à l'affirmation de la singularité et de la subjectivité. «Ah ! frappe-toi au cœur, c'est là qu'est le génie», écrira bientôt Musset : la différence est au cœur de l'homme.

Le romantisme est né de l'opposition aux règles et aux conventions classiques, de l'importance accordée au sentiment et à l'originalité, mais il n'a pas été d'abord réaliste. Les opéras de Weber, les tableaux de Delacroix, les écrits de Hugo et de Hoffmann tenaient plutôt, comme la symphonie de Berlioz, du «fantastique». Ce fut en réaction à ce romantisme qu'apparut le réalisme comme école. Il exigeait une «reproduction exacte, complète, sincère du milieu social, de l'époque où l'on vit», pour citer un de ses théoriciens, Louis-Emile Duranty, qui fonda le journal «Réalisme» en 1857. Issu des romans «historiques» anglais, des études de Michelet, de la critique

de Sainte-Beuve, des romans de Balzac, le réalisme s'est imposé au milieu du XIXe siècle en France. Pour la peinture, *Un enterrement à Ornans* (1848) de Courbet en fut une sorte de manifeste. Le roman de Flaubert, *Madame Bovary,* parut en 1857. Le réalisme, qui eut une grande influence en Russie (Dostoïevski, Moussorgski, etc.), a été, en France, une des formes de réaction au romantisme, au même titre que le symbolisme, le parnasse et l'impressionnisme. Sur les scènes lyriques allait triompher l'opéra «historique» (Meyerbeer en France, Verdi en Italie), tandis que l'art se faisait parfois critique ou agressif. Le réalisme qui, jusqu'ici, avait été lié à la comédie, prenait un tour tragique, cruel, dénonciateur quelquefois, révélateur d'un réel occulté. Citons *Les Misérables* de Hugo, les romans de Vallès, l'art de Daumier et de Millet. D'abord jugé immoral, le réalisme fera ensuite figure d'académisme bourgeois.

Lorsqu'il est question de «réalisme» en musique (mais il n'y a pas de «musique réaliste»), les titres de *Carmen* (Bizet) et de *Boris Godounov* (Moussorgski) viennent à l'esprit. Ces deux opéras (créés en 1875 et 1874) surprirent ou choquèrent le public. Ils sont réalistes par la brutalité des passions, la complexité des personnages, le cadre pittoresque de *Carmen*, la présence constante du peuple dans *Boris Godounov,* l'importance de la mélodie et des rythmes populaires, — chez Moussorgski, la mélodie est parfois proche du langage parlé, ce qui séduira Debussy et Janacek. Il n'en reste pas moins que l'Espagne de Bizet était une construction imaginaire. Bizet et Moussorgski surent localiser et particulariser leur drame sans tomber dans l'anecdotique. L'égoïsme des personnages, leur brutalité, leur solitude face au problème du bonheur, ne sont pas liés à leur particularité. Ce qui est remarquable, c'est que le passager et le provisoire, dans ces deux ouvrages, acquièrent une puissance dramatique égale à celle de l'éternité. Dans *Boris Godounov,* le tsar (provisoire) et le peuple (éternel) atteignent également au pathétique. Ces deux opéras sont plus que le portrait d'individus ou d'époques. De même, dans le roman de Flaubert, *Madame Bovary,* l'héroïne souffre d'un mal qui n'est pas spécifiquement romantique (l'ennui, l'absence d'événement) mais qui, au XIXe siècle, avait acquis une rare acuité. A la fin du XIXe siècle, le naturalisme* (qui inspira, en France, le compositeur Alfred Bruneau) rejeta le réalisme comme bourgeois, et invita à s'enfoncer dans la réalité, fût-elle vulgaire ou sordide, guidé par des principes «scientifiques» (le déterminisme, par exemple). Le vérisme apparut en musique avec *Cavalleria rusticana* (1890), de Mascagni. Le réalisme était

désormais autant dans l'intrigue ou dans les caractères que dans les détails du drame. Il se fit parfois «l'esclave du modèle» (Th. Silvestre), à une époque où l'artiste se passionnait pour l'«objet». Au début du XXe siècle, le néo-classicisme s'opposa au vérisme, qui s'était parfois enrichi de freudisme.

Ce fut en URSS que le réalisme trouva refuge, à l'époque du stalinisme. Il fut opposé à l'art «formel» ou élitiste des bourgeois occidentaux. En Occident, où les procédés réalistes (les bruits* par exemple) étaient très utilisés, il influença le néo-réalisme, remarquable surtout au cinéma. L'un et l'autre conduisirent à des excès et à des outrances, comme avait fait le vérisme.

C'est, semble-t-il, le paradoxe du réalisme que d'être généralement condamné à trier et à accentuer le «réel» pour lui donner une vérité dramatique. Le récent hyperréalisme aide peut-être à comprendre pourquoi : la réalité brute, objective, laisse froid, muet. Par lui-même, disaient les matérialistes de l'Antiquité, le réel est incolore, inodore et sans saveur. Aussi est-il habituellement enterré sous les commentaires ou les symboles. Le peintre Van Eyck avait déjà montré, au XVIe siècle, que l'exacte reproduction de la réalité donne une impression d'excès de «réel», de trop-plein, d'hallucination aurait dit J. Lacan. Nous percevons habituellement un réel filtré.

Mais pour dire quelque chose du «réel», encore faut-il faire le détour par une fiction, une convention, un art. Le réalisme ne saurait en être l'économie. Et le problème demeure entier, quoi qu'il en soit, de savoir ce que c'est que chacun nomme «réel».

REBEC : de l'arabe *rabâb,* instrument à cordes frottées et à caisse de résonance légèrement bombée. Son étendue est d'environ 2 octaves.

Utilisé au Moyen Age et à la Renaissance, le rebec, issu des violes, l'est encore aujourd'hui dans certaines régions de l'Europe de l'Est et dans les Balkans.

RÉCITAL : représentation donnée par un artiste sur une scène.

Le récital est apparu avec Liszt, qui se produisait seul sur scène au XIXe siècle et faisait courir les foules. Son succès était lié au développement du concert et du vedettariat des instrumentistes.

Berio a composé une œuvre intitulée *Récital 1* (1972), qui met en scène une cantatrice folle.

RÉCITATIF : déclamation chantée, qui respecte les inflexions du langage parlé. Dans un ouvrage lyrique, le récitatif peut être *secco* (accompagné par

un clavecin et, parfois, une viole de gambe) ou *accompagnato* (accompagné par un ensemble orchestral), dit aussi *obbligato*.

Le récitatif est né avec la monodie* accompagnée, au cours du XVIe siècle. Dans le ballet de cour existait déjà le «récit» explicatif de l'action, qui pouvait être parlé ou chanté. Ce furent les artistes de la *Camerata fiorentina,* groupés autour du comte Bardi, qui l'expérimentèrent afin de renouer avec l'art dramatique antique. Ils souhaitaient mettre un terme au chant polyphonique qui, superposant mélodies et textes, ne permettait pas de déclamer expressivement un texte. La *Dafne* de Péri, donnée vers 1597, est tenue pour avoir donné naissance au récitatif. L'opéra prit rapidement un tour lyrique et ajouta au récitatif des passages chantés, des airs destinés à rompre l'aspect aride et monotone de telles représentations. Il en fut ainsi avec *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi, considéré pour cette raison comme le premier véritable opéra. Le récitatif eut charge de l'action, ou plutôt de son récit, et l'air celle de l'expression des passions ou états d'âme. Le récitatif *accompagnato* intervenait dans les moments pathétiques ou solennels du récit. Les opéras baroques étaient bâtis sur des livrets mythologiques, utilisés souvent à plusieurs reprises, et ce n'était pas du récit de l'action que pouvait naître l'intérêt. Le récitatif apparut donc, peu à peu, comme une sorte de pause, de moment de détente entre les airs, dont certains passages devaient être librement ornementés par les chanteurs.

L'opéra baroque prit la forme d'un ouvrage discontinu, d'un dramatisme secondaire, dont importaient les morceaux de bravoure, les airs, de forme souvent *da capo* au début du XVIIIe siècle. Ce fut ontre cette pratique italienne que réagit Gluck, en renonçant au récitatif *secco* et en s'efforçant de soumettre la musique à un développement dramatique susceptible d'intéresser le spectateur.

La réforme de Gluck ne s'imposa que lentement. A la fin du XVIIIe siècle, l'opéra-comique français et le *Singspiel* allemand faisaient appel au langage parlé, entre les airs, ce qui posait un problème d'interprétation, un chanteur n'étant pas nécessairement un acteur. Mozart, qui par principe ne rejetait rien, ne renonça pas au récitatif, pas plus que Rossini. L'un et l'autre surent toutefois lui donner une rare qualité, et parfois du lyrisme. Ce fut Weber qui mit un terme à l'usage du récitatif avec *Euryanthe* (1823), un opéra qui annonçait le drame wagnérien. Wagner supprima le découpage classique récitatif/airs au profit de la mélodie continue, proche de l'*arioso.* L'opéra n'était plus un spectacle chanté, mais un drame où l'action — et par

conséquent le récitatif — était essentielle.

Paradoxalement, remarquera Debussy, cette action est constamment arrêtée, chez Wagner, par des passages symphoniques. Pour permettre à l'action de se dérouler sans pause, Debussy recourut à une sorte de récitatif continu, d'un lyrisme retenu, dans *Pelléas et Mélisande*. L'harmonie riche, variée et subtile de la partition devait gommer la sécheresse et la monotonie du récitatif. Ce discours musical sans débordements lyriques ni épanchements orchestraux fut pratiqué aussi par Schœnberg, auteur du *Sprechgesang* (parlé-chanté), par Berg, qui utilisa la *Sprechmelodie* (parlé-mélodie) dans *Wozzeck*, et par R. Strauss avec la «conversation musicale». Cette évolution n'était pas seulement significative de l'importance accordée au drame, mais aussi de l'intégration du chant dans le déroulement dramatique. Elle ira jusqu'à l'utilisation de la voix humaine comme instrument parmi les autres.

REFRAIN : de refraindre (briser), motif musical répété après chaque couplet d'une chanson.

Le refrain est sans doute apparu dans les chansons de troubadours, à la fin du Moyen Age. La ritournelle (de l'italien *ritornello, ritorno* signifiant retour) est un refrain instrumental.

REGGAE : genre musical apparu en Jamaïque dans les années 60, révélé par Bob Marley, (1945-1981) et les Wailers, qui s'est diversifié en reggae roots (musique populaire), raggamufin (reggae et rap), dub (rythmes lourds, effets d'échos), etc.

En Jamaïque, pays du calypso à deux temps, le rythm'n blues engendre le ska puis le reggae. Marqué par le contretemps (les temps faibles deviennent forts), un rythme (binaire) chaloupé et saccadé ainsi que des effets appuyés de basse, le reggae a connu un grand succès, en renouvelant l'univers musical rock dans les années 70 et en proposant un nouveau «look» (coiffure *dreadlocks*, vêtements aux couleurs rouge/jaune/vert).

REGER Max (1873-1916) : compositeur allemand. Né à Brand, fils d'un instituteur, il devint organiste à Weiden à l'âge de treize ans. Il fut élève de Riemann. Ce n'est que vers la trentaine que ce Bavarois discret et austère, qui aimait Bach, Brahms et Wagner, a réellement commencé a composer. Son œuvre, qui fut surtout instrumentale, avait pour ambition de tempérer le romantisme en renouant avec la rigueur luthérienne. Reger connut Brahms et fut lié à R. Strauss. Il enseigna aux conservatoires de Munich (1904) et de Leipzig (1907) mais dut renoncer à la composition, vers 1914, parce qu'il abusait de l'alcool.

Citons, dans son œuvre abondante, le *Prologue symphonique pour une tragédie,* le *Chant des transfigurés,* les *Variations sur un thème de Mozart,* la *Fantaisie et fugue sur le nom de Bach* et un *Requiem*.

REGISTRE: du latin *regere* (diriger), étendue de l'échelle vocale d'une voix humaine ou d'un instrument de musique.

Le registre désigne également chaque section (aigu, médium, grave) de cette échelle. Sur un orgue, le registre désigne l'appareil qui permet d'utiliser un des jeux de l'instrument et, par extension, ce jeu.

REICH Steve (né en 1936) : compositeur américain. Né à New York, élève de Milhaud et de Berio, il étudie ensuite au Ghana, s'intéresse aux gamelans balinais et à la cantillation juive. Reich a inventé la musique dite «répétitive», constituée de brefs motifs diversement travaillés et prenant appui sur une pulsation rythmique rigoureuse. *Different Trains* (1988), pour quatuor et bande magnétique, l'impose. Ses principes ont été repris par de nombreux compositeurs.

Citons de lui *Four Organs* (1969), *Drumming* (1971), *Music for 18 musicians* (1976), *Tehillen* (1981), *The Desert Music* (1984), *The Cave* (1993), *City Life* (1996), *Three Tales* (2002), *You are* (2004) et *Variations pour vibraphones, piano et cordes* (2005).

REICHA Antonin (1770-1836) : compositeur français d'origine tchèque. Né à Prague, autodidacte, il fut d'abord flûtiste et rencontra Beethoven lors d'un passage à Bonn. Reicha se fixa à Paris en 1808 et opta pour la nationalité française en 1829. Nommé professeur de composition au conservatoire de Paris en 1818, il acquit une grande notoriété comme pédagogue et théoricien. Berlioz, Liszt et Franck furent ses élèves.

Quintettes à vent et fugues pour piano sont le plus connu de l'œuvre de Reicha, qui laissa également des opéras et des symphonies. Il disait avoir «dompté» son imagination par l'étude des mathématiques.

REICHARDT Johann Friedrich (1752-1814) : compositeur allemand. Né à Kœnigsberg, fils d'un luthiste, il voyagea beaucoup avant d'être nommé, en 1775, maître de chapelle par Frédéric le Grand. L'année suivante, il épousa Juliana Benda. Très actif, Reichardt fonda les Concerts spirituels de Berlin (1783), connut Goethe et Schiller — poètes du *Sturm und Drang* —, composa des opéras, des *Singspiele,* des cantates, mais manifesta des sympathies pour les idées révolutionnaires qui lui valurent la disgrâce. En 1808, il se mit au service de Joseph Bonaparte.

Son recueil *Lieder, odes, ballades et romances de Goethe* (1809) fut le

plus important du genre jusqu'à Schubert. Reichardt a laissé de nombreux écrits sur la musique.

RELATIVITÉ : deux tons sont dits relatifs lorsqu'ils comportent la même armure à la clef, l'un étant majeur et l'autre, mineur.

RENAISSANCE : mouvement intellectuel et artistique des XVe et XVIe siècles, hostile au Moyen Age et désireux de renouer avec le style artistique de l'Antiquité gréco-romaine. Il semble que le terme soit dû à Vasari, qui qualifia de *Rinascita* son époque artistique.

La Renaissance est née dans l'extrême confusion par laquelle s'acheva le Moyen Age, au XIVe siècle : guerre de Cent Ans, épidémies (peste noire), effondrement des structures féodales, schisme religieux, séparations de la foi et des dogmes, etc. A la fin du XIVe siècle et au cours du XVe siècle, des pouvoirs puissants et centralisés mirent de l'ordre dans ces déchirements, extirpant l'anarchie et l'hérésie, mettant un terme au schisme et ouvrant l'Europe au monde extérieur. La féodalité avait vécu. Une suite de conquêtes techniques (imprimerie, boussole, gouvernail) et territoriales (les «grandes découvertes») permirent à l'Europe de s'enrichir, comme avait commencé à le faire l'Italie lors des croisades. Dès la fin du XIVe siècle, banquiers florentins et marchands vénitiens furent des seigneurs et des mécènes. Ils donnèrent à l'art une finalité contemplative, pour connaisseurs et collectionneurs. Le mouvement gagna l'Europe au XVe siècle, notamment à la suite des guerres d'Italie, et produisit un nouvel art de vivre — «en paix, joie, santé, faisant toujours grande-chère», écrira Rabelais.

La Renaissance fut vécue comme une totale rupture avec le Moyen Age et comme une ouverture à un nouvel univers. «Quel siècle je vois s'ouvrir devant nous !» écrit Érasme en 1517, à une époque où la Renaissance intellectuelle et artistique connaissait son apogée. Ce furent les artistes italiens, par leur culte de la beauté (humaine) — «atteinte quand tout changement serait senti comme nuisible» (L.B. Alberti) — qui posèrent la première pierre du nouveau monde esthétique. L'achèvement du dôme de Florence par Brunelleschi, en 1436, tirait un trait sur l'art qualifié de «gothique», c'est-à-dire de barbare, que les Italiens avaient peu apprécié. La vogue fut aux coupoles, inspirées de l'architecture orientale, aux colonnes et aux lignes régulières. En 1478, Botticelli peignait *Le Printemps,* qui manifestait le retour à une inspiration païenne, liée dans les esprits à la volonté de jouir de la vie intensément, car «du jour qui vient, rien ne nous assure» écrivait Laurent de Médicis. L'Italie, où furent mises au jour des

traces de l'Antiquité gréco-romaine, à Rome d'abord, renoua avec les valeurs de la statuaire grecque par un art simple, régulier, symétrique et dévolu au jeu gracieux des lignes. Mais la Renaissance ne fut pas tant la découverte de l'Antiquité qu'une soudaine passion pour le style antique. Ce style évoluera : partie des recherches spatiales et objectives de Masaccio, la Renaissance s'achèvera dans le style rude et puissant de Michel-Ange, après un temps d'équilibre symbolisé par Raphaël.

Parallèlement, las des querelles scholastiques et d'une théologie perçue comme dogmatique et abstraite, parfois hautaine, les intellectuels, les humanistes surtout, rejetèrent les acquis médiévaux. Analyser, expérimenter, soumettre à sa propre conscience, séparer la loi de la science, la morale de la politique furent les mots d'ordre des savants (Copernic, Galilée) ou des penseurs (Érasme, Machiavel, Montaigne, Giordano Bruno). Ces hommes exigeaient la libre responsabilité de leurs œuvres et refusaient l'idée que leur curiosité, leur pensée ou leur puissance pussent être freinées par des principes. Ce sentiment de liberté et cet individualisme (qui trouveront une nouvelle vigueur au XVIIIe siècle) se conjuguaient avec l'idée d'appartenance à un tout, le cosmos, qu'il s'agissait également d'analyser. Astronomie, anatomie, philosophie, magie ou astrologie étaient, comme l'art, des moyens d'étudier le réseau de correspondances et de lois établi entre le tout et les parties. Ces recherches annonçaient les conventions du XVIIe siècle (théorie des passions) et l'idée de nature-machine. A partir du XVIe siècle, l'imprimerie — née en Allemagne, pays de graveurs réputés — divulgua ces théories.

Au début du XVIe siècle, après que l'Eglise eut à subir de nombreuses attaques pour ses prétentions temporelles, le peu de foi et l'immoralité de ses dignitaires, le choc Réforme/Contre-Réforme mobilisa contre l'orgueil, le goût des œuvres, de l'action, des richesses, le défi au mystère, la négation de l'égalité devant Dieu et le recul pris par rapport aux croyances que fut la Renaissance. Dans la fresque *Le Jugement dernier* (un thème essentiel de l'époque) de Michel-Ange, peint dans la chapelle Sixtine, Minos, Charon et de nombreux nus ne côtoyaient-ils pas le Christ ? En 1519 mourut Vinci ; en 1520, Raphaël ; en 1521, Josquin des Prés ; en 1520, Luther brûla la bulle papale qui l'excommuniait. Le monde basculait. En 1546, Étienne Dolet fut brûlé à Paris pour avoir nié l'immortalité de l'âme. L'Europe entrait dans un état de tensions politiques et religieuses qui allait durer jusqu'au XVIIIe siècle.

Les idées de réforme (et l'anarchie religieuse) connurent un tel succès que l'Église catholique, dont le pouvoir temporel n'avait cessé de décliner jusqu'ici, décida d'organiser une défense : la Contre-Réforme. Elle convoqua le concile de Trente, en 1545. Ne voulant être débordée ni par l'esprit de la Renaissance ni par les idées réformistes, elle s'efforça de rassurer et de séduire. En 1555, Pie IV fît couvrir les nus qu'avait peints Michel-Ange. Palestrina eut charge de réformer la musique en la purifiant d'influences profanes jugées excessives. L'ordre des Jésuites donna à cette Contre-Réforme des allures militantes et conquérantes. Il fut un soutien de l'art théâtral, promis à un intense développement. L'élan donné par la Renaissance conduisait à un art individualisé, savant et spectaculaire. Cet élan ne s'est pas perdu, bien au contraire. La Renaissance est demeurée dans les esprits comme un moment privilégié, une époque de grand style et, dira Nietzsche, une occasion perdue.

Musicalement, la Renaissance fut l'âge d'or de la polyphonie*. Comme la peinture avait trouvé, au XIVe siècle, un premier maître avec Giotto, la musique trouva dans l'art polyphonique du siècle passé, celui de l'ars* nova, une impulsion. La polyphonie était d'abord apparue dans le nord de l'Europe, avec l'école de Notre-Dame de Paris notamment, et ce furent les musiciens franco-flamands qui conduisirent cet art à son apogée. Ils le firent en circulant entre les Flandres, l'Ile-de-France, la Bourgogne et l'Italie, où étaient les cours et les chapelles fortunées. Le premier à avoir fait son bagage pour Italie fut Ciconia, à la fin du XIVe siècle. En 1420, Dufay s'y rendit à son tour. Les autres suivront : Obrecht, Josquin des Prés, Willaert, Arcadelt, Cyprien de Rore, Lassus… Ces allées et venues donnèrent à l'Europe occidentale une unité de style en même temps qu'une écriture musicale savante.

La polyphonie pratiquée, souple, savante et raffinée, perdit peu à peu de son inspiration sacrée. Mais, d'une façon générale, la musique était à l'époque peu liée au texte. La beauté de l'ensemble, auquel concouraient les voix, importait plus que le «sens» ou que l'expression de ce qui était chanté. La distinction entre «sacré» et «profane», comme celle entre musique vocale et musique instrumentale, se fera au XVIe siècle. Dans la musique polyphonique, les moyens d'interprétation musicale n'importaient pas. Le style polyphonique connut le déclin au cours du XVIe siècle, au profit de la monodie accompagnée. Il devint le style d'église, que Palestrina eut à épurer, dit *stile antico,* puis un procédé d'écriture. Après l'époque inquiète du

maniérisme (Gesualdo en musique, Bronzino en peinture), où furent expérimentés divers moyens expressifs dans un style très raffiné, l'art polyphonique, son équilibre et l'égalité des voix pratiquée allaient céder la place à l'art baroque, varié, contrasté, expressif et virtuose.

RÉPONS : chant exécuté par un soliste et repété par le chœur, pendant un office religieux.

REQUIEM : repos, en latin. Prière pour les morts et composition pour solistes, chœurs et orchestre, dans sa forme classique, sur tout ou partie de cette prière.

Dans la liturgie romaine, la messe pour les défunts (*missa pro defunctis*) comprend normalement les parties suivantes : Introït, Kyrie, Graduel, Dies Irae, Offertoire, Sanctus, Agnus Dei et Communion. En tant qu'ouvrage musical, le Requiem est apparu au XVe siècle, à une époque de renouveau de la musique d'inspiration religieuse et d'inquiétude spirituelle. Le premier Requiem aurait été composé par Dufay et perdu. C'est donc celui d'Ockeghem qui est le premier connu. Les musiciens de la Renaissance composaient également des déplorations lorsque disparaissaient des personnages célèbres. Citons la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin des Prés.

Le Requiem devint concertant au XVIIe siècle et, dès cette époque, le Dies Irae pouvait être matière à déchaînements divers. Mais, de cette époque, seul le *Requiem* de Jean Gilles est resté célèbre. Il sera donné à la mort de Rameau et à celle de Louis XV. Du XVIIIe siècle a été retenu celui de Mozart. Commandé par un personnage tenu pour mystérieux, en fait le comte de Walsegg, dans des circonstances qui ont fait couler de l'encre, l'ouvrage a été achevé par un élève de Mozart, Süssmayr.

Le Requiem fut beaucoup pratiqué au XIXe siècle. La mort, la colère divine et le Jugement dernier excitèrent les esprits romantiques, par ailleurs médiocrement portés sur la messe et l'oratorio. Cherubini composa deux *Requiem* (1816 et 1836). Berlioz en composa un, qui fut donné aux Invalides en 1837. Divisant l'orchestre, jouant des espaces et d'un effectif important, Berlioz manifesta une ferveur qui n'était pas précisément religieuse, ce qui sera le cas également de Verdi, auteur d'un *Requiem* (1873) à la mémoire de l'écrivain Manzoni. Il s'agit de son meilleur opéra, commentèrent les mauvaises langues. Du moins est-ce un ouvrage sincère. Il fallut attendre l'art en demi-teinte de Fauré, qui donna un *Requiem* en 1888, pour que cette forme musicale gagnât en sérénité et en recueillement. Fauré, pas plus que Berlioz

et Verdi, n'était pourtant connu pour avoir de solides convictions religieuses. Le XXe siècle a produit des Requiem de qualité. Après Duruflé, retrouvant Fauré et le grégorien dans un beau *Requiem* (1947), Bussotti donna un *Rara Requiem* (1969) dans un style puissant, d'inspiration profane. Il faut citer aussi le *Requiem* de Ligeti, d'un caractère plus inquiet, le *Requiem* de M. Chion, celui composé par Zimmermann, peu avant son suicide, puis *Requiem(s)* de Dusapin.

RÉSOLUTION : enchaînement harmonique qui consiste à faire succéder une consonance à une dissonance passagère.

RESPIGHI Ottorino (1879-1936) : compositeur italien. Né à Bologne, il fut influencé par Rimski-Korsakov, dont il fut élève, et par la musique ancienne. Professeur au conservatoire de Rome (1913), il donna des adaptations d'œuvres anciennes, comme les *Airs et danses antiques,* mais manifesta surtout son talent d'orchestrateur dans des poèmes symphoniques: *Les Fontaines de Rome* (1916) et *Les Pins de Rome* (1924). Son ballet *La Boutique fantasque* (1920), inspiré de Rossini, est également connu. Il laissa, d'autre part, des opéras. Respighi, par son style néoclassique, influença de nombreux compositeurs italiens, dont Pizzetti, Casella et Malipiero, désireux de mettre un terme aux excès du romantisme en Italie.

RETARD : procédé d'écriture musicale qui consiste à retarder l'émission d'une note d'un accord en prolongeant une note voisine de l'accord précédent.

REYER Ernest (1823-1909) : compositeur français. Né à Marseille, Rey (de son vrai nom) fit partie de l'administration coloniale avant de se consacrer à la musique et à la critique musicale.

Cet autodidacte, admirateur de Berlioz et de Wagner, est connu pour son opéra *Sigurd* (1884).

RHAPSODIE : du grec *rhaptein* (coudre), composition musicale libre, qui a généralement un caractère d'improvisation et qui s'appuie sur des mélodies populaires.

Dans l'Antiquité, un rhapsode était un poète. La rhapsodie comme forme musicale s'est imposée avec la vogue des formes libres, au XIXe siècle, en particulier avec Liszt et ses fameuses *Rhapsodies hongroises* (1846-1885). Inspirées de la musique tzigane, elles brillent plus par leur virtuosité et leurs rythmes que par un quelconque folklorisme. Les 2e, 6e, 11e et 15e sont particulièrement célèbres.

La rhapsodie peut être écrite pour orchestre. Ainsi de la *Rhapsodie*

norvégienne de Lalo, de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, des deux *Rhapsodies roumaines* d'Enesco et de la *Rhapsody in blue* de Gershwin. Elle peut être chantée, comme la *Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre* de Brahms, composée sur un texte de Goethe. *Tzigane* de Ravel, qui met tant à contribution les virtuoses du violon, est également une rhapsodie.

RHYTHM AND BLUES : forme de blues* apparue après la Seconde Guerre mondiale, qui utilisait des rythmes très marqués.

Le rhythm'n blues, souvent proche de la chanson de variété, fut très populaire aux États-Unis, dans les music-halls et les dancings.

RICERCARE : rechercher, en italien. Composition instrumentale de forme libre et de style contrapuntique.

Le *ricercare* fut peut-être appelé ainsi parce que les thèmes ou timbres utilisés étaient à «rechercher». Il est apparu à la fin du XVIe siècle comme une des premières formes de musique instrumentale. Sans doute issu des préludes, des improvisations exécutées pour vérifier l'accord de l'instrument et pour se chauffer les doigts, le *ricercare* prit l'aspect d'une pièce libre, bâtie sur des thèmes de même tonalité et jouée à l'orgue. Il se fit élaboré avec A. Gabrieli et, surtout, Frescobaldi, annonçant la fugue.

Le premier recueil connu de *ricercari* date de 1542. Frescobaldi donna *Ricercari e canzoni francese* en 1615 et inclut des *ricercari* dans ses *Fiori musicali* de 1645.

RICHTER Franz Xaver (1709-1789) : compositeur allemand d'origine morave. Né à Holesov, il fut peut-être élève de Fux et devint maître de chapelle à Kempten (1740) avant de faire partie de la célèbre école de Mannheim (1747). En 1768, il partit pour Strasbourg où il fut nommé maître de chapelle et eut Ignaz Pleyel comme assistant.

Richter a contribué à la formation du style classique. Il a laissé des symphonies et de la musique de chambre.

RIGAUDON : danse à deux temps, animée, originaire de la Provence ou du Languedoc.

Le rigaudon (ou rigodon) connut la vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les pièces de clavecin de l'époque en comportent.

***RIGOLETTO* :** opéra de Verdi, en trois actes, sur un livret de Francesco Maria Piave inspiré d'une pièce de Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* — qui avait été interdite, en 1832, pour outrage aux mœurs. Créé le 11 mars 1851 à Venise, *Rigoletto* avait été composé en un peu plus d'un mois. L'ouvrage

obtint rapidement le succès et donna à la notoriété de Verdi une dimension internationale. L'opéra est demeuré très populaire grâce à son efficacité dramatique et à sa richesse vocale. Les trois grands rôles (Rigoletto, Gilda et le duc de Mantoue) sont en or pour les spécialistes du *bel canto* romantique. Le quatuor final est, d'autre part, une des grandes réussites du compositeur.

Rigoletto est un bossu au service du duc de Mantoue, lequel mène une existence dissolue. Il a ainsi déshonoré la fille du duc Monterone, provoquant les railleries du bossu. Monterone le maudit. L'occasion de se venger des sarcasmes de Rigoletto sera fournie aux victimes du duc lorsque celui-ci se tournera vers Gilda, la fille du bossu. Un enlèvement sera organisé avec la complicité de… Rigoletto. Lorsque celui-ci se rendra compte de la duperie, il cherchera à se venger et provoquera la mort de sa fille.

Sur ce livret très romantique (vengeance, enlèvement, scènes brutales, infirmité symbolique de Rigoletto, débauche du duc, etc.), Verdi fit la démonstration de son génie dramatique. L'*Addio* (Gilda-le duc, acte Ier). le duo Rigoletto-Gilda (acte II), l'air du duc *La donna è mobile* (acte III) et le quatuor de l'acte III n'ont plus quitté la mémoire des amateurs d'opéra. Victor Hugo entendit l'ouvrage et en fut, paraît-il, satisfait.

RIHM Wolfgang (né en 1952) : compositeur allemand. Né à Karlsruhe, il y étudie, à la Musikhoschule, et plus tard y enseignera. Il est élève, également, de Stockhausen, Huber, Fortner… Compositeur prolifique, Rihm a imposé son énergique personnalité, dans un style qualifié parfois de néoromantisme ou de «nouvelle simplicité».

Citons de lui son théâtre musical (*Die Hamletmaschine*, 1986, et *Œdipus*, 1987), l'opéra *La Conquête du Mexique* (1992), la série instrumentale *Chiffre*, des symphonies, des quatuors à cordes…

RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï Andreïevitch (1844-1908) : compositeur russe. Né à Tikhvin dans une famille aisée, il apprit très tôt a jouer du piano mais engagea d'abord une carrière dans la marine. Devenu officier il décida de se consacrer à la musique vers 1865. Membre du groupe des Cinq, Rimski-Korsakov travailla sérieusement, étudia l'œuvre de Berlioz et, en 1871, enseignait déjà au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il ne tarda pas à provoquer l'admiration de ses contemporains par son écriture orchestrale et influença de nombreux compositeurs du XXe siècle (citons Liadov, Glazounov, Stravinski, Prokofiev, Respighi et Ravel). Rimski-Korsakov fut nommé directeur des concerts de Saint-Pétersbourg (1886), vint à Paris lors de l'exposition universelle de 1889 et connut quelques soucis, en 1905, pour

avoir sympathisé avec les idées révolutionnaires. Il mourut d'un infarctus.

A la croisée des influences occidentales et orientales, Rimski-Korsakov sut acquérir un style fait de maîtrise et de sens des couleurs orchestrales, tout en montrant, dans ses opéras surtout, du goût pour la fantaisie et les légendes populaires. Sa passion des belles sonorités et de la virtuosité orchestrale lui valut toutefois des reproches, de même que son travail de révision, de «meyerbeerisation» dira Stravinski, d'ouvrages de Borodine et de Moussorgski qu'il souhaitait faire connaître. Ces critiques prirent, quelquefois, un ton d'autant plus acerbe que la musique de Rimski-Korsakov avait séduit le public, à une époque où plaire semblait suspect.

Rimski-Korsakov a été un maître du poème symphonique : le *Capriccio espagnol* (1887), *Schéhérazade* (1888) et *La Grande Pâque russe* (1888) lui ont notamment valu la célébrité. Mais c'est à l'opéra qu'il s'est consacré le plus, particulièrement après 1880. A la suite d'*Ivan le Terrible* (créé en 1873, plusieurs fois remanié ensuite), citons *La Nuit de mai* (1880), d'après un ouvrage de Gogol, *Snegoroutchka* (1882) — ou *La Fille des neiges* —, *Sadko* (1898), *Le Tzar Saltan* (1900) — qui contient le fameux *Vol du bourdon* —, *Kastcheï* (1902), *Kitèje* (1904) — tenu pour le «Parsifal slave» — et *Le Coq d'or* (1909), d'après un texte de Pouchkine. Certains de ces ouvrages heurtèrent la censure. Souvent inspirés de contes et de légendes, les opéras de Rimski-Korsakov ne manquent ni de verve ni de beauté sonore. L'orchestration en est, bien sûr, soignée. Il est pourtant rare d'avoir l'occasion de les entendre en Occident.

RITOURNELLE : de l'italien *ritorno* (retour), court motif instrumental repris avant chaque couplet d'une chanson.

On en trouve un exemple dans le prologue de *L'Orfeo* de Monteverdi : chaque couplet est précédé d'une ritournelle. Le procédé sera utilisé également dans la musique instrumentale, dans le concerto notamment, à partir du XVIIe siècle.

ROBERDAY François (1624-1680 ?) : compositeur français. Né à Paris, il fut organiste, orfèvre du roi et valet de chambre d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse. Lully fut son élève.

Roberday connut Cavalli et fut influencé par la musique baroque italienne. Également influencé par Titelouze, Roberday a laissé une œuvre pour orgue importante. Citons les *Fugues et caprices* (1660).

ROCK AND ROLL : de l'anglais *to rock* (balancer) et *to roll* (rouler), danse sur un rythme à quatre temps dont les 2e et 4e sont très accentués, de

caractère plus ou moins acrobatique.

Le *rock'n roll* est apparu aux Etats-Unis vers 1950, inspiré par des musiques noires comme le *rythm'n blues* et le jazz *be-bop,* le *country* blanc aussi, sur des rythmes simples et marqués. Son premier succès fut *Rock around the clock* de Bill Haley. Vers 1955, dans un style provocant, le chanteur blanc Elvis Presley, surnommé *The King*, s'imposa en lui donnant un caractère sentimental et en s'adressant surtout à un public d'adolescents. Son succès fut international. Le *rock'n roll* influença, en Grande-Bretagne, la *pop music,* vers 1960. L'un et l'autre donnèrent, en France le style «yé-yé» (de l'américain *yeh,* oui), proche de la chanson de variété mais plus particulièrement adressé aux adolescents et à l'expression de leur sentimentalité. Johnny Hallyday, Eddy Mitchell et d'autres symbolisèrent les aspirations de cette nouvelle catégorie de consommateurs, en conflit avec la génération qui avait vécu la guerre.

Le *rock'n roll* connut, après 1968, le même déclin que la *pop music* et les «yéyé», parce que ses «vedettes» vieillissaient, se répétaient ou s'embourgeoisaient, surtout parce que les aspirations de la jeunesse avaient changé. En France, la mode fut un temps à la chanson «de qualité», c'est-à-dire soigneuse de ses textes, ce dont s'étaient peu préoccupés les chanteurs de *rock*. Celui-ci renaîtra tout de même sous des formes diverses : *hard rock* (rock dur), *country* (inspiré du *folk song* américain), *jazz-rock,* en prenant de nouveau en charge les revendications de la jeunesse, liées généralement au «mal de vivre», à l'hostilité à l'ordre social et moral, aussi au goût de s'identifier à travers des groupes et des rassemblements

Lorsque le *rock'n roll* était apparu aux États-Unis, il avait été lié un temps au mouvement *beatnik,* qui influencera plus tard la *pop music* et les *hippies*. Ce mouvement avait d'abord été littéraire, trouvant son inspiration dans Rimbaud, Henry Miller, le surréalisme et l'existentialisme. Jack Kerouac (*On the road,* 1957) en fut un représentant marquant. Rejetant l'*american way of life,* le système politico-économique capitaliste et invitant à y échapper en partant sur les routes au sens propre (ou, au sens figuré, en se droguant), en formant des communautés marginales, puis ce mouvement dégénéra en slogans naïfs («retour à la nature», *Peace and love,* etc.). en culte des drogues ou en violences de groupes dont l'idéologie était teintée de fascisme (*skinheads*). Après 1968, ces mouvements étant tenus pour impuissants, la mode fut au «chacun pour soi» ou au retrait dans la «déprime», peu propice aux rythmes vigoureux du *rock'n roll*.

Le *rock* — mot ayant acquis un sens large — est reparu pour satisfaire une nostalgie de la jeunesse ou pour exprimer brutalement le rejet d'un monde perçu comme agonisant (*No future* fut la devise du mouvement *punk*). Ce *rock* nouveau diffère du *rock* des années 1960-1970 surtout par une utilisation plus marquée de l'électronique, parfois par un aspect de synthèse de styles, ainsi que par l'utilisation des moyens audiovisuels modernes.

Le *rock* désigne aujourd'hui un style musical international, plus ou moins (plutôt moins) inspiré du *rock'n roll* et des musiques noires (américaines ou africaines), qui utilise la technologie contemporaine, plus destiné au concert qu'à la danse.

ROCOCO : de rocaille (un élément des décors rococo), style artistique apparu au début du XVIIIe siècle, caractérisé par le goût des courbes, guirlandes et arabesques ainsi que par ses thèmes galants*.

La fin du règne de Louis XIV, mort en 1715, avait été assombrie par la crise économique du royaume et par le climat de dévotion que le roi, influencé par Mme de Maintenon, avait imposé à la cour. De nombreuses chansons, à la mort du roi, stigmatisèrent l'«ennemi juré de la paix» et le «maître des impôts». La régence qui suivit, puis le début du règne de Louis XV furent vécus comme des moments de libération. La raideur, la pompe et le grandiose du «grand siècle» disparurent au profit de la souplesse, du «sourire de la ligne» (Goncourt) et de la dissipation. Le travail artistique, jusque-là mobilisé et localisé à Versailles, se déplaça à Paris, qui allait devenir la capitale intellectuelle et artistique de l'Europe. Son objet ne fut plus l'habitation du roi et de sa cour, mais les hôtels particuliers et les intérieurs bourgeois. La solennité céda la place au confort et à l'agrément. Les salons et les clubs devinrent les hauts lieux de la mode, du goût qui se mit à évoluer rapidement. Cette libération, qui se retrouvait dans les thèmes artistiques (fantaisie, exotisme, galanterie) et dans les mœurs (gaieté, optimisme, rejet des préjugés), accompagnait un réel développement scientifique (Newton, Buffon, Linné, Lavoisier) et conduisit à l'idée de «progrès», lié à celui des sciences et des techniques, propre à «rendre heureux les peuples» (D'Argenson). En même temps s'affirmait un sentiment de nostalgie notamment exprimé à travers le goût de la pastorale et de la romance.

«Le XVIIIe siècle a eu un poète, c'était un peintre», écrira Goncourt. Il songeait à Watteau (1684-1721), dont le tableau intitulé *L'Embarquement pour Cythère* est demeuré symbolique de l'époque, légère et mélancolique. Le tableau de Boucher *La Naissance de Vénus* est également significatif :

Vénus est une belle femme gracieuse et libertine, mise en valeur par un jeu de courbes et de lumières. L'art rococo, qui sombrera en mièvreries, donna aux styles baroque et classique un aspect humain (féminin), souriant, intime et, parfois, sentimental. Il avait été influencé par l'art flamand et par la vogue des «chinoiseries». Les grandes figures mythologiques, qui plaçaient très haut l'héroïsme, passèrent de mode au profit d'intrigues amoureuses, d'analyses psychologiques, situées dans des décors familiers. Cette conception, qui se trouve dans le théâtre de Marivaux, était contemporaine de l'apparition, en Italie, de l'opéra bouffe, inspiré de la *commedia dell'arte,* du goût de la satire, du pittoresque et des déguisements. En France, Campra et Rameau donnèrent à la musique héritée de Lully de la souplesse et du brillant.

L'art français obtint beaucoup de succès et fut imité en Europe, particulièrement en Allemagne (Berlin excepté), en Espagne et en Russie. Parmi les artistes français, qui unirent souvent rococo et classicisme, citons les peintres Boucher, Lancret, Fragonard, les architectes Meissonnier (hôtel de Matignon) et Gabriel (le Petit Trianon), tandis que se développaient l'art de la décoration intérieure et l'art du mobilier. Le rococo marquait le déclin de l'influence des écoles italiennes sur l'art européen.

Au milieu du XVIIIe siècle, le style rococo dégénéra en futilités et en sentimentalités, dont les bonbonnières illustrées de scènes champêtres sont un exemple connu. Les difficultés économiques, la faiblesse de Louis XV, le déclin de la noblesse, les critiques de plus en plus vives de la bourgeoisie et des philosophes (les «encyclopédistes») provoquèrent la chute de l'Ancien Régime. Dès le milieu du XVIIIe siècle, le rococo fut rejeté comme frivole et lié à la dissipation du pouvoir politique. Le néoclassicisme et le pré-romantisme allaient lui succéder, d'abord dans une apparente confusion de styles.

RODRIGO Joaquin (1902-1999) : compositeur espagnol. Né à Valence, devenu aveugle étant enfant, il fut élève de Dukas, à Paris, et subit l'influence de Falla. Rodrigo fut nommé professeur d'histoire musicale à Madrid.

Il est célèbre par son *Concerto d'Aranjuez* (1939) pour guitare et orchestre. Citons également la *Fantaisie pour un gentilhomme* (1954), dédiée au guitariste Andrès Segovia.

ROMANCE : de l'espagnol *romancero* (recueil de poèmes), chanson strophique, mélodique et de caractère sentimental, ou pièce instrumentale composée dans un style proche.

C'est au XVIe siècle que sont apparus, en Espagne, les *romanceros,* qui

groupaient des poèmes de style narratif comme le *Romancero du Cid* (1612). Ces recueils influencèrent le théâtre baroque espagnol. Ils furent redécouverts avec passion par les pré-romantiques, à la fin du XVIIIe siècle. Schlegel, Hugo, Gautier, Mérimée et d'au-tres mirent l'Espagne à la mode, suivis des musiciens Bizet, Chabrier et Lalo. Les artistes du XIXe siècle appréciaient ce monde de sentiments violents, de couleurs contrastées et de pauses parfois grandiloquentes, dont Calderon avait été un brillant peintre, dans son théâtre.

Si la romance tient son nom du *romancero,* elle tient son caractère surtout de la pastorale*, un genre connu depuis l'Antiquité qui fut très en vogue au début du XVIIIe siècle, parfois lié au style galant. Nature idyllique, tendres sentiments et doux aveux ne s'encombraient d'aucun réalisme dans les pastorales et bergeries de cette époque, qui exprimaient une certaine nostalgie de l'avant-absolutisme politique. Le caractère de la romance est «naïf et attendrissant», disait Marmontel, qui collabora avec Rameau avant d'écrire des livrets d'opéras-comiques.

La romance connut la vogue en même temps que l'opéra-comique, à la fin du XVIIIe siècle, puis cette vogue prit un air de triomphe avec l'Empire. Hortense de Beauharnais et Chateaubriand, tout autant que Cherubini, Méhul ou Grétry, s'essayèrent à la romance. Sous forme de chanson, celle-ci permettait d'exprimer la sentimentalité à la mode sans nécessiter l'appareil de l'opéra. La romance se fit populaire et réaliste. Bourgeois et musiciens savants l'abandonnèrent alors au profit de la mélodie*, plus distinguée. Certaines romances étaient devenues célèbres à jamais, par exemple *Il pleut bergère* (Fabre d'Églantine) et *Plaisir d'amour* (Florian, Schwarzendorff).

La romance influença la musique instrumentale (*Romances pour violon et orchestre* de Beethoven, *Romances sans paroles* pour piano de Mendelssohn) et fut utilisée dans l'opéra, par Gounod notamment. Elle influença, bien sûr, la chanson populaire, qui connut au XIXe siècle un vif développement. Plus tard, elle trouvera place au cinéma, comme dans le premier film «parlant» français, *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair.

ROMANTISME : de romanesque (c'est-à-dire comme dans les romans), mouvement intellectuel et artistique, littéraire surtout, apparu à la fin du XVIIIe siècle et développé principalement dans la première moitié du XIXe siècle. Le terme anglais de *romantic* qualifia d'abord, semble-t-il, un type de jardin où la nature était abandonnée à elle-même. Le mot «romantique» est dérivé de l'ancienne orthographe «romant».

A une époque de crise économique et politique profonde, le romantisme est apparu comme une révolution de valeurs. Annoncé par les romans de Richardson, les *lake poets* (poètes de la région des lacs) anglais, la philosophie de Rousseau et le mouvement du *Sturm* und Drang* (qui peut se traduire par Orage et Impétuosité), le romantisme prit pour cibles les conventions sociales et esthétiques, les préjugés moraux et, d'une façon générale, l'autorité quelle qu'elle fût. «Toute règle détruit le véritable sentiment», écrivait Goethe. Les valeurs nouvelles furent le sentiment individuel, jusqu'ici contenu par les conventions ; l'imagination, jusqu'ici contenue par la raison ; le «naturel — il faut ramener l'art dans les limites de la nature» (Schlegel) — et, surtout, l'expression subjective — «La subjectivité est la vérité» (Kierkegaard) — qui dégénéra parfois en «autolâtrie» (E. About). Né d'un «besoin d'infini» (Schlegel), le romantisme fut en même temps un mouvement de repli sur le sujet, le «moi», le monde du rêve, la nation ou la région, le patrimoine culturel (le christianisme. les mythes et légendes populaires, l'art national, etc.).

L'ouvrage de Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), a été un des premiers grands succès d'un mouvement qui devait conduire au romantisme. Le héros est un jeune homme sensible et insatisfait, finalement dégoûté de ce monde «vulgaire» et il se suicide. C'est de ce héros que naquit le «mal du siècle» (mélancolie, bonheur impossible ici-bas, rêverie…). Mais Goethe revint peu à peu au classicisme et les thèmes romantiques furent développés, en Allemagne, par Novalis («Tout ce qui est poétique doit être féerique») et Schlegel (théoricien de l'«ironie romantique»), puis par Hoffmann, qui mit à la mode l'étrange et le fantastique.

D'une façon générale, le romantisme s'est d'abord affirmé comme le fruit d'une immense déception, après le siècle des Lumières et l'optimisme en la raison professé par les penseurs du XVIIIe. Toute une génération fut la proie d'une «souffrance vague» (Berlioz). Sa révolte contre la loi — l'ordre, les codes, la raison, l'autorité — s'accompagna généralement d'un sentiment de vide à remplir, de malaise ou de vertige (la folie, la maladie nerveuse, la pâleur furent à la mode), de vacuité (l'ennui fut un thème romantique, comme la «fuite» du temps) et de mépris pour le présent (le repli sur le passé, le Moyen Age surtout, fut une constante du romantisme). L'attention au détail se développa d'autant que l'ensemble, le but final, la fin s'évanouirent. «Dieu est mort» assurera Nietzsche. Proust remarquera que l'œuvre romantique est généralement «inachevée». La pratique des formes «ouvertes» mais aussi des

«extraits» et des «pages choisies» est d'origine romantique, comme le goût du «vague» et de l'imprécis. Obscurité et imprécision pouvaient être signes de «profondeur».

En France, secouée par la Révolution puis espérant de l'Empire, les idées romantiques, propagées par Grimm et Mme de Staël, s'imposèrent tardivement et par la lutte. Le XVIIIe siècle avait vu une sévère empoignade entre «anciens» et «modernes» (querelles des Bouffons, querelle des encyclopédistes et des jésuites, conflit entre piccinnistes et gluckistes). Après ces secousses politiques, elle rebondit avec la bataille d'*Hernani* (Hugo) en 1830. En 1824, Delacroix avait peint *Les Massacres de Scio* ; en 1830, Berlioz donnait sa *Symphonie fantastique.* Un an plus tôt, Rossini avait créé l'opéra «historique» avec *Guillaume Tell.* Le romantisme s'imposa peu à peu et fut à la mode sous la Restauration. Dans un premier temps, le romantisme français avait été national, chrétien et lyrique avec Chateaubriand, Hugo, Vigny, etc. Il ne tarda pas à être secoué, à une époque elle-même troublée (chute de la Restauration, émeutes de 1848, instauration du second Empire). Dans le temps même où il se vulgarisait, le romantisme fut accusé d'être lié aux bourgeois et de servir le «dieu Boutique» (Hugo). L'«affairisme» et l'«académisme» devinrent les cibles, la bourgeoisie étant accusée d'être réactionnaire et vulgaire, ou de sacrifier au colossal pour épater les foules.

Cette nouvelle déception fit éclater le romantisme français, lui assurant une grande richesse. En 1857, Baudelaire (*Les Fleurs du mal)* et Flaubert (*Madame Bovary*) firent scandale. Les scandales n'allaient plus cesser, la rupture entre l'artiste et la société semblant consommée. De là l'hermétisme, parfois, des tenants du symbolisme* (Baudelaire Rimbaud, Mallarmé), pour lesquels le poète était un être en marge, doté d'une réelle spiritualité, parfois de facultés visionnaires. L'activité du génie, du poète, consistait en une recherche de signes, c'était un art d'initié, — trouver «mon Beau», disait Baudelaire. Le réalisme* (Flaubert, Vallès, Huysmans), annoncé par Balzac, donnait à l'œuvre valeur de portrait sans complaisance ou de dénonciation d'une société amorale. Le *Recueil de vers nouveaux* (1866) illustrait un mouvement apparu vers 1840, le Parnasse (du nom de la montagne grecque où séjournaient les Muses). Il prônait l'art pour l'art: «Dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle» (Gautier). Vers 1865 apparut, en peinture, l'impressionnisme*, qui invitait à voir dans le modèle matière à «impressions» de l'artiste. Ces mouvements, comme ceux des dandys et des décadents, signaient le divorce de la société bourgeoise et de ses artistes,

ainsi que le repli sur le «moi». L'imagination apparut comme un moyen d'évasion. Tous prirent pour cible non pas tant le classicisme que le romantisme, accusé de s'être compromis, égaré dans une mystique sociale et un épanchement lyrique devenus hors de saison. Ce romantisme «social», une fois l'héroïsme bonapartiste oublié, sera relayé par le naturalisme (le vérisme* en Italie), proche des théories socialistes.

Pour que la musique soit un art, écrivait Hegel, il faut que par les sons elle exprime «un sentiment, une pensée». Ce rejet de la musique «pure» et cette volonté de tirer la musique vers un «texte» (ou un «texte» vers la musique, la musique devant soutenir le verbe pour atteindre au «vrai») avaient guidé, à la fin du XVIIIe siècle, la réforme de l'opéra menée par Gluck, le développement de l'opéra bouffe, de l'opéra-comique et du *Singspiel*. La chanson, le *lied* et le mélodrame étaient à la mode. La dramatisation de la symphonie réalisée par Beethoven participait de cette évolution. Musicalement, le romantisme n'est pas né d'un rejet du classicisme, mais de la volonté de donner à la musique une force dramatique. Le style changea : le dynamisme classique devint tension, ampleur, la musique fut prise tour à tour de langueur et de fièvre. L'«œuvre» par excellence fut l'opéra, alors même que la musique vocale déclinait au profit de la musique orchestrale, parce que l'opéra semblait pouvoir être l'œuvre «totale». Aucun compositeur du XIXe siècle ne l'a négligé, pas même Chopin, qui n'en écrivit aucun mais qui s'inspira du *bel canto,* de la mélodie de Bellini, dans son écriture pianistique. Beethoven, Schubert, Schumann et Berlioz luttèrent pour s'imposer sur la scène mais ce furent Meyerbeer, Verdi et Wagner qui triomphèrent. Si le premier a été depuis, jeté aux oubliettes, les deux autres surent faire preuve d'un génie dramatique qui leur vaut toujours la popularité. Tous deux surent trouver un style puissant, sans tomber dans les excès propres à Meyerbeer.

La musique romantique devait beaucoup à Beethoven, Rossini et Weber, qui assurèrent le lien entre les deux siècles. Beethoven fit donner l'orchestre dans l'opéra (*Fidelio,* 1805) et la voix dans la symphonie (*Symphonie n° 9,* 1824), Rossini créa le «grand» opéra (*Guillaume Tell,* 1829), Weber introduisit sur scène le fantastique et le chant populaire (*Der Freischütz,* 1822), supprima le récitatif (*Euryanthe,* 1823). A la même époque, Schubert donnait au *lied* une ampleur dramatique inconnue avant lui. Ces compositeurs n'étaient pas des iconoclastes, i\s s'efforcèrent de tirer le maximum de l'héritage classique (puis d'un héritage plus lointain) et tous admiraient

Haydn et Mozart. De cette tentative s'ensuivit, chez Beethoven, un travail complexe et savant sur le matériau musical, qui n'était pas éloigné de la volonté hugolienne de faire de la forme «le fond rendu visible». Ce travail impressionna-t-il les romantiques ou les incita-t-il à chercher autre chose ? Toujours est-il qu'ils optèrent d'abord pour des formes libres (fantaisie, poème symphonique, rhapsodie, etc.). Ce fut avec le déclin du romantisme que les compositeurs revinrent aux formes classiques, celles de la symphonie et de la musique de chambre notamment, et à la volonté beethovénienne d'introduire le drame dans la musique instrumentale. La tentation fut souvent de leur donner de l'ampleur, ou de les mélanger (*lied* et symphonie, par exemple, chez Mahler). Le mélange des formes fut aussi caractéristique du romantisme que le mélange des genres (musique vocale et musique symphonique, chez Wagner).

Egalement caractéristique tut le triomphe du piano. Cet instrument puissant, riche et d'usage individuel parut l'instrument roi, tant dans les salons que dans les concerts, après Liszt. Presque tous les instruments bénéficièrent pourtant, à l'époque, de notables améliorations techniques. Mais le piano, cet instrument-orchestre pour homme seul, fut un symbole. La musique du XIXe siècle a été en effet des plus individualisées. A compter de la fin du XVIIIe siècle l'histoire de la musique néglige l'évolution des styles, les écoles, et accumule des noms qu'il est souvent imprudent de rapprocher. Les écoles nationales* elles-mêmes, apparues à une époque de volonté d'identité nationale, n'ont pas produit d'unité de style. Se débarrasser du problème au moyen de catégories apparemment simples — par exemple, Moussorgski serait un Russe «oriental», Tchaïkovski un Russe «occidental» — n'est guère convaincant.

L'artiste romantique fut un homme seul. Depuis la fin du XVIIIe siècle et la rupture de Mozart avec Colloredo, en 1781, le musicien était un indépendant. Autrefois attaché à une cour ou à une chapelle, il était désormais un professionnel sur le marché du travail, sans sécurité. D'où l'obligation, pour au moins survivre, de séduire le pouvoir, les salons ou le public, d'accumuler des succès, parfois de justifier son art. D'où aussi la nécessité de se singulariser, de s'engager dans son œuvre ou de flatter la mode. Cette situation, dont fut victime Schubert, explique l'acharnement d'un Berlioz ou d'un Wagner à trouver accès au public. La sévère concurrence qui régnait n'était pas nouvelle — au XVIIIe siècle, à Londres, Haendel avait failli y laisser ses forces —, mais elle fut générale dans toute l'Europe et le

musicien, n'étant pas un employé, devait lutter jusqu'à ce qu'il eût acquis la renommée. La rupture des chaînes n'allait pas sans inconvénients. L'artiste «maudit», victime du public, sera un temps à la mode.

Mis en cause dans la seconde moitié du XIXe siècle par diverses écoles, le romantisme rencontra l'hostilité au début du XXe siècle. Lassés par le «symphonisme», la puissance sonore, l'ampleur des formes, les outrances expressives, sentimentales, et les effectifs importants, les compositeurs tentèrent de dépasser ce qui paraissait être dégénérescence ou vulgarisation de procédés. La tentation fut de renouer avec le classicisme ou de débarrasser le romantisme de ses excès (lenteur, lourdeur, emphase, agressivité, gravité, etc.). L'emprise de la musique «allemande» fut, d'autre part, rejetée, en France surtout. Ce renouvellement fut l'œuvre de Debussy, Ravel, du groupe des Six, de Stravinski, Schœnberg, Berg et Webern. Le néoclassicisme trouva à Paris un terrain favorable (Flaubert ne disait-il pas que «le seul romantique français aura été le père Michelet» ?), parut un temps devoir l'emporter sur le postromantisme austro-allemand, puis il fut emporté, après la Seconde Guerre mondiale, par une vague de néoromantisme, quelque peu liée au rejet de l'«intellectualisme» moderne.

Culte du «génie», besoin de se singulariser, recherche du choc, exploitation de la «corde sensible», enterrement des œuvres sous leurs lectures, absence d'humour et renouveau du mysticisme sont, aujourd'hui, autant de preuves que le romantisme vit toujours, d'une façon parfois caricaturale. Le classicisme n'est pas enterré pour autant, comme le montrent, chez certains, la volonté de ne jouer qu'à partir de règles, de ne pas séparer technique, métier et inspiration, de ne pas composer «pour tous» et de ne pas faire passer l'artiste (le créateur) avant l'œuvre (la création). Il ne faut pas s'en étonner, car le romantisme est d'abord, peut-être, un débat entretenu, au nom de la liberté de création, avec l'héritage musical, et notamment classique. C'est du problème des rapports de la liberté et de la loi dans l'individu qu'est né le romantisme, il s'est nourri du sentiment de perte de la loi, de la règle, de la contrainte et de l'autre, — du sentiment désespéré d'un besoin social et religieux inassouvi.

RONDEAU : du latin *rota* (roue), composition poétique ou musicale constituée d'une alternance de couplets et d'un refrain.

Le rondeau est issu du rondet de carole, une chanson à danser qui était construite, au Moyen Age, sur une brève mélodie et qui se dansait en ronde. Il devint une chanson, polyphonique à partir du XIIIe siècle et d'Adam de la

Halle.

Avec le mouvement de l'*ars nova,* au XIVe siècle, et Machaut, le rondeau prit de l'ampleur et acquit une grande complexité d'écriture, puis il connut un net déclin au XVe siècle. Le rondeau dut s'effacer devant la chanson polyphonique et ne persista que sous la forme de l'air en rondeau. De celui-ci naîtra le rondo.

RONDO : forme instrumentale ou vocale constituée de l'alternance de couplets (de longueur et de tonalité parfois différentes) et d'un refrain. Le rondo, qui est une forme compliquée du rondeau*, s'est imposé au cours du XVIIIe siècle comme le finale type de la sonate et de la symphonie. Il permettait de conclure dans un style brillant. C.P.E. Bach, Haydn et Mozart en firent usage de cette façon. Mozart composa, de plus, des rondos pour piano, les célèbres K 485 et K 511 par |exemple.

Dans le rondo-sonate, le couple central prend l'aspect d'un développement. Sous une forme vocale, le rondo se rencontre, par exemple, dans l'œuvre de Rossini. La *Cenerentola* s'achève par l'air *Nacqui all'affanno,* dans un style brillant.

En devenant formellement libre, le rondo resta en vogue au XIXe siècle. Citons le *Rondo capriccioso* de Mendelssohn, l'*Introduction et rondo capriccioso* de Saint-Saëns et, au début du XXe siècle, le rondo «contre introduzione» du *Wozzeck* (acte II, scène 5) de Berg.

ROPARTZ Joseph Guy Marie (1864-1955) : compositeur français. Né à Guingamp, il fut élève de Massenet et, surtout, de César Franck, qui le marqua durablement et dont il s'efforça de diffuser l'œuvre. Homme modeste, cultivé, d'esprit indépendant, lié à Magnard et à d'Indy, Ropartz fut professeur et chef d'orchestre à Nancy (1894) puis à Strasbourg (1919). Il se retira en Bretagne en 1929 et fut reçu à l'Institut en 1949.

Ropartz a manifesté son attachement au pays natal dans le drame musical *Le Pays* (1908) et dans une *Rhapsodie bretonne.* Il a laissé, d'autre part, des messes et des psaumes.

RORE Cyprien de (v. 1516-1565) : compositeur flamand. Né à Malines, il vécut surtout en Italie et fut élève de Willaert à Venise. Cyprien de Rore fut maître de chapelle à Ferrare (1547) et à Parme (1560), il succéda à Willaert à la basilique Saint-Marc de Venise (1563) puis revint à Parme.

Il a été un des premiers grands madrigalistes (*Madrigali cromatici,* 1544), en utilisant notamment des textes de Pétrarque, composa également de la musique religieuse et acquit la célébrité en son temps.

ROSSI Luigi (v. 1598-1653) : compositeur italien. Né à Torremaggiore, il étudia à Naples puis se rendit à Rome, en 1621, et entra au service des Borghèse. En 1627, il épousa Costanza de Ponte En 1633, il devint organiste de Saint-Louis-des-Français. A partir de 1641, il servit le cardinal Barberini, grand amateur d'opéras «à machines». Rossi composa pour lui l'opéra *Il Palazzo incantato* (1642). Compromise dans des transactions financières, la famille Barberini fut exilée, en 1644, par Innocent X. Rossi la suivit à Paris. Il y donna *Orfeo* (1647). Le spectacle, mis en scène par le célèbre Torelli, fut somptueux. Lully avait reçu la charge des ballets. La Fronde provoqua le départ de Rossi, qui regagna Rome.

Rossi est surtout célèbre pour ses cantates *da camera* (définies comme des «dialogues sans mise en scène» par Doni). Citons *Un ferito cavaliere di polve,* qui fut très connue. C'est avec Rossi que la cantate s'est ouverte au style *bel canto.*

ROSSINI Gioacchino (1792-1868) : compositeur italien. Né à Pesaro — il sera surnommé le «Cygne de Pesaro» — le 29 février 1792, Rossini apparut à une époque où l'opéra italien paraissait condamné. Son père jouait du cor et sa mère chantait. Le petit Gioacchino fut pourtant apprenti charcutier avant de pouvoir donner libre cours à son goût et à ses dons. Vers l'âge de 14 ans, il écrivit un opéra qui lui valut suffisamment de considération pour que sa formation fût assurée. Il découvrit avec enthousiasme la musique de Haydn et de Mozart. Agé de dix-huit ans, Rossini donna à Venise un opéra bouffe, *La Cambiale di matrimonio,* qui lui valut la notoriété. L'Italie tenait le successeur de Cimarosa, Paisiello et Piccinni. Rossini n'allait pas tarder à les dépasser.

Il parcourut l'Italie, composa avec une facilité légendaire, parfois désinvolte, en fonction des troupes et des publics qu'il trouvait, des opéras qui lui valent aujourd'hui encore, une rare popularité : *Il Signor Bruschino* (1813), *Tancrède* (1813), *L'Italienne à Alger* (1813), *Le Turc en Italie* (1814), *Elizabeth, reine d'Angleterre* (1815), *Le Barbier de Séville* (1816), *Otello* (1816), *La Cenerentola* (1817), *La Gazza ladra* (1818), *Moïse* (1818), *Ermione* (1819), *La Donna del lago* (1819) et *Semiramis* (1823), pour ne citer que les plus connus. En 1822, Rossini fut fêté à Vienne et eut l'occasion de rencontrer Beethoven, qu'il admirait. Ce dernier l'invita à composer d'autres *Barbier* — ce que Rossini ne fit pas.

En 1824, le maestro désormais célèbre en Europe s'installa à Paris et prit la direction du Théâtre-Italien. Il donna *Le Comte Ory* (d'ahord intitulé *Il*

Viaggio a Reims) et *Le Siège de Corintlhe,* puis se tourna vers le grand opéra avec *Guillaume Tell* (1829), inspiré de Schiller. Cet ouvrage, qui célébrait la liberté alors que le parti «ultra» tentait de sauver la Restauration, fut avec le *Freischütz* de Weber (dont Rossini était éloigné stylistiquement et qu'il appréciait peu) une des consécrations lyriques de la première vague romantique. Mais les librettistes avaient dû se mettre à trois pour conduire à terme leur travail, Rossini avait dû accommoder le style français au *bel canto* italien et l'ouvrage fut jugé long et compliqué. Il obtint tout de même le succès. C'est alors que, âgé de trente-sept ans, Rossini décida d'abandonner les scènes lyriques. Etait-ce lassitude après une existence très mouvementée ? refus de se livrer à une rude concurrence avec les valeurs montantes ? impression qu'une époque, à laquelle il était attachée, finissait ? «II se méfie trop du public», écrivit Stendhal. Toujours est-il que, en compagnie d'Olympe Pélissier (qu'il épousera en 1845), Rossini se retira. Il vécut à Bologne, à Florence puis revint à Paris en 1855. Recevant amis et admirateurs, il s'adonna à ses plaisirs (il inventa le «tournedos Rossini») et à ce qu'il appelait «les péchés de ma vieillesse», des petites pièces pour piano aux titres amusants (*Mon Prélude hygiénique du matin, Un petit train de plaisir, Ouf les petits pois,* etc.) qui le situent dans une tradition française — Couperin et Satie appréciaient également, en leurs temps, ces friandises. Rossini composa, de plus, un *Stabat Mater* (1841) qui lui avait été commandé, et une *Petite messe solennelle* (1863) — de la «sacrée musique» commentait-il…

Rossini a été, comme Beethoven et Weber, un musicien classique et préromantique. Mais, à l'inverse de Beethoven, Rossini n'était pas d'un tempérament romantique et ses innovations ne semblaient porteuses d'aucune révolution. Il donna à l'opéra bouffe, qui semblait moribond, un regain de vie d'autant plus surprenant que l'époque paraissait se tourner vers le drame sentimental. Il est vrai que Rossini portait, dans son œuvre bouffe, plus d'attention à l'intrigue sentimentale que ses prédécesseurs, Mozart excepté. Dans l'opéra bouffe, il investit sa maîtrise, la légèreté de sa plume, son génie mélodique et son sens du comique de situation et d'intrigue. Sa belle nature de musicien ne pouvait être confinée dans un style et Rossini sut se montrer talentueux et novateur également dans un style grave. La liberté et la variété de son art ont donné à l'opéra romantique naissant des qualités lyriques.

Le romantisme décadent a tiré sur lui un trait qui est peu à peu effacé. *Otello, La Dame du lac,* inspirée d'un roman de Walter Scott — un auteur qui

sera souvent utilisé par la suite —, et *Guillaume Tell,* qui créa l'opéra «historique» — dont le XIXe siècle sera passionné —, ne sont pas des ouvrages ratés, comme cela se dit volontiers, mais des ouvrages d'une grande qualité vocale et d'un dramatisme peu moderne. Ils annonçaient pourtant l'opéra romantique italien. Avec *Elisabeth, reine d'Angleterre,* donné en 1815, Rossini avait également ouvert la voie au XIXe siècle en écrivant les ornements mélodiques, ce qui deviendra une pratique normale. Rossini a joué un rôle majeur dans le développement de l'art lyrique (rejet du castrat, mise en valeur du soprano dramatique et du contralto) avant que celui-ci ne cédât au culte de la puissance vocale.

Mais Rossini, de tempérament gourmet, fit tout cela comme en s'amusant, à une époque où s'imposaient le culte du «moi», de la gravité et de la souffrance. Les esprits chagrins ne lui pardonnèrent pas. Rossini a composé une musique dont la gaieté et l'aisance s'accomodaient d'imperfections et de redites, une musique «faite pour l'oreille», pour utiliser une formule de Debussy, et pour le plaisir du moment, ce qui n'était plus de saison. Avec Offenbach et Chabrier, Rossini a été un des rares compositeurs du XIXe siècle à faire preuve d'humour. Le rapport qu'il entretenait avec son œuvre n'était pas moderne. Un air de *Tancrède* est appelé «l'air du riz» parce que Rossini l'a composé le temps de faire cuire du riz… Il a utilisé trois fois la même ouverture (pour *Aureliano, Elisabeth* et *Le Barbier de Séville*). Il lui arriva de réécrire, paraît-il, une feuille glissée de ses mains et tombée sous le lit, pour ne pas se donner la peine de la chercher. A un admirateur qui lui confiait avoir entendu l'acte II, qui passait pour très long, de *Guillaume Tell,* il rétorqua : «Comment ? Tout l'acte ?»

Rossini a acquis gloire et popularité avec *Le Barbier de Séville,* mais ce serait se priver de bien des plaisirs que de négliger cette sorte de *commedia dell'arte* qu'est *L'Italienne à Alger* ou de la délicieuse *Cendrillon,* avec son irrésistible sextuor de l'acte II et un époustouflant rondo final. Les opéras sérieux de Rossini, insuffisamment dramatiques pour le goût moderne, ont été longtemps oubliés. Ils connurent, en leur temps, le succès. Rossini composa *Elizabeth* (1815) pour le théâtre San Carlo de Naples. L'établissement était dirigé par un autre personnage étonnant, D. Barbaia, qui avait été garçon de café. Sa maîtresse, la cantatrice Isabella Colbran, devint la première épouse de Rossini en 1822 (joueuse effrénée, elle finit par irriter son époux). Elle tint naturellement un rôle dans le *Moïse* (1818), ouvrage dont le succès atteignit au délire au moment de la prière de Moïse (acte IV).

Lorsque, en 1887, le corps de Rossini fut ramené à Florence, cette prière fut chantée et obtint, encore, un tel succès que la foule exigea un «bis»!… Rossini aurait sans doute apprécié ce sérieux-là. Un festival lui est consacré à Pesaro, depuis 1980.

ROUSSEL Albert (1869-1937) : compositeur français. Né à Tourcoing, orphelin à l'âge de sept ans, il entra à l'École navale de Brest et voyagea, en Orient notamment, tout en s'essayant à la composition. En 1894 il abandonna la marine pour la musique et, trois ans plus tard, s'inscrivit à la Schola cantorum — où il enseignera, à partir de 1902. En 1908, Roussel partit avec son épouse (Blanche Preisach) pour un voyage en Inde et au Cambodge. Les *Évocations* 1911), où il tira profit de ses contacts avec l'Orient, qui le fascinait, sans souci d'exotisme, révélèrent ce compositeur raffiné et rigoureux, vigoureux aussi comme le prouva son célèbre ballet *Le Festin de l'araignée* (1913).

D'un tempérament indépendant, passionné d'architecture, de rythmes et de timbres, Roussel composa l'opéra-ballet *Padmâvatî* (1918), quatre symphonies, un *Concerto pour piano* (1927), le *Psaume LXXX* (1928), le ballet *Bacchus et Ariane* (1931), qui est une de ses grandes réussites, et la *Sinfonietta* (1934). A la fin de sa vie, il se tourna plus particulièrement vers la musique de chambre, donnant notamment la *Suite en fa* (1927), un *Quatuor a cordes* (1932) et un *Trio pour cordes* (1937). S'ajoutent des pièces pour piano.

Avec ses contemporains Fauré, Dukas, Debussy et Ravel, Roussel a donné à la musique française des ouvrages d'une qualité indiscutable. Comme eux, il eut une nette influence sur de nombreux musiciens du XXe siècle. N'ayant rien à confesser et paraissant peu désireux de séduire les foules, Roussel s'est imposé par son art de la construction, son dynamisme et une palette sonore dont le raffinement lui valut parfois d'être qualifié de musicien impressionniste. Le néoclassicisme n'étant plus tenu pour un défaut de romantisme (mais en manquait-il ?), Roussel n'est plus considéré comme un compositeur mineur qui savait se tenir. Il est mort à Royan et a été enterré à Varengeville, près de la mer.

RUBATO : volé, en italien. Terme qui indique, sur une partition, que le passage à venir doit être exécuté avec une grande liberté rythmique, l'accompagnement devant conserver le rythme marqué.

La pratique du *rubato* date du XVIe siècle, de la monodie accompagnée et du chant librement ornementé, mais ce fut au XIXe siècle qu'il fut à la mode.

RUBINSTEIN Anton Grigorievitch (1829-1894) : compositeur russe. Né à Vykhvatintsy, il fut un virtuose du piano, comme son frère Nicolas. Fondateur des conservatoires de Saint-Pétersbourg (1862) et de Moscou (1867), il y imposa le respect des principes musicaux occidentaux, — il admirait particulièrement Mendelssohn et Schumann — et s'opposa à l'esthétique du groupe des Cinq. Cela lui valut un long mépris de la part des... Occidentaux.

Tchaïkovski, Rachmaninov et Scriabine furent influencés par Rubinstein. Celui-ci a été, d'autre part, à l'origine d'une remarquable école pianistique russe. Quant à son œuvre musicale, elle est oubliée.

RYTHME : du grec *rhythmus* (mouvement cadencé), disposition et succession des temps dans une composition musicale. Le rythme, marqué par une alternance de temps forts et de temps faibles, est lié à la mesure*, il organise la durée musicale.

«Au commencement était le rythme», di-sait le chef d'orchestre Hans von Bülow. Il est probable, effectivement, que le rythme a joué un rôle essentiel dans la genèse de la musique. Aujourd'hui encore, les musiques de caractère rituel ou liées à la danse accordent au rythme un rôle fondamental. Par ailleurs, la science, la biologie en particulier, a montré l'importance du rythme dans la moindre existence. Les physiciens, de leur côté, ont renoncé au temps absolu.

Il apparaît logique que la musique, en renonçant à une inspiration sacrée et en gagnant en complexité, ait échappé à cette attraction du rythme. Les Grecs distinguaient trois sortes de rythme : égal, péonique et double. Le plain-chant, au Moyen Age, était *sine mensura,* non mesuré, et tourné vers la beauté mélodique du chant ornementé. Au XIVe siècle, à une époque de recherches de structures, le mouvement de l'*ars nova* donna au rythme un caractère complexe. Jusque-là, un même rythme était tenu pendant toute la durée du morceau. Au début de la polyphonie, la voix principale (ou teneur) était constituée de fragments rythmiques identiques. Les musiciens de l'*ars nova* compliquèrent le procédé, chaque voix pouvant acquérir une isorythmie propre, et utilisèrent divers procédés rythmiques.

Le goût de la danse et le développement du ballet de cour mirent un terme à ces recherches savantes. La danse exigeait un rythme régulier et soutenu, parfois rapide. Quant à l'opéra, il exigeait que le rythme fût au service de l'expression. En France, où le ballet connut un succès considérable, cette attention au rythme conduisit souvent à la raideur, chez Lully en particulier.

C'était du moins ce que lui reprochaient les Italiens. Dans l'harmonie classique, aux XVIIe et XVIIIe siècles, la régularité rythmique était tenue pour indispensable, parce qu'elle permettait un savant travail mélodique et harmonique. Cette conception fut peu à peu abandonnée par la suite.

Le goût des rythmes devint vive curiosité avec les romantiques, alors qu'étaient redécouverts le répertoire populaire et la musique ancienne. Les compositeurs français (Bizet, Chabrier, Lalo) furent, avec Chopin et Liszt, parmi les plus intéressés, au XIXe siècle. Mais ce fut au début du XXe siècle que s'opéra une sorte de révolution, à la suite des ballets de Stravinski. Celui-ci, suivi par Bartók, Ravel, Roussel et d'autres, montra quelle force génératrice pouvait avoir le rythme dans la musique. Les découvertes de musiques non européennes, du jazz et de la musique indienne en particulier, accentuèrent ce mouvement et certains musiciens, Orff par exemple, firent du rythme l'essentiel du «langage» musical. Les recherches furent parfois très complexes, celles de Messiaen par exemple, qui lia les périodes rythmiques à des mesures variables. Les rythmes à durées égales, dit-il, ne sont pas «naturels».

Bien entendu, les excès et les redites n'ont pas manqué de suivre. Des musiciens modernes ont espéré voiler sous un déluge rythmique une inspiration médiocre, et de nombreuses musiques ne vivent que de rythmes marqués et monotones, plus primaires que primitifs. La variété a, par exemple, trouvé dans la consommation rythmique un moyen de renouvellement. Aujourd'hui, la plupart des compositeurs ont pris du recul par rapport à cette vogue. La passion du rythme et de son accélération reste tout de même liée à notre époque.

S

SAARIAHO Kaija (née en 1952) : compositrice finlandaise. Née à Helsinki, elle abandonne la peinture pour la musique, étudie avec Ferneyhough et K. Huber, puis à l'Ircam. La musique spectrale l'intéresse, elle qui est passionnée de timbre et d'harmonie.

Citons d'elle *Verblendungen* (1982-84), *Lichtbogen* (1985-86), *Io* (1986-87), *Nymphéa* (1987), l'œuvre radiophonique *Stilleben* (1987-88), *Amers* (1992), *Trois Rivières* (1994) *Graal théâtre*, concerto pour violon (1995), *Château de l'âme*, cycle de chants orchestral (1996), *Lonh* pour soprano et électronique (1996). On retrouve son écriture raffinée dans ses opéras, *L'Amour de loin*, sur un livret de A. Maalouf, créé en août 2000 à Salzbourg dans une mise en scène de Peter Sellars, et *Adriana Mater* (2006), créé à Paris.

SACCHINI Antonio Gaspare (1730-1786) : compositeur italien. Né à Florence, élève de Durante, il voyagea en Italie, devint directeur du conservatoire de l'Ospedaletto, à Venise, puis s'installa à Londres en 1722. Il en fut chassé pour une affaire de mœurs (une relation avec un castrat ?) et se fixa à Paris en 1781. Il mourut de la goutte.

Compositeur d'opéras surtout. Sacchini sacrifia au *bel canto* puis s'efforça de tirer parti des idées de Gluck, par exemple dans *Œdipe à Colone* (1786). Au théâtre, disait-il, «il faut plutôt toucher qu'étonner». Il a laissé, d'autre part, des sonates et de la musique religieuse.

SAINT-GEORGES Chevalier de (1739 ?-1799) : compositeur français. Né a Basse-Terre (Guadeloupe), fils d'un contrôleur général et d'une Guadeloupéenne, Joseph Boulogne acquit la célébrité par ses talents d'escrimeur, de violoniste et de séducteur. Il avait été élève de Leclair. Le chevalier de Saint-Georges dirigea le Concert spirituel puis le Concert de la Loge, ce qui lui valut de passer commande à Haydn des symphonies dites *Parisiennes*.

Ce héros de roman, qui connut Choderlos de Laclos et le chevalier d'Éon, laissa une œuvre d'une grande élégance d'écriture. Citons au moins la *Symphonie concertante en sol majeur.*

SAINT-SAËNS Camille (1835-1921) : compositeur français. Né à Paris le 9 octobre 1835, dans une famille aisée et ravie de ses dons précoces, il perdit son père à l'âge de deux ans. Le petit Camille composait déjà lorsque, âgé de onze ans, il donna un premier concert public. Élève d'Halévy et de

Gounod, il manifesta rapidement une grande habileté et une prodigieuse mémoire (il joua un jour *Tristan et Isolde* au piano, de mémoire) en même temps que de l'irritation envers ses concurrents. En 1853, il fut nommé organiste — le meilleur «du monde» disait Liszt — de l'église Saint-Méri. Il sera nommé à la Madeleine en 1857.

Tout en composant et en donnant des concerts — un pianiste «foudroyant», disait Berlioz —, Saint-Saëns déploya une inlassable activité : il enseignait à l'école Niedermeyer (depuis 1861), fonda la Société nationale de musique (1871), s'efforça de faire connaître l'œuvre de Rameau et la musique ancienne, voyagea en Asie et en Amérique du Sud, et se dépensa sans compter jusqu'à sa mort, survenue à Alger. Cet homme surdoué et savant s'acquit une mauvaise réputation en déclarant, à contre-courant, que l'émotion, en musique, était bonne pour les «amateurs». Par ailleurs, il critiqua parfois sévèrement ses confrères.

Qualifié de «parnassien» de la musique pour son style maîtrisé, rigoureux et formellement impeccable, Saint-Saëns influença un temps les musiciens français (Fauré, Dukas et Messager furent ses élèves) avant d'être rejeté comme sec et académique. Debussy regrettait que ce «maître» fût devenu un «faiseur d'opéras» (*Henri VIII, Proserpine,* etc.) et il est vrai que, excepté *Samson et Dalila* (créé par Liszt en 1877, à Weimar), ce n'est pas dans ce genre qu'il a acquis une durable notoriété. Son *Concerto pour piano n° 2* (il en composa cinq), sa *Symphonie n° 3 avec orgue* (1886), ses poèmes symphoniques — *Le Rouet d'Omphale* (1871), *La Danse macabre* (1874) — ou le spirituel *Carnaval des animaux* (1886), qu'il ne voulait pas voir éditer, ont plus fait pour sa célébrité.

Saint-Saëns composa cinq symphonies, trois concertos pour violon, deux concertos pour violoncelle, de la musique de chambre (dont le *Trio op. 18*), en plus des ouvrages cités. Cette œuvre n'est nullement négligée des interprètes, quoi qu'il en soit de la réputation du compositeur. En affirmant que «l'art, c'est la forme», Saint-Saëns pensait ramener la musique à de sains principes. Plusieurs compositeurs, notamment français, ont souscrit depuis à cette opinion ancienne — art, en grec, se disait *tekhnê*.

SALIERI Antonio (1750-1825) : compositeur italien. Né à Legnano, ce musicien doué, remarqué par Gluck et Métastase, fit triompher l'opéra italien a Vienne, où il vint en 1766, grâce à sa veine mélodique, — une de ses œuvres s'intitule *Prima la musica, poi le parole.* Comblé d'honneurs, Salieri se heurta plus tard à Mozart. Il sera accusé de l'avoir empoisonné ! L'opéra

de Rimski-Korsakov *Mozart et Salieri* reprend cette assertion douteuse.

Salieri, qui fonda le conservatoire de Vienne (1817), compta Beethoven et Schubert parmi ses élèves. Son opéra *L'Europa riconosciuta* fut donné pour l'inauguration de la Scala de Milan, en 1778. Ces références n'ont pas empêché son œuvre d'être oubliée. Salieri laissa une quarantaine d'opéras — *Tarare* (1787) a été composé sur un livret de Beaumarchais —, des cantates, des oratorios des symphonies et des concertos.

SAMMARTINI Giovanni Battista (v. 1700-1775) : compositeur italien. Né a Milan dans une famille de musiciens, il fut organiste et maître de chapelle. Sammartini a joué un rôle important dans la formation de la musique instrumentale classique.

Sa première symphonie, écrite en 1734, tirait un trait sur l'usage de la basse continue. Ses symphonies, en quatre mouvements et sollicitant surtout les cordes, provoquèrent l'admiration de Haydn et de Mozart. Ce dernier, comme Gluck l'avait fait, vint à Milan se mettre à son école. Sammartini a laissé également des concertos et des sonates. Son talent lui valut d'être qualifié de *dio della musica.* Ce musicien est aujourd'hui un peu oublié.

SARABANDE : de l'espagnol *zarabanda,* danse à trois temps qui fut en vogue, sous une forme noble, aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Sous sa forme populaire, la sarabande donnait des soucis à l'Inquisition et passait pour impudique, Les suites de Haendel (celle en ré mineur, en particulier) et de J.-S. Bach, la *Sarabande* de Debussy (orchestrée par Ravel) et les sarabandes de Satie ont illustré cette danse.

SARDANE : danse proche de la ronde, sur une mesure binaire, originaire de Catalogne.

SARTI Giuseppe (1729-1802) : compositeur italien. Né à Faenza, violoniste et compositeur, il vécut en Italie (Venise, Milan), séjourna à Copenhague (1753-1775) puis se rendit à la cour de Russie en 1784 et fut anobli par Catherine la Grande.

Célèbre en son temps, Sarti fut un esprit curieux et audacieux. Il utilisa le canon dans un Te Deum, composa un opéra «grec» et construisit un appareil destiné à mesurer les fréquences. Un de ses grands succès fut l'opéra *Fra i due litiganti* (1782). Il laissa des opéras et de la musique instrumentale. Retiré à Bologne, Sarti reçut la visite du jeune Cherubini.

SATIE Erik (1866-1925) : compositeur français. Né à Honfleur le 17 mai 1866, Erik Leslie Satie perdit sa mère, d'origine anglaise, à l'âge de quatre ans. En 1878, son père se fixa à Paris et Erik suivit les cours du

conservatoire, qu'il abandonna pour l'armée. Redevenu civil, il s'installa à Montmartre et joua du piano au cabaret du Chat Noir, fréquenté par Aristide Bruant, Suzanne Valadon — dont Satie était amoureux — et Debussy. Une de ses premières compositions, *Ogives* (1886) pour piano, s'inspirait du grégorien. Cet homme solitaire, qui fréquentait les cabarets et les Rose-Croix, semblait chercher sa cause. Il fonda une église contre la «décadence» morale de son temps et voulait entrer à l'Académie française. En 1898, à une époque où il composait des pièces étranges et pauvres, curieusement annotées («Comme un rossignol qui a mal aux dents», par exemple), Satie s'installa dans un appartement d'Arcueil. Agé de trente-neuf ans, il s'inscrivit à la Schola cantorum.

Ironiste, mystique, portant faux-col et lorgnon, Satie devint célèbre en provoquant un scandale. Le ballet *Parade*, en 1917, fit entendre des sirènes, des coups de revolver et des bruits de machines à écrire. Les décors étaient de Picasso. Satie parut un maître aux yeux des anticonformistes de l'époque, qui rejetaient les canons traditionnels de l'art. En 1918, il donna un «drame symphonique», *Socrate* : un récitant déclame des textes de Platon, accompagné par une musique indifférente au bagage expressif habituel. Après cette œuvre surprenante, la plus marquante de sa production, Salie écrivit la musique du film de René Clair, *Entracte* (1924), proche du dadaïsme. Mais Satie, peu à peu abandonné à son sort, mourut quelque peu amer, dans la misère.

Il laissait des pièces pour piano de belle facture, dont les trois *Gymnopédies* (1888) et les six *Gnossiennes* (1890), ainsi que *Trois Morceaux en forme de poire* (1903), *Préludes flasques pour un chien* (1912), des *Vexations* d'une minute à exécuter huit cent quarante fois !, des mélodies, une *Messe des pauvres* (1895) pour orgue. Compositeur affligeant ou «loufoque» pour les uns, génial pour les autres, Satie, qui se tenait pour un «phonométrographe», est resté un cas dans l'histoire de la musique. Il symbolisa un temps le rejet du romantisme au moyen de l'ironie, de la simplicité et de l'inexpressivité, puis fut rejeté lui-même comme un raté qui aurait présenté son impuissance comme principe esthétique. Qualifié de «fine mouche» par Stravinski, d'«esprit excessivement juste mais dépourvu de tout pouvoir créateur» par Honegger, Satie était, aux dires de Cocteau, un plat «sans sauce». Peut-être fut-il, dans l'histoire de la musique, un moment de diète nécessité par une indigestion de puissance, de contrastes et de pathos. Sa musique d'«ameublement» peut être rapportée au goût des beaux-arts de

l'époque pour l'art décoratif.

Satie, comme Debussy et le groupe des Six qu'il influença, voulut en finir avec l'impérialisme musical allemand. Il trouva dans la gaieté et dans la simplicité des antidotes à l'emphase et à l'ambition symbolisées par le wagnérisme. Or cet homme grave et timide, qui parut partager l'inquiétude et l'excitation propres à son temps, dut passer par les mots et les commentaires pour justifier une entreprise que Debussy et Stravinski, plus musiciens que lui, ont conduite efficacement. Debussy et Stravinski, parce que musiciens, ont produit une œuvre au lieu d'une rupture avec l'œuvre, comme aurait fait Satie, — la thèse fut à la mode vers 1950-1960. Mais la cause ne sera pas entendue tant que le rejet de l'«œuvre» ressemblera à une volonté de faire «œuvre».

SAUGUET Henri (1901-1989) : compositeur français. Né à Bordeaux, élève de Canteloube à Montauban et de Kœchlin à Paris, il se lia à Milhaud puis découvrit avec enthousiasme l'œuvre de Satie. Sauguet fit partie de l'école d'Arcueil, fondée en 1924 sur les principes esthétiques de ce dernier. Par la suite, Sauguet s'intéressa à la musique concrète et donna à son œuvre une certaine gravité de ton. Il fut reçu à l'Institut en 1975.

Citons de lui les opéras *Le Plumet du colonel* (1924) et *La Chartreuse de Parme* (1936), ainsi que le ballet *Les Forains* (1945).

SAXHORN : de l'anglais *horn* (cor) et d'A. Sax, qui inventa cette famille d'instruments (bugle, tuba et bombardon) au XIXe siècle.

Ces instruments, à vent et en cuivre, restent peu employés.

SAXOPHONE : instrument à vent, en cuivre, à anche simple et pourvu d'un système de clefs. Il fut inventé par Adolphe Sax au XIXe siècle. Le saxophone peut être soprano, alto, ténor ou baryton.

D'abord destiné aux fanfares, le saxophone a fait quelques apparitions à l'orchestre, dans *L'Arlésienne* de Bizet par exemple. Debussy composa une *Rhapsodie pour saxophone et orchestre* qui a peu convaincu et Kœchlin a écrit des *Etudes pour saxophone alto et piano.* Rien de tout cela n'a imposé le saxophone dans la musique dite savante.

Le jazz lui a donné une éclatante revanche. Le saxophone y est presque l'instrument soliste par excellence, grâce a de remarquables artistes: Lester Young, Charlie Parker, Stan Getz, Sonny Rollins, John Coltrane, Albert Ayler, Archie Shepp et Steve Coleman pour en citer quelques-uns. Sa sonorité chaleureuse, lyrique, parfois hachée, quelquefois agressive, a nettement enrichi l'expressivité de la musique de jazz.

SCARLATTI Alessandro (1660-1725) : compositeur italien. Né à Palerme, il étudia à Rome et s'y maria (1678) avant de succéder à Provenzale comme maître de chapelle de la cour de Naples (1684). Cette nomination, due sans doute à une sœur du musicien, maîtresse d'un secrétaire de la cour, fit scandale. Scarlalti séjourna à Rome (1702), où le pape Innocent XII combattait l'opéra, et à Florence (1703), puis vécut tour à tour à Rome et à Naples, où il dirigea le conservatoire de Sant'Onotrio.

Son premier succès fut l'opéra *L'Errore innocente* (1679). Ce fut le départ d'une carrière féconde (il laissa une centaine d'opéras !) et très importante dans l'histoire de l'opéra, mais médiocrement payée de succès. Adepte du *bel canto,* Scarlatti utilisa l'*aria da capo* et l'accompagnement orchestral avec une grande maîtrise, il distingua nettement le récitatif des airs et imposa l'ouverture italienne, tripartite (rapide-lent-rapide). Son style définit celui de l'école napolitaine, qui influença l'opéra *seria* du XVIIIe siècle. A la fin de sa vie, alors que l'opéra italien devenait stéréotypé — Scarlatti lui-même céda souvent à la facilité —, sa musique passait pour devenir trop compliquée et Scarlatti fut oublié.

Parmi ses opéras, citons *Il Pompeo* (1683), *Mithridate Eupatore* (1707), *Il Trionfo dell'onore* (1718) et *Griselda* (1721). Scarlatti composa également des oratorios, des cantates, des symphonies et de la musique de chambre. Il influença Hasse, qui fut son élève, et Haendel, donnant par ailleurs à ses enfants, Domenico et Pietro, le goût de la musique.

SCARLATTI Domenico (1685-1757) : compositeur italien. Né à Naples le 26 octobre 1685, fils d'Alessandro Scarlatti, il fut nommé organiste de la chapelle royale, à Naples, en 1701. En 1705, son père l'envoya étudier à Venise. Lors d'un séjour à Rome, il rencontra Haendel et lui fut opposé, à l'orgue et au clavecin. Scarlatli fut maître de chapelle de la reine (en exil) de Pologne puis de la chapelle Giulia, au Vatican (1713). Vers 1720, il devint maître de musique de l'infante Maria Barbara, à Lisbonne. Lorsque celle-ci épousa Ferdinand VI d'Espagne, en 1729, le musicien la suivit à Madrid. Cette excellente position ne l'empêcha pas de mourir ruiné, sans doute à cause de sa passion pour les jeux d'argent.

D. Scarlatti est resté célèbre pour des sonates pour clavecin qu'il qualifait d'«ingénieux badinage». Il en composa plus de cinq cents, qui nous sont parvenues dispersées et rarement écrites de sa main. Un recueil était paru à Londres en 1738 (*Essercizi per gravicembalo*). Au début du XXe siècle, Longo entreprit l'édition de l'œuvre de Scarlatti. Les clavecinistes Ralph

Kirkpatrick et Kenneth Gilbert ont continué cette tâche. Les sonates de D. Scarlatti sont généralement brèves et écrites en un seul mouvement. Elles sont toujours d'apparence simple et claire. Leur variété, leur charme mélodique, leur fantaisie et leurs références à l'Espagne (le compositeur notait, paraît-il, les chants des muletiers) se conjuguent à une brillante virtuosité sans se départir d'une allure naturelle. Par son style aisé, élégant et limpide, D. Scarlatti annonçait le classicisme. Né la même année que Haendel et J.-S. Bach, il sut, comme eux, dépasser le style baroque et ouvrir la voie à la musique de l'avenir. Outre des sonates, il laissa des opéras et de la musique religieuse (*Stabat Mater* et *Salve Regina*).

SCELSI Giacinto (1905-1988) : compositeur italien né à La Spezia. Elève de Respighi et Casella, il fut influencé à la fois par l'école sérielle et la musique orientale. Après une crise personnelle, il se passionna pour le «son» et se considèra comme un médium.

Scelsi, également poète et musicologue, a composé notamment *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959), *0-ho-i* (1966), *Pfhat* (1974) et *Konx-Om-Pax* (1969).

SCÈNE (Musique de) : composition musicale qui a pour fin d'occuper les intermèdes d'une œuvre théâtrale.

Ce n'est qu'au XIXe siècle que la musique et le théâtre se sont séparés, dans l'opéra excepté. Le théâtre antique, baroque et classique faisait appel à la musique, parfois de façon «décorative», aux XVe et XVIe siècles par exemple. Au XIXe siècle, ce ne fut plus le cas que dans des genres mineurs, comme le vaudeville et le mélodrame.

La plupart des musiques de scène composées au XIXe siècle sont rapidement devenues des pièces de concert. Citons *Le Songe d'une nuit d'été* (Mendelssohn), *L'Arlésienne* (Bizet), *Peer Gynt* (Grieg) et *Pelléas et Mélisande* (Sibelius).

Au début du XXe siècle, R. Strauss écrivit une musique de scène pour une représentation du *Bourgeois gentilhomme,* de Molière. Elle devint, en 1916, un opéra : *Ariane à Naxos*.

SCHAFER Raymond Murray (né en 1933) : compositeur canadien. Né à Sarnia, il étudie à Toronto puis en Europe, où il écrit notamment sur le poète Ezra Pound.

Dans «The Tuning of the World» (1977), il présente son projet de paysage sonore. Se considérant comme le «père de l'écologie acoustique», Schafer dénonce les «égouts sonores» que sont les milieux urbains. Ses compositions

illustrent ses idées. *Music for Wilderness Lake* est destiné à douze trombones au bord d'un lac. Dans les années 70, Schafer s'intéresse à la musique et au théâtre. *Patria 6 : RA* s'étend du coucher au lever du soleil, lors de la création, les spectateurs se déplacèrent sur vingt-neuf sites. Par ailleurs, Schafer invente des notations graphiques qui font de ses pages des objets d'expositions.

SCHAEFFER Pierre (1910-1995) : compositeur et théoricien français. Né à Nancy, il suivit des études scientifiques, dans le domaine de l'acoustique notamment, puis entra à la RTF, où ses travaux conduisirent à la musique dite concrète*. Ses *Etudes de bruits,* en 1948, en furent le premier produit. Schaeffer fonda le Groupe de recherches musicales de la RTF, en 1951, et s'efforça d'expliquer l'intérêt de ses travaux dans plusieurs textes (*A la recherche d'une musique concrète, Traité des objets musicaux*). Se définissant comme un chercheur, Schaeffer a proposé peu d'œuvres musicales. Il collabora à la *Symphonie pour un homme seul* (1951), avec Henry, et donna des *Études aux objets* (1959).

La démarche de Schaeffer trouve notamment ses sources dans les expériences qui ont été menées au début du XXe siècle, à partir de la mise en cause de la distinction hruit/musique, et dans le travail de Varèse sur de nouveaux moyens d'expression, mais aussi dans la nette amélioration du matériel d'enregistrement, avant et après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, Schaeffer est allé plus loin que ses prédécesseurs, en renonçant aux instruments de musique et à la notation musicale.

La musique concrète consiste à enregistrer et à manipuler des sons «concrets», des «objets sonores» d'origine diverse. Le refus de ne considérer comme musical que le son produit par des instruments de musique et de faire une distinction tranchée entre bruit* et musique a eu beaucoup d'importance dans l'évolution musicale du XXe siècle. Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreux compositeurs s'intéressèrent à ces recherches. Henry, Boulez, Stockhausen et d'autres vinrent travailler avec Schaeffer, mais la musique électroacoustique attira bientôt les musiciens. A ses yeux, cette musique est simplement une façon de procéder comme dans le passé avec des instruments nouveaux.

Les recherches de Schaeffer ont parfois été sévèrement jugées comme anecdotiques ou stériles. Schaeffer n'en a pas moins continué dans la direction qu'il s'était donnée, influençant des compositeurs comme Denis Dufour.

SCHEIDT Samuel (1587-1654) : compositeur allemand. Né à Halle, élève de Sweelinck, il fut l'un des plus remarquables organistes de son temps. Scheidt fut organiste de la Moritzkirche de Halle (1609) et travailla en même temps pour la cour de Brandebourg. Il se lia à Schütz et à M. Praetorius. La guerre de Trente Ans ne semble pas avoir compromis sa situation.

Scheidt a été un des premiers à composer des chorals pour orgue. Il a laissé également des œuvres de musique religieuse (*Cantiones sacrae, Concerts spirituels*).

Son frère Gottfried fut aussi un organiste.

SCHEIN Johann Hermann (1586-1630) : compositeur allemand. Né à Grünhain (Saxe), il fut enfant de chœur à Dresde puis il étudia le droit à Leipzig. Il y devint cantor de la Tomasschule en 1616, — fonction qu'occupera J.-S. Bach, plus tard.

Comme Schütz et Scheidt (avec lesquels il forme ce qui a été appelé les trois «S»), Schein a donné à la musique allemande une impulsion de grande conséquence dans l'histoire de la musique. Il le fit en réalisant la synthèse de l'inspiration allemande et de l'art italien. Son rôle fut notamment remarquable dans l'évolution de la cantate et de la suite, auxquelles il donna de l'unité.

Schein a laissé des suites (*Banchetto musicale*), des chansons et madrigaux, et de la musique religieuse (*Cymbalum Sionum, Cantional*).

SCHERZO **:** plaisanterie, en italien. Composition musicale sur une mesure à trois temps, de caractère vif et brillant.

Monteverdi avait écrit des *Scherzi musicali* en 1607. Leur publication était précédée d'une «dichiaratione» de la plume de son frère, qui défendait la *moderna prattica,* c'est-à-dire la musique expressive. En 1632, l'année où il prit la soutane, Monteverdi composa des *Scherzi musicali in stile recitativo,* des chansons avec basse continue.

Le *scherzo* désigna une forme mineure jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, époque où il s'était rapproché du menuet. Puis Beethoven en fit un mouvement de la symphonie, précisément à la place du menuet. Plus rapide que celui-ci, le *scherzo* était en deux parties (scherzo et trio) de trois périodes. Au XIXe siècle. Chopin en fit une forme instrumentale. Ses quatre *Scherzos* pour piano sont d'une écriture contrastée, soutenue par une rythmique immuable et un style énergique.

SCHMITT Florent (1870-1958) : compositeur l'rançais. Né à Blâmont, surnommé «le sanglier des Ardennes», tant pour ses origines que pour son

style vigoureux, il avait pourtant été l'élève de Massenet et de Fauré, qui ne passent pas pour avoir accumulé les décibels. Prix de Rome en 1900, cet élève peu discipliné acquit rapidement la célébrité avec le *Psaume XLVII* (1904), ouvrage énergique qui fit dire à un humoriste que Schmitt devait être déclaré vainqueur du «Derby des Psaumes». Cette œuvre puissante influença les musiciens que les finesses debussystes lassaient.

En 1907, Schmitt donna un drame pour orchestre, la *Tragédie de Salomé,* dédié à Stravinski. Celui-ci décernera des éloges à la *Suite pour petit orchestre* de Schmitt, dont il faut également citer le *Quintette* de 1908. Son *Petit Elfe-Ferme l'Œil* (1924) et son ballet *Oriane et le prince d'Amour* (1934) sont d'une époque où l'œuvre de Schmitt était désormais tenue pour mineure dans l'évolution musicale. Schmitt, d'une nature indépendante, se retira peu à peu.

Il avait dirigé le conservatoire de Lyon (1921-1924) et reçu à l'Institut en 1936. Schmitt écrivit de nombreux articles pour «Le Temps».

SCHNITTKE Alfred (1934-1998) : compositeur russe. Né à Engels, il fut influencé par Prokofiev, Chostakovitch et l'école sérielle, tout en se voulant spirituellement engagé, puis joua avec différents styles et s'imposa par sa maîtrise.

Sa musique de chambre est de grande qualité. Ses concertos (dont quatre pour violon), défendus d'abord par Gidon Kremer, sont également très appréciés, dans une œuvre importante qui manque de régularité. Schnittke a composé, en outre, huit symphonies et trois opéras.

SCHOLA CANTORUM : école de chanteurs, en latin. École fondée à Paris en 1894 par d'Indy, Bordes et Guilmant pour diffuser la musique ancienne et inciter à un art rigoureux, elle devint un foyer du franckisme.

Le terme de *schola cantorum* avait été utilisé à plusieurs reprises, au Moyen Age en particulier, pour désigner des écoles de chant.

SCHŒNBERG Arnold (1874-1951) : cornpositeur autrichien. Né à Vienne le 13 septembre 1874, orphelin de son père à l'âge de huit ans, il connut tôt les difficultés matérielles. Musicien précoce, le jeune violoniste qu'il était travailla en autodidacte puis rencontra Zemlinsky, dont il épousera la sœur, Mathilde. Influencé par Brahms, Mahler et Wagner, Schœnberg composa d'abord des œuvres de style romantique, lyrique, comme la cantate *Gurrelieder* (1900-1911), le sextuor *La Nuit transfigurée* (1899, orchestré en 1917) et *Pelléas et Mélisande* (1903), où il manifestait un art orchestral raffiné. Rien de cela n'intéressa le public, partagé entre l'euphorie qui

précède les catastrophes (la Première Guerre mondiale approchait) et le malaise d'où allait naître l'expressionnisme. Schœnberg, encouragé par Mahler, continua de travailler. Il rencontra Berg et Webern, qui devinrent ses élèves en 1904. Tous trois allaient former une nouvelle «école de Vienne».

En 1906, Schœnberg donna une *Symphonie de chambre* où l'orchestre romantique cédait la place à l'ensemble instrumental. En 1908, il donna le *Quatuor à cordes n° 2,* qui marquait une nouvelle progression dans sa recherche de moyens expressifs. En fait, l'ouvrage frappait un grand coup : atonalité et athématisme, conjugués à la concision et au raffinement de l'écriture, ouvraient une brèche qu'avaient annoncée les œuvres de Liszt, Wagner et Mahler. S'ajoutait l'influence de l'expressionnisme*, mouvement qui se donnait pour but l'expression directe, sans détour ni développement. Pour les expressionnistes, la forme de l'œuvre devait être le produit de la sensibilité de l'artiste, une théorie inspirée des romantiques. Schœnberg, qui fut peintre également et lié à Kokoschka, illustra encore cette esthétique dans *Erwartung* (*L'Attente*), en 1909. Une femme, la nuit dans une forêt, cherche son amant et le découvre mort. Cet ouvrage serré, tendu, qui a quelque chose d'un cauchemar, se passe à la fois d'action et de thème pour se concentrer sur l'inquiétude ou l'angoisse de l'héroïne, jusqu'à l'effondrement final. Le chant et l'orchestre sont l'expression de cette quête désespérée de l'amour que le compositeur éprouva peut-être intensément (son mariage était alors en crise). Dans *Cinq Pièces pour orchestre* (1909), Schœnberg utilisa la mélodie de timbres, distribuée entre les instrumentistes. Il enseigna bientôt à Berlin et rédigea un *Traité d'harmonie,* dans lequel l'atonalité est à peine évoquée.

En 1912, Schœnberg donna *Pierrot lunaire,* sur des poèmes (traduits en allemand) d'Albert Giraud. L'ouvrage est expressionniste et caractéristique d'une ambiance d'alors, par son aspect de chanson de cabaret, mélodramatique et acide, et par son côté de parodie grinçante. Le *Sprechgesang* (parlé/chanté) est soutenu par cinq instruments chargés de produire le climat de l'œuvre. Le cas Schœnberg devint un sujet de conversation, parfois de polémique ou de scandale. S'agissait-il d'une révolution musicale ou d'une provocation de l'auditeur ? de lyrisme moderne ou d'agression des nerfs ? d'un monde musical naissant ou de la dernière grimace d'un monde moribond ? Schœnherg se taisait.

Pendant une dizaine d'années au cours desquelles l'Allemagne connut de graves troubles économiques et sociaux, Schœnberg mit au point le moyen de ne pas laisser aller ses conquêtes à l'anarchie : le dodécaphonisme* — un

terme inventé, plus tard, par Leibowitz. A une époque où tant de compositeurs se lassaient des élaborations connues et souhaitaient une détente, Schœnberg cherchait plus d'élaboration encore, une nouvelle rigueur et une autre logique, comme le firent les cubistes dans la peinture. Il ne se précipita pas et, pour certains, il n'est jamais parvenu à réaliser ses projets, qui avaient pour fin d'assurer «la suprématie de la musique allemande» (!) pour cent ans, selon ses propres termes. En 1924, il donna la première œuvre sérielle, le *Quintette à vents op. 26.* Par la suite, dans les *Variations pour orchestre op. 31* (1928) par exemple, il semblera chercher à assouplir sa méthode. En 1930, il s'essaya à l'opéra avec *D'aujourd'hui à demain,* non sans brio mais sans trouver l'inspiration dont avait fait preuve Berg dans *Wozzeck,* créé en 1925. L'arrivée au pouvoir des nazis l'obligea à quitter le pays et l'incitera, plus tard, à réintégrer la religion israélite.

Réfugié aux États-Unis, Schœnberg s'installa à Los Angeles en 1936. Cet exil ne pouvait pas ne pas le perturber, ne serait-ce qu'à cause de son soudain isolement. Il revint à des formes classiques — *Concerto pour violon* (1936), *Concerto pour piano* (1942) —, mais le concerto ne se plie pas aisément à une esthétique qui refuse la séduction et le brio. Fallait-il y voir un repli de Schœnberg ou revint-il au classicisme comme Stravinski viendra au sérialisme, afin d'illustrer complètement sa méthode ? La question reste posée, Dans l'*Ode à Napoléon* (1942), sur un texte de Byron, Schœnberg parut vouloir renouer avec la tonalité. Après une crise d'asthme qui faillit lui coûter la vie, il composa un *Trio à cordes* (1946) puis une cantate, *Le Survivant de Varsovie* (1947), d'un dramatisme efficace. Mais Schœnberg, seul et malade, en butte aux difficultés matérielles, ne put aller plus loin. Il entreprit des psaumes et mourut sans pouvoir les achever, pas plus qu'il n'avait pu mener à terme l'opéra *Moïse et Aaron.*

C'est vers 1930 que Schœnberg avait commencé à travailler à cet ouvrage, dont il avait écrit le livret sur le thème de deux frères, l'un, idéaliste, méditant et l'autre, réaliste, agissant. L'acte III n'a pas été composé. La scène du Veau d'or (acte II) et l'importance accordée aux chœurs, la force dramatique et les contrastes de l'œuvre surprendraient les tenants d'un Schœnberg sec, formaliste ou cérébral. Le rôle de Moise est parlé (parce que le chant est l'expression de la passion ?), ce qui accentue la singularité du personnage, tandis qu'Aaron est un rôle pour ténor. Moïse dédaigne la séduction immédiate de l'expression parce qu'il s'est voué à la recherche du «vrai», — le but de tout art, disait Schœnberg.

Cet ouvrage, musicalement riche, est significatif de l'esthétique de son auteur. Refusant le «beau» romantique, devenu grandiloquent et démagogique, Schœnberg restait un romantique par sa volonté d'exprimer une vérité dont il s'agissait de trouver le discours approprié, mais il ne l'était plus tout à fait en refusant de donner à ce discours un aspect frappant ou en le diluant. L'écriture de Schœnberg avait pour fin de gommer tout vernis, de lier le «vrai» à la forme et de lui conserver sa force. De là sa rigueur, ses nuances et sa prudence, mais aussi son indifférence aux critiques et à l'hostilité du public, — la preuve, pour tout sectaire, qu'il est dans le vrai. Le dodécaphonisme, comme toute innovation, est devenu pour beaucoup une recette parce que l'ambition qui le soutenait fut évacuée.

La nouvelle école de Vienne ne voulait pas faire du neuf, mais du vrai. «S'il veut paraître important, qu'il écrive de la musique importante», disait Schœnberg d'Eisler, représentant d'une avant-garde qu'il appréciait peu. Quant à lui, il se tenait pour un «conservateur».

SCHUBERT Franz Peter (1797-1828) : compositeur autrichien. Né à Lichtenthal, près de Vienne, le 31 janvier 1797, fils d'un instituteur et membre d'une famille nombreuse, il fut rapidement initié à la musique. Son père perçut en lui de tels dons qu'il l'inscrivit dans un collège musical. Le jeune Franz en dirigea bientôt l'orchestre. Il fut élève de Salieri. Enthousiasmé par la musique de Mozart et de Beethoven. Schubert allait pourtant se tourner vers un genre qui était resté mineur dans l'œuvre de ces compositeurs : le *Lied*. Vers l'age de dix-sept ans, il composa ses premiers chefs-d'œuvre, dont *Marguerite au rouet* et *Le Roi des aulnes,* sur des textes de Goethe — qui ne semble pas avoir prêté la moindre attention au musicien. Schubert était alors instituteur auxiliaire mais, vers 1816, il prit la décision de se vouer à son art. Cela lui valut, comme pour Mozart, de mener une existence matériellement difficile.

Schubert, logé par son ami Schober, connut une vie de bohème. En 1819, Thérèse Grob rejeta (ou ignora) son désir de l'épouser. Le jeune musicien vécut au milieu d'amis (Grillparzer, Mayrhofer, etc.), fréquenta les brasseries, fit connaître ses œu-vres au cours de soirées appelées «schubertiades» et vécut d'expédients — en 1818, il donna des cours aux filles du prince Esterhazy. Il s'efforça de se faire connaître du milieu musical, brigua plusieurs emplois mais ne parvint pas à de réels résultats et parut parfois découragé. Surnommé *Schwarmmerl* (petit champignon) par ses amis, Schubert quitta rarement Vienne et sa notoriété ne dépassa pas les cercles de

mélomanes. Miné par la maladie (typhus ? syphillis ?), il mourut à l'age de trente et un ans. Schubert fut enterré, comme il le souhaitait, près de la dépouille de Beethoven.

Comme ce dernier, Schubert a assuré le lien entre le classicisme et le romantisme. Mais il l'a fait à sa façon. Ce musicien-né avait un tout autre tempérament que Beethoven et il ne fit pas école. On ne trouve pas chez lui de trace d'empoignade, même lorsqu'il lui arrive de distendre les formes classiques, ou de volonté de résoudre un problème musical. On n'y trouve pas non plus de théorie ni de réflexion. Il n'y a rien d'intelligent, d'utilisable, dans l'œuvre de cet homme indépendant et désordonné, sensible et sociable. Comme dans l'œuvre de Chopin, il y a dans sa musique une riche sensibilité et une constante musicalité. Composant avec une facilité proverbiale, dans les brasseries ou au milieu de ses amis, Schubert innova peu mais donna au *lied* et à la musique de chambre une qualité telle que songer à ces genres musicaux fait songer à lui. La musique intime, le ton naturel et l'art de rendre musicale la langue allemande définissaient son domaine. Toutes ses tentatives pour bâtir un opéra ont été des échecs et sa musique religieuse manque de souffle et de ferveur. Ses symphonies, pour belles qu'elles soient, doivent beaucoup à Mozart pour le style, à Beethoven pour l'ampleur de certaines, mais la plus célèbre est… l'*Inachevée* (1822). La 9e, dite *La Grande* (1828) — qui sera découverte par Schumann au milieu de manuscrits — est une des rares partitions d'envergure que Schubert mena à terme.

Ce fut dans le *lied* qu'il manifesta son aisance : sens dramatique, connaissance des ressources vocales, facilité mélodique et subtilités rythmiques sont ici conjugués en un art unique. Des moyens sobres lui permettaient de faire vivre poésie et musique, à partir de textes pourtant d'une qualité très inégale. Les trois cycles — *La Belle meunière* (1823, texte de Müller), *Le Voyage d'hiver* (1826, texte de Müller) et *Le Chant du cygne* (1827, textes de Heine et de Rellstab) — sont restés parmi les sommets du *lied*. Mais le génie de Schubert, nourri de *lied*, ne s'y est pas limité. Les pièces pour piano — *Fantaisie Wanderer* (1822), quatre *Impromptus* (1823-1824), *Moments musicaux* (publiés en 1828), sonates, fantaisies et variations — et pour piano à quatre mains — *Duo en ut majeur* (1824), *Divertissement à la hongroise* (1824), *Fantaisie en fa mineur* (1828), etc. — sont d'une inlassable inventivité mélodique et d'une liberté d'allure permanente. La musique de chambre de Schubert joint à une sensibilité chaleureuse, poétique ou émouvante, une étonnante sobriété de moyens et un goût des sonorités

quelquefois audacieux. Il composa quinze quatuors à cordes — le 14e, *La Jeune fille et la mort* (1826), est le plus célèbre —, deux quintettes très différents, l'enlevé quintette *La Truite* (1819) et le sublime *Quintette en ut majeur* (1828), trois trios (trios nos 1 et 2, *Nocturne op. 148*), l'*Octuor en fa majeur* (1824) et des duos.

Toute l'œuvre de Schubert a été classée par O.E. Deutsch (D dans le catalogue) au XXe siècle.

La musique de Schubert annonçait le romantisme par sa charge dramatique et sa liberté formelle, mais elle connut peu de succès. La rareté des innovations, l'indifférence à la puissance, la retenue des sentiments et l'intimité du ton ne la vouaient pas au vaste public. Comme dans le cas de Beethoven, le personnage fit, en revanche, la délectation des échotiers et des âmes sensibles. Il fallut du temps pour que la musique de Schubert, comme celle de Chopin, fût écoutée autrement que comme une suite de soupirs d'un cœur blessé (ce qui était une façon de commenter son œuvre, plus que de l'écouter). Une interprétation respectueuse de son art rend compte de sa complexité et de sa richesse, en particulier de la variété de ses climats (ardent, mélancolique, tendu, sobre, ample, etc.). Une grande partie de la production de Schubert reste à découvrir.

SCHUMANN Robert (1810-1856) : compositeur allemand. Né à Zwickau le 8 juin 1810, fils d'un libraire qui l'initia à la lecture des poètes et l'encouragea à apprendre la musique, Schumann, homme intelligent et cultivé, qui connaissait admirablement les ressources du piano, avait tous les atouts d'une heureuse carrière. Sa vie n'en fut pas moins un drame. Agé de seize ans, il perdit son père et une sœur, qui s'était suicidée. En 1828, ainsi secoué, il devint étudiant en droit à Leipzig et rencontra un professeur de piano, Friedrich Wieck, qui était père d'une pianiste prodige âgée de neuf ans, Clara. Schumann se mit au travail mais il en fit trop : il s'était ligaturé l'annulaire de la main droite pour développer la souplesse des autres doigts et en perdit l'usage. Sa carrière d'instrumentiste était terminée. Cet accident eut lieu en 1832 et le jeune musicien fut, dès lors, sujet à des dépressions. Il se tourna vers la composition et la critique musicale, défendant ardemment la musique de son temps dans des articles signés Eusébius ou Florestan. A la même époque, il perdit son frère Julien. Quant à Clara, elle grandit et bientôt les deux jeunes gens éprouvèrent l'un pour l'autre une tendresse qui n'était pas du goût de F. Wieck.

L'œuvre de Schumann était déjà de grande qualité à cette époque. En 1830,

avec *Papillons,* il avait manifesté le style contrasté et virtuose qui devait être toujours le sien. Les *Études symphoniques* (1834) et le *Carnaval* (1835) prouvaient à quel point le compositeur était doué du sens de l'écriture pianistique. Quant à la *Fantaisie en ut majeur* (1836), elle est restée l'un des chefs-d'œuvre du piano romantique. Le 1er mouvement est «ce que j'ai composé de plus passionné», écrira l'auteur à Clara. Le 3e mouvement est «une plainte déchirante». Les *Scènes d'enfants* (1838) illustrèrent la parfaite maîtrise d'écriture à laquelle était parvenu Schumann. En 1839, il donna le *Carnaval de Vienne,* une de ses œuvres célèbres. Schumann versait alors dans l'euphorie : Clara et lui étaient près de se marier, malgré l'opposition du père de la jeune fille. A l'approche des noces, il composa *L'Amour et la vie d'une femme,* des *lieder* sur des textes de Chamisso. Le mariage eut lieu en 1840, à Schönfeld.

Il était un compositeur brillant, elle était une brillante pianiste : ils eurent huit enfants et de nombreux amis (dont Mendelssohn, Liszt et Brahms). En 1841, Schumann donna sa 1re symphonie, dite *Printemps*. En 1843, Mendelssohn le fit venir au conservatoire de Leipzig. Mais Schumann restait un homme exalté, tendu et marqué par les épreuves, il souffrait de n'être pas pianiste, lui qui avait épousé une virtuose célèbre, et semble avoir été obsédé par l'échec. En 1844, il renonça à ses fonctions, à Leipzig. Il traversa des périodes d'enthousiasme et des périodes d'abattement, et semblait porté sur l'alcool. Revenu à Dresde, il se mit pourtant au travail avec acharnement. En 1848, alors que la mort de Mendelssohn et la révolution ajoutaient à son trouble, il donna *L'Album pour la jeunesse,* à l'intention de ses enfants. Cet ouvrage maîtrisé fut suivi des *Bunte Blätter* (1849), une œuvre tendue, par moments brutale. En 1850, Schumann dirigea des concerts à Düsseldorf, mais les troubles s'aggravaient et, en février 1854, il se jeta dans le Rhin. Repêché, il fut interné près de Bonn. Il mourut deux ans plus tard, dans l'asile d'Endenich, la même année que Heinrich Heine. Schumann fut enterré à Bonn.

Schumann a toujours été, il en avait conscience, un être double. Passionné et entreprenant, il était également sujet au doute et complexé ; il jugeait inutile de composer sans «enthousiasme», mais l'œuvre qu'il a laissée est plutôt équilibrée. Son *Concerto pour piano* (1845), par exemple, n'a rien des débordements romantiques que l'auditeur pourrait attendre. Adepte des formes libres comme la fantaisie, défenseur acharné de la musique romantique, Schumann a composé, à une époque où rien n'était trop long, puissant et démonstratif, des pièces courtes, fragmentées et soignées, tissées

«à la main» (E. Vuillermoz), d'un caractère plutôt intime et d'une écriture nourrie de belles sonorités pianistiques. Ses quatre symphonies (1841, 1846, 1 850 et 1851) ne sont ni rutilantes ni débordantes de couleurs ou de trouvailles, au point que certains songèrent à les réorchestrer… Telles qu'elles sont, plutôt brèves, denses et tendues, elles sont «schumaniennes» et n'ont besoin de rien.

Schumann fit partie de la première génération romantique allemande, avec Weber et Mendelssohn et, plus tard, Brahms. Comme eux, il avait hérité de Goethe et de Beethoven, s'était nourri de classicisme et de tradition germanique, il tenait la modernité pour le passage par la subjectivité. Ce romantisme, qui se développa dans les salons bourgeois, fut un débat tendu entre l'héritage classique et l'expression personnelle de l'artiste, cherchée dans le «moi», le rêve et la nature. Schumann était représentatif de ce mouvement : passionné par l'instrument-roi que devenait le piano, amateur de belles sonorités et de contrastes, investi dans son travail jusqu'à l'infirmité, inspiré par les thèmes à la mode — l'oratorio *Scènes de Faust* fut achevé en 1853 —, peu à l'aise dans le drame — *Genoveva,* achevé en 1848, est un opéra maladroit — et dans la musique de chambre — on peut admirer, tout de même, les trios op. 63, 80 et 110, ainsi que le *Quintette op. 44,* soucieux de climat, d'impression, de sentiments et de symboles. Comme tout romantique allemand, il avait une forte conscience nationale et n'appréciait pas la musique française ni la musique italienne. Avec lui, dira Nietzsche, la musique allemande est devenue «nationale». Enfin, comme Hoffmann, Hölderlin ou Novalis, il vécut son état de tension jusqu'à la rupture.

Lorsque disparut Schumann, le romantisme allemand, perpétué par son ami Brahms, paraissait réactionnaire. La musique de l'«avenir», celle de Wagner, allait tirer les conquêtes romantiques vers leurs ultimes conséquences (puissance, ampleur, liberté formelle, œuvre «ouverte», soumission de la musique au sens, au drame, et style prophétique). Au moment où mourait Schumann, les Français, de leur côté, partaient en guerre contre le romantisme bourgeois, au nom du réalisme ou du symbolisme.

SCHÜTZ Heinrich (1585-1672) : compositeur allemand. Né à Köstritz, fils d'un hôtelier aisé, il fut remarqué par le landgrave de Hesse et emmené à Kassel. Le jeune chanteur fut ensuite envoyé en Italie, en 1609, où il se mit à l'école de Giovanni Gabrieli. Il y resta trois ans, publia ses premiers madrigaux puis revint en Allemagne. En 1617, Schütz fut nommé maître de chapelle de la cour de Dresde. Ses *Psaumes de David* (1619), son oratorio

Histoire de la Résurrection (1623) et son opéra *Daphné* (1627) — qui est, malheureusement, perdu — réalisaient une synthèse des arts italien et allemand. En 1629, Schütz retourna en Italie, à Venise encore, mais cette fois auprès de Monteverdi. Il composa à cette époque des *Symphoniae sacrae.*

Revenu à Dresde, il se trouva plongé en pleine guerre de Trente Ans (1618-1648), d'origine à la fois politique et religieuse. Schütz connut des moments difficiles, mais composa tout de même les admirables *Petits concerts spirituels*. Il fit plusieurs séjours à la cour du Danemark pendant ces temps troublés. Vers 1645, retrouvant des conditions favorables, il donna son oratorio *Les Sept Paroles du Christ* (1645) et des *Symphoniae sacrae* (1647-1650). Désormais pleinement maître de son art, ayant assimilé les diverses influences, parvenu à une remarquable sobriété de moyens, Schütz composa l'*Oratorio de Noël* (1664), trois *Passions* (1664-1668) et le *Deutsche Magnificat* (1671). Sur son tombeau, Schütz sera appelé «lumière de la Germanie».

A une époque où les luthériens s'efforçaient de créer un style musical allemand, Schütz sut tirer parti des conquêtes de la musique italienne et les greffer sur l'art vigoureux et sévère du peuple germain. En composant une musique en même temps originale, expressive et intériorisée, Schütz s'affirma comme le premier génie de l'histoire de la musique allemande et la source d'une tradition dont J.-S. Bach (qui ignora tout de sa musique) sera l'apogée. La musique de Schütz est une admirable prière, dans les Passions en particulier, et le résultat d'une parfaite assimilation des procédés de composition de son temps.

SCRIABINE Alexandre Nikolaïevitch (1872-1915) : compositeur russe. Né à Moscou, fils d'un diplomate, il renonça à l'école des cadets pour se consacrer à la musique. Pianiste remarquable, il eut l'occasion de rencontrer Liszt au cours de ses tournées. Influencé d'abord par la musique occidentale (Chopin, Debussy, Wagner), il se tourna peu à peu vers l'Orient. Membre, un temps, d'une société théosophique, puis adepte du socialisme, il s'intéressa ensuite au mysticisme oriental.

Scriabine fut professeur au conservatoire de Moscou (1898-1904), puis il voyagea jusqu'en 1911. Revenu à Moscou, il mourut peu après des suites d'une piqûre d'insecte.

Romantique tourmenté, audacieux, parfois emphatique, Scriabine est resté célèbre pour son poème symphonique *Le Poème de l'extase* (1908). Un autre poème symphonique, *Prométhée* (1910), devait être accompagné de

projections de couleurs synchronisées avec la musique. Après un séjour en Inde, Scriabine voulut composer un «mystère cosmique» mais il ne put l'achever. *L'Acte préalable* a été terminé par A. Nemtine.

Ses sonates pour piano (la 7e est la plus connue), répandues par son gendre, le pianiste V. Sofronitski, ont bénéficié du talent de virtuoses comme Horowitz et sont parfois tenues pour très modernes. Mais l'œuvre de Scriabine, qui était peu appréciée en URSS, n'en a pas moins connu le déclin. Ses idées de fusion des arts ou d'extase liée à l'accord de l'Esprit et du Cosmos, comme sa mégalomanie, ont trouvé des adeptes après la Seconde Guerre mondiale.

SÉGUEDILLE : danse d'origine andalouse sur un rythme à 3/4, d'un caractère vif.

L'air chanté par Carmen, *Près des remparts de Séville* (acte Ier de l'opéra de Bizet), a immortalisé la séguedille.

SENSIBLE : 7e degré de la gamme diatonique.

Ce degré est dit sensible parce qu'il tend vers la tonique (8e degré), dont il est séparé par un demi-ton.

SEPTUOR : composition pour sept voix ou instruments.

Le septuor est, comme l'octuor, à la limite de la musique de chambre. Il a été peu pratiqué dans ce genre. Citons le *Septuor pour cordes et vents* de Beethoven.

SÉRÉNADE : du latin *serus* (tardif), composition musicale destinée à une exécution en plein air, le soir généralement. Souvent écrite pour instruments à vent, elle exige un effectif réduit.

La sérénade a d'abord été un concert donné la nuit sous les fenêtres d'une personne, habituellement féminine. Il en est ainsi de la sérénade *Deh vieni alla finestra,* donnée par don Giovanni dans l'opéra du même nom (acte II), de Mozart, ou de celle donnée par Almaviva au début du *Barbier de Séville* de Rossini. La sérénade était déjà, à l'époque, une pièce instrumentale. Le style galant l'avait mise à la mode, au milieu du XVIIIe siècle. Mozart en composa plusieurs. Citons la *Petite musique de nuit,* les sérénades *Haffner* et *Posthorn.*

La sérénade connut ensuite le déclin, de même que les divertissements et cassations qui lui étaient proches. Schubert et Brahms (sérénades op. 11 et 16) en composèrent toutefois au XIXe siècle. Le XXe siècle l'a redécouverte (Wolf, Schœnberg, Milhaud, Stravinski).

SÉRIELLE (Musique) : voir DODÉCA-PHONISME.

***LA SERVA PADRONA* :** intermezzo de Pergolèse, en deux parties, sur un livret de Gennaro Antonio Federico. Créé à Naples le 28 août 1733, il fut donné entre les actes d'un opéra *seria*, *II Prigioniero superbo,* du même Pergolèse. L'ouvrage connut un succès tel qu'il devint, donné indépendamment, un des premiers opéras bouffes, en 1738. Représenté à Paris en 1746, il fut repris en 1752 par la troupe des Bouffons et déclencha, à l'occasion, la fameuse querelle des Bouffons*. Pergolèse était mort depuis seize ans. Il est surprenant, pour un auditeur moderne, que cette œuvre courte, gaie et sans prétention ait pu provoquer un conflit.

L'intrigue est caractéristique des intermezzi*. Uberto est irrité par sa servante, Serpina, qui se comporte avec lui très librement. Il décide de prendre épouse et charge Vespone (rôle muet) de l'affaire. Serpina retourne le piège à son avantage. Elle présente à son maître le capitaine Tempête (Vespone déguisé), qui exige brutalement une dot pour épouser Serpina. Décontenancé, puis effrayé, Uberto décide d'épouser sa servante pour mettre un terme à ces embarras. Lorsque Vespone ôte son déguisement, Uberto s'avoue satisfait de la conclusion.

L'action est très éloignée des opéras à la mode de l'époque. Cette œuvre simple, fraîche et vivement menée, qui n'exige que trois personnages (dont un muet) et un quatuor à cordes, devint le symbole d'un art allégé de la pompe et des conventions habituelles à ces grands spectacles qu'étaient les opéras. Rappelant la *commedia dell'arte* et les comédies de Molière — où les soubrettes mènent parfois l'intrigue mais pas, comme ici, à leur profit puisque Serpina, par son esprit et son à propos devient, est-ce la révolution ? patronne —, *La Servante maîtresse* annonçait, par son intrigue réaliste et sentimentale, le drame bourgeois. Quoique sans prétention, il est compréhensible que cet ouvrage, au milieu du XVIIIe siècle, parût menacer les acquis. Il est à noter que son intrigue — une servante qui accède à la dignité de patronne par un mariage — est celle du roman sentimental de Richardson, *Pamela* (1740), considéré comme préromantique.

SÉVERAC Joseph Marie Déodat de (1872-1921) : compositeur français. Né à Saint-Félix-de-Caraman, fils d'un artiste peintre, il étudia au conservatoire de Toulouse puis à la Schola cantorum, à Paris, en 1897. Mais Séverac se lassa bientôt de la vie parisienne, de ses modes et de ses clans, et regagna sa Cerdagne natale. Lié à plusieurs artistes espagnols, dont Albeniz et le peintre Juan Gris, il composa pour le piano surtout une musique qui «sent bon», dira Debussy.

Les titres sont évocateurs : *Le Chenil de la terre* (1900), *En Languedoc* (1904), *Baigneuses au soleil* (1908), *Cerdaña* (1910), le poème lyrique *Le Cœur du moulin* (1909)… Séverac composa, de plus, des mélodies et un drame lyrique, *Héliogabale* (1910). Sans bruit, l'œuvre poétique et personnelle de Séverac accède peu à peu à la notoriété.

SEXTUOR : composition musicale pour six voix ou instruments.

Le sextuor est une forme peu pratiquée de la musique de chambre. Citons Beethoven, Mendelssohn, Brahms et Schœnberg parmi les compositeurs qui l'ont illustré.

SIBELIUS Jean (1865-1957) : compositeur finlandais. Né à Tavastehus le 8 décembre 1865, rapidement en possession de son style, pensionné de l'Etat finlandais à partir de 1897, Sibelius s'est imposé comme le plus grand compositeur de son pays et comme un des symphonistes marquants du début du siècle. Vers 1930, il cessa de composer.

Sibelius étudia le droit avant de se consacrer, à partir de 1886, à la musique. Il fut élève de Wegelius. En 1889, il partit pour Berlin ; en 1890, pour Vienne. Ce fut en 1892, avec *Kullervo,* inspiré par la mythologie du Kalevala, que Sibelius acquit la notoriété dans son pays. Cette même année, il épousa Aino Jarnefelt. En 1904, il se fixa à Järvenpää. Son style grave, puissant ou mélancolique, parfois tendu, peu marqué de folklore, séduisit d'abord les Anglais puis, peu à peu, les Allemands. Les Français l'apprécient depuis peu.

Sibelius composa sept symphonies, romantiques d'inspiration, dont l'écriture gagna peu à peu en sobriété. La 2e, en 1902, fondait le procédé de la «croissance thématique» en développant de longues courbes mélodiques à partir de cellules thématiques. Mais c'est avec la 4e, en 1911, d'un caractère dépouillé, quelque peu introspectif, que Sibelius est parvenu à la maîtrise de son art. La 5e (1919), parfois qualifiée d'«héroïque», la 6e (1923), très élaborée, et la 7e (1924), d'une écriture dense, sont ses plus belles réussites. Mais Sibelius, dont le *Concerto pour violon* (1903) est célèbre, a brillé également dans le poème symphonique (*En saga, Finlandia, Tapiola, Le Cygne de Tuonela...*) et la musique de scène (la célèbre *Valse triste* est extraite de *Kuolema,* 1903). Ses mélodies (citons *Luonnatar,* 1913) et sa musique de chambre sont restées peu connues.

Longtemps tenu pour un romantique attardé ou pour un néoclassique académique, Sibelius a été jugé comme un symphoniste qui ne faisait pas le «poids» face aux Austro-Allemands, eux-mêmes peu appréciés des Français.

Puis son style sévère et dynamique s'est peu à peu imposé et les symphonies de Sibelius ont passionné des analystes. Il n'est pas dit qu'il aurait apprécié ce traitement, lui qui considérait que «toute musique qui mérite son nom» est un produit du «cœur», mais la rigueur et la concentration de son art s'y prêtent.

SICILIENNE : danse d'origine pastorale et sicilienne à 6/8, d'un caractère lent, puis pièce instrumentale ou mouvement lent d'une composition musicale.

La sicilienne était en vogue au XVIIIe siècle. La *Sicilienne en sol mineur* (*Sonate BWV 1031*) de J.-S, Bach est célèbre. Elle a fourni matière à diverses transcriptions.

SILENCE : signe placé sur la portée pour indiquer que le son doit être interrompu. Les silences sont représentés par des figures qui, comme celles de notes, indiquent leur durée.

SINFONIA : symphonie, en italien. La *sinfonia* désignait, à la fin de la Renaissance, une pièce musicale pour divers instruments. Puis, au XVIIe siècle, le terme devint synonyme d'ouverture. Il en fut ainsi dans l'opéra napolitain. La *sinfonia* disparut à la fin du XVIIIe siècle. Le terme est réapparu chez Nielsen et R. Strauss.

Une œuvre de Berio s'intitule *Sinfonia* (1968). Elle joue des huit voix du groupe des Swingle Singers.

Une **sinfonietta** est une pièce instrumentale de style symphonique, mais de dimension modeste. Citons Janacek et Roussel parmi ceux qui ont illustré cette forme.

SINGSPIEL : œuvre théâtrale parlée et chantée, en allemand (*Singspiele,* au pluriel), le *Singspiel* fut la forme allemande de l'opéra-comique.

Les spectacles de foires du XVIIIe siècle, en Allemagne comme en France, mêlaient le théâtre et la chanson. Ce type de représentation mélodramatique, plus ou moins réaliste, fut une des sources du *Singspiel*. Une autre fut l'opéra-comique français, lui-même issu, notamment, de l'opéra bouffe au XVIIIe siècle. Le *Singspiel*, comme l'opéra-comique, fait alterner le parlé et le chanté.

Johann Adam Hiller (1728-1804) fut l'un des créateurs du *Singspiel*. Il empruntait ses sujets à l'opéra-comique français et s'inspirait de la chanson populaire allemande. Goethe, médiocrement musicien mais curieux d'art national, s'intéressa à cette forme et travailla un temps avec Hiller, tout comme Neefe, le professeur de Beethoven. J.C. Bach, Schenck et Benda eurent également un rôle dans cette genèse, mais il appartint à Mozart

d'imposer le *Singspiel,* à une époque où le *Lied* manifestait également l'essor de l'art allemand. En 1778, l'empereur Joseph II avait fondé un Singspiel National Theater à Vienne.

Le premier essai de Mozart, *Bastien et Bastienne* (1768), utilisait un livret rousseauiste et manquait de personnalité, mais il est vrai que le compositeur était âgé de douze ans. Ce fut avec *L'Enlèvement* au sérail,* créé à Vienne (au Burgtheater) en 1782, que Mozart donna au *Singspiel* tout son talent. Le livret, proche des «turqueries» à la mode, n'avait rien de spécifiquement allemand, mais l'ouvrage donnait au chant en langue allemande un chef-d'œuvre. *La Flûte* enchantée,* en 1791, devait dépasser cette réussite — et le cadre du *Singspiel*. Aucun de ces ouvrages n'est «allemand». Il est vrai que Mozart n'avait pas la fibre nationaliste. Ce ne fut pas non plus le cas de Beethoven, dont le *Fidelio** (1S05) reprenait les idées de générosité et de fraternité proches de son prédécesseur. L'équilibre, la grâce et la variété mozartiennes sont ici remplacés par une émotion plus soutenue et l'importance de l'orchestre tenait déjà du romantisme. L'opéra de Beethoven, plus éloigné de l'art italien, ouvrit la voie à Weber. Dans le *Freischütz** (1821), celui-ci manifestait un art orchestral admirable et jouait de thèmes romantiques (la nature, le fantastique, la fête populaire, etc.). Le *Singspiel* connut ensuite le déclin, au profit du drame wagnérien et du grand opéra.

Ces *Singspiele,* quand même Weber, par exemple, utilisait la mélodie populaire, ont débordé le concept d'art national et se sont imposés comme des réussites de l'opéra. L'art national se construisait, à l'époque, contre la domination d'un art «étranger» mais le refus du modèle français, au cours du XVIIIe siècle, ne fut pas rejet pur et simple, — l'histoire du *Singspiel* le montre. C'était l'utilisation de la langue allemande qui importait d'abord. Lorsque se développèrent les écoles nationales, au XIXe siècle, l'art allemand n'avait plus besoin de s'affirmer contre l'influence étrangère. Il était lui-même près de devenir dominant. Le *Singspiel* a surtout permis à l'art lyrique allemand de prendre un remarquable élan, au point de concurrencer l'art lyrique italien. Dans le même temps, l'opéra-comique français dégénérait en divertissement bourgeois. Cet immobilisme satisfait, parallèle à l'avancée d'un art bourgeois allemand conquérant, était symboliquement annonciateur de déconvenues (sans musique).

SIRVENTÈS : du provençal *sirvent* (serviteur), poème ou chanson composé à propos d'un événement, à la fin du Moyen Age.

Le sirventès (qui deviendra le serventois, en langue d'oïl) était une des

formes de la chanson des troubadours. Il s'agissait d'une pièce de circonstance. Bertrand de Born en fut un des spécialistes.

SIX (Groupe des) : association de compositeurs (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Germaine Tailleferre) nommée ainsi par un critique, H. Collet, par référence au groupe des Cinq, russe. Comme ces derniers, les six souhaitaient renouer avec l'inspiration nationale, cette fois aux dépens de la musique importée d'Allemagne (le wagnérisme, en particulier).

Le groupe des Six fut un «groupement d'amitiés» (Poulenc) plutôt qu'un groupe homogène. Liés à Jean Cocteau, dont *Le Coq et l'Arlequin* (1918) apparu comme le manifeste du mouvement, les six produisirent en commun le ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), puis se séparèrent peu à peu.

Les idées communes aux six tenaient dans leur rejet du «sublime», de la «brume» wagnérienne et du «brouillard» impressionniste, dans la volonté de retrouver l'«audace» de la simplicité, un ton mélodique et divertissant dans la musique. Mêlant le parisianisme, la fête foraine, l'admiration pour Satie, le groupe des Six fut accusé de n'être qu'une tempête dans un verre d'eau par ses détracteurs. Son rôle n'en a pas moins été important dans la critique du romantisme et dans l'affirmation d'un art qui se voulait sans prétention et déridé.

Le groupe des Six a été contemporain d'une période au cours de laquelle s'amorçaient prospérité et joie de vivre. Cette période culminera entre 1925 et 1930, puis s'effondrera dans la «crise» et les nouvelles menaces de guerre. Artistiquement, les six étaient contemporains de la peinture colorée de Matisse et de Bonnard, de l'importation des rythmes de jazz, qui ont également exprimé une libération et une aspiration au bien-être.

SMETANA Bedrich (1824-1884) : compositeur tchèque. Né à Litomysl (Bohême), fils d'un brasseur qui jouait du violon en amateur, il fut d'abord un pianiste virtuose. Après des études à Prague, Smetana devint maître de musique du comte Thun. En 1849 il épousa Catherine Kolarova. Smetana était lié aux milieux nationalistes anti-autrichiens et, en 1856, il dut quitter son pays. Conseillé par Liszt, il partit pour la Suède, puis voyagea en Europe. En 1861, il put rentrer et renoua avec le mouvement nationaliste.

Pour le Théâtre national, qui venait d'être ouvert à Prague, Smetana composa *Les Brandebourgeois en Bohême* (1863), un opéra qui lui valut son premier grand succès. Mais ce ne fut rien en comparaison du triomphe obtenu par *La Fiancée vendue,* en 1866. L'ouvrage mettait en scène des paysans et s'inspirait de danses populaires. Smetana parut une sorte de symbole

national. Dans un style plus tragique, il composa *Dalibor* {1868) à partir de l'histoire d'un résistant à l'oppression, au Moyen Age. L'ouvrage heurta la censure.

Vers 1874, en pleine gloire, Smetana fut atteint de surdité. Il composa tout de même d'autres opéras : *Les Deux Veuves* (1874), *Le Baiser* (1876) et *Libuse* (achevé en 1872, créé en 1881), à la gloire de la nation tchèque. Il écrivit également son célèbre poème symphonique *Ma Vlast* (*Ma Patrie,* 1S74-1879), qui comprend *La Moldau* (du nom du fleuve qui traverse Prague), dont la popularité n'a pas faibli. Smetana composa, en outre, de la musique de chambre (dont le quatuor *De ma vie,* en 1876) et des pièces pour piano (*Polkas et danses tchèques,* par exemple).

A l'époque où se développait le mouvement des écoles nationales, Smetana s'est imposé comme le «père» de la musique tchèque. Comme Glinka en Russie, il sut tirer parti de l'art populaire de son pays sans céder au folklorisme, et composer une œuvre de qualité. Victime de surmenage et accablé par la surdité, Smetana perdit la raison à la fin de sa vie. Il fut enterré au cimetière de Vysehrad, à Prague.

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE : fondée en février 1871 par Bussine et Saint-Saëns, elle se donna pour fin de promouvoir la musique française — sa devise était «Ars gallica» — «sérieuse» et d'«aspirations élevées».

Née au lendemain de la guerre franco-allemande, la SNM dut interrompre ses activités lors de la Commune, née de l'émeute de mars 1871. En 1875, d'Indy entra à la SNM et y provoqua une crise parce qu'il souhaitait qu'une place fût faite, dans les programmes, à la musique étrangère. En 1886, Saint-Saëns quitta la Société, qui fut prise en main par César Franck. Le nombre d'œuvres de compositeurs français créées en public par la SNM a été très important, en cette fin du XIXe siècle, à une époque où la musique française renonçait peu à peu aux opéras-comiques et opérettes, cherchant un nouveau souffle.

Saint-Saëns, Franck, Chabrier, Duparc, Dukas, Debussy et Ravel purent, par la SNM, faire connaître plusieurs de leurs compositions. Au début du XXe siècle, la Société nationale parut de plus en plus être un refuge de l'académisme, ce qui provoqua son déclin.

SOLER Y RAMOS Antonio (1729-1783) : compositeur espagnol. Né à Olot, le padre Soler, qui fut élève de D. Scarlatti, devint organiste et maître de chapelle au monastère de l'Escurial en 1752.

Soler a laissé une œuvre brillante et expressive pour le clavecin et pour l'orgue, dont une centaine de sonates. Sa musique religieuse et ses *villancicos* sont restés peu connus.

SOLFÈGE : de sol-fa, étude théorique et pratique des principes de la musique.

Le solfège s'est imposé en même temps que l'harmonie classique. Il est aujourd'hui remis en cause, comme cette harmonie.

SOLO : seul, en italien. Passage, instrumental ou vocal, d'une composition musicale qui permet à l'interprète, accompagné ou non, de se mettre en valeur.

Le solo s'est imposé en même temps que la pratique de la monodie* accompagnée, après que l'égalité des voix propre à la polyphonie fut apparue comme un procédé parmi d'autres possibles. Le développement de l'opéra et de la cantate, ou du concerto dans la musique instrumentale, lui permit de connaître un brillant développement. Dans la musique baroque italienne, au XVIIe siècle, le soliste par excellence fut le castrat*, qui faisait apprécier dans les *passagi* son talent vocal et son art d'ornementer la ligne mélodique. La pratique du solo prit de telles proportions que le soliste, au XVIIIe siècle notamment, tendait à reléguer «les autres» au rang de comparses. Le cabotinage était alors courant à l'opéra. La réaction se fit à la fin du XVIIIe siècle, plus dans la musique de chambre ou symphonique que dans la musique vocale.

Les romantiques, quoique hostiles à l'improvisation d'une façon générale, se devaient de mettre en valeur le soliste, l'artiste «génial» qui affirme sa personnalité en se détachant de la masse et réalise ce à quoi les autres aspirent. Dans l'opéra comme dans le concerto, il n'était pas rare que l'orchestre fût réduit à un rôle de faire valoir, tandis que le soliste devait affronter les difficultés techniques de sa partie. Dans la musique symphonique, le chef d'orchestre fut considéré comme une sorte de soliste. Mais à la fin du XIXe siècle, avec Wagner notamment, le «génie» n'était pas tant l'artiste-interprète que le poète ou le compositeur.

Au début du XXe siècle, les musiciens revinrent à une certaine égalité des voix. Avec Debussy et Stravinski, par exemple, le couple soliste-orchestre céda la place à l'ensemble de solistes. Schœnberg, qui appréciait l'ensemble instrumental, joua un rôle important dans cette évolution. Toutefois, Stravinski et Schœnberg n'ont pas dédaigné le concerto. Le public est resté très amateur de ce type d'affrontement, d'autant que la qualité des orchestres

et des solistes est aujourd'hui souvent de très haut niveau. Le vedettariat s'est d'autre part imposé comme méthode commerciale. La musique contemporaine est partagée entre le refus du «cirque», pour employer un mot de Schaeffer, et le souhait de tirer parti de l'art des virtuoses*.

SON : sensation auditive due aux vibrations d'un ou plusieurs corps, qui se propagent sous la forme d'ondes acoustiques* dans l'air.

Un son a une hauteur (grave/aigu), une intensité (fort/faible) et un timbre*, lié à la qualité de la source sonore. Il parcourt plus de 300 mètres en une seconde.

Le son se distingue du bruit* par son homogénéité. II est constitué de vibrations régulières. Dans la théorie classique, le son est une fabrication à partir d'éléments «naturels» et le bruit est un défaut d'artifice, un parasite. Cette théorie est controversée. A partir du XXe siècle, des compositeurs ont travaillé à partir du son, en s'aidant de la technologie moderne. Il en fut ainsi de l'école spectrale. Gérard Grisey, l'un de ses théoriciens, a pu dire : «Le son, avec sa naissance, sa vie et sa mort, ressemble à un être vivant».

Les sons musicaux possèdent une décomposition spectrale harmonique, où chaque fréquence harmonique est un multiple entier de la fréquence fondamentale. La découverte de cette décomposition est due à Hermann von Helmholtz.

SONATE : de l'italien *sonare* (sonner), composition instrumentale en plusieurs mouvements. pour un ou plusieurs instruments.

La sonate est issue de la *canzone da sonare,* qui désignait une transcription pour instrument(s) d'une chanson, au XVIe siècle. Par la suite, *canzone* et *sonata* furent distinguées. La sonate avait un ton plus grave, parfois plus savant, que la *canzone*. Elle pouvait être *sonata da chiesa* (d'église) ou *sonata da camera* (de chambre), la première excluant la danse.

Au XVIIe siècle, la sonate désignait souvent une pièce en plusieurs mouvements pour un ou deux violons et basse continue. Kuhnau composa des sonates pour clavecins et, au cours du XVIIIe siècle, la forme de la sonate se fixa : exposition, modulation, reprise dans le ton principal et réexposition. Avec Carl Philipp Emanuel Bach, elle comptait deux thèmes, ce qui conduisit à la sonate classique.

Haydn et Mozart donnèrent à la sonate de l'ampleur et leur inspiration. Ils introduisirent la forme sonate (exposition des 1er et 2e thèmes, développement et réexposition) dans le mouvement initial de la symphonie et du quatuor à cordes. Beethoven bouscula quelquefois la forme de la sonate en

s'efforçant de lui donner plus d'expression, annonçant ainsi les formes libres des romantiques. Après lui, le terme de sonate ne désignera, formellement, rien de bien précis.

Des *Sonadas* (1535) pour luth de Milan à la *Sonate n° 3* (1957) pour piano de Boulez, la quantité de sonates produites a été considérable, que ce soit pour un instrument (violon, clavecin, piano…) ou deux (piano et violon, piano et violoncelle, piano et clarinette…), ou encore pour un ou deux instruments et basse continue. La sonate s'est ainsi imposée comme une forme féconde, essentielle au développement de la musique instrumentale. La sonate est à la musique instrumentale ce que la symphonie (qui est une sonate pour orchestre) est à l'orchestre.

Une **sonatine** est une petite sonate de caractère généralement léger et brillant. Le terme est apparu à la fin du XVIIe siècle. Schubert, Ravel, Bartok et Dutilleux ont écrit des sonatines.

SOPRANO : de l'italien *sopra* (dessus), voix humaine la plus élevée. Son étendue, généralement, va du ut 3 au ut 5. La voix de soprano peut être colorature*, dramatique (ou Falcon, du nom d'une cantatrice) ou légère. La voix de soprano peut être masculine (certains castrats avaient une voix de soprano) ou féminine.

La voix de soprano a permis à la catégorie des cantatrices de supplanter, au cours du XVIIIe siècle, celle des castrats dans le vedettariat du chant. De nombreux compositeurs ont écrit pour les sopranos, qui se sont parfois emparées de rôles qui ne leur étaient pas destinés (Rosine, dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, par exemple). Les sopranos célèbres ont été nombreuses. Citons Emma Calvé, Nellie Melba, Lily Pons, Rosa Ponselle, Kirsten Flagstad, Lotte Lehmann, Mado Robin, Elisabeth Schwarzkopf, Lisa Della Casa, Birgit Nilsson, Maria Callas, Renata Tebaldi, Jessye Norman, Kiri Te Kanawa…

Les rôles qui leur conviennent sont nombreux et variés : la comtesse et Suzanne (*Les Noces de Figaro,* Mozart), donna Anna et donna Elvira (*Don Giovanni,* Mozart). Fiordiligi (*Così fan tutte,* Mozart), Pamina et la reine de la Nuit (*La Flûte enchantée,* Mozart), Norma (*Norma,* Bellini), Isolde (*Trislan et Isolde,* Wagner), Amelia (*Un bal masqué,* Verdi), Floria (*Tosca,* Puccini), la Maréchale (*Le Chevalier à la rose,* R. Strauss), etc.

SOUL (Jazz) : âme, en anglais. Style de jazz apparu vers 1950, appelé parfois *funky*, inspiré du style *be-bop* et du *blues*.

Le jazz *soul,* très rythmé et qui mélangeait parfois les styles, fut une forme

vulgarisée du jazz et une des formes «commerciales» de la musique des Noirs américains.

Les chanteurs Aretha Franklin et Ray Charles, marqués par le gospel, les Jazz Messengers et l'organiste Jimmy Smith aidèrent à son succès, mais le jazz *soul* se rapprocha souvent, et de plus en plus, de la variété jazzy. Plus proche du rythm'n blues et du *funk,* plus dansante aussi, fut la *soul music* illustrée dans les années 60 par James Brown, qui influencera le disco, le hip-hop et le rap.

SPECTRALE (Musique) : mouvement des années 70 considérant les propriétés acoustiques du son, décomposé en un spectre harmonique, comme matériau de composition. Recherche sur les timbres surtout, il inspire dans un premier temps des compositeurs qui observent, décomposent, transforment la matière sonore avant de la recomposer pour les instruments de l'orchestre.

En 1979, dans la revue «Conséquences», Hugues Dufourt publie un article intitulé «Musique spectrale». Il désigne ainsi la musique qui intègre la nécessité d'une «microanalyse du phénomène sonore». Des compositeurs comme Dufourt lui-même, Michael Levinas, Tristan Murail* et Gérard Grisey, réunis au sein de l'ensemble Itinéraire, travaillent dans ce sens. Leur travail de composition, écrit Dufourt, «s'exerce directement sur les dimensions internes à la sonorité».

Pour découvrir l'art de Gérard Grisey (1946-1998), qui tint un rôle essentiel dans ce mouvement, on peut écouter notamment *Partiels* (1975) et *Le Noir de l'Etoile* (1990), pour six percussionnistes disposés autour du public, bande magnétique et transmission in situ de signaux astronomiques.

SPIRITUAL (Negro) : musique religieuse des Noirs américains, à l'époque réduits à l'esclavage, du XIXe siècle.

Les *negro spirituals* sont issus des *prayer meetings,* c'est-à-dire des chants exécutés par l'assemblée dans les temples protestants des États-Unis. Soucieuse de contrôler les Noirs et de satisfaire leurs besoins religieux, l'Église ne s'offusqua pas de leur façon originale, très rythmée, de chanter la gloire de Dieu. Ces chants rythmés pouvaient aller jusqu'à prendre un caractère obsédant, incantatoire. Le *spiritual* influença la musique profane des Noirs, c'est-à-dire le *blues* puis le jazz. Il devint lui-même profane sous la forme de chansons (*Deep river, Swing; low, swing chariot,* etc.).

Au XXe siècle, Mahalia Jackson — qui pensait que le jazz n'était pas une «bonne musique» — mit son talent de chanteuse au service de ces *negro spirituals*. Mais ils n'ont pas connu le succès du jazz, en Europe tout au

moins.

SPOHR Ludwig (1784-1859) : compositeur allemand. Né à Brunswick, fils d'un médecin, il fut un virtuose du violon et un brillant chef d'orchestre. Son épouse était une remarquable harpiste. Spohr fut musicien du duc de Brunswick (1799), maître de chapelle à Gotha (1805), chef d'orchestre à Vienne (1813) puis directeur de l'Opéra de Francfort (1817). A partir de 1804, il fit de nombreuses tournées en Europe et eut ['occasion de rencontrer Beethoven. En 1822, il se fixa à Kassel, où il dirigea des opéras de Wagner.

Spohr, qui admirait Mozart, a laissé une œuvre élégante et virtuose (dont un quadruple concerto), une méthode de violon et des *Mémoires*. Parmi ses opéras, il faut citer *Les Croisés* (1845), influencé par Weber.

SPONSUS : époux, en latin. Le sponsus fut une des premières formes du drame* liturgique (en fait semi-liturgique), au XIe siècle.

Le *sponsus,* composé de strophes chantées, écrites en latin et en langue vulgaire, racontait la parabole des Dix Vierges (*Évangile selon saint Matthieu,* 25). Sa moralité: «Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour ni l'heure.»

Contemporain des croisades et de *La Chanson de Roland,* le *sponsus* est apparu à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe siècle, peut-être à l'abbaye Saint-Martial de Limoges. Avec le *sponsus,* le théâtre d'inspiration religieuse s'était émancipé de la langue latine.

SPONTINI Gaspare (1774-1851) : compositeur français d'origine italienne. Né près d'Ancône, à Maiolatti, il renonça à la carrière ecclésiastique pour se consacrer à la musique. Encouragé par Piccinni, il vint à Paris vers l'âge de trente ans et se trouva sous la protection de l'impératrice Joséphine. Son opéra *La Vestale,* en 1807, obtint un succès considérable et marqua la naissance du «grand opéra». En trois actes, sur un livret d'Etienne de Jouy, *La Vestale* (une vestale était, chez les Romains, une prêtresse de Vesta, déesse du feu et du foyer) triompha grâce à son lyrisme et à son dramatisme. La prière de Giulia (acte II) est restée célèbre.

Spontini donna *Ferdinand Cortez* en 1809, ouvrant la voie à l'opéra «historique», avec mise en scène spectaculaire. Il passait alors pour le successeur de Gluck et Berlioz, plus tard, l'admirera. En 1810, Spontini fut nommé directeur du Théâtre-Italien, où chantait la célèbre Malibran. En 1817, il acquit la nationalité française.

Mais Spontini irritait par son caractère orgueilleux, vaniteux même (il se tenait pour le créateur de l'opéra romantique), et il supportait mal les succès

de Rossini. En 1820, il partit pour l'Allemagne. D'abord bien accueilli, il ne tarda pas à se faire des ennemis, à cause de son despotisme. Revenu en France, il cessa de composer puis se retira en Italie.

STABAT MATER : de *Stabat Mater dolorosa*... (La mère était debout…), texte qui rappelle la douleur de Marie lors de la crucifixion de Jésus.

Le texte date du Moyen Age mais ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle qu'il a commencé d'inspirer les compositeurs. Palestrina, Pergolèse, Vivaldi, Rossini, Dvorák et Szymanovski sont les auteurs de Stabat Mater les plus connus.

STAMITZ Johann Anton (1717-1757): compositeur allemand. Originaire de Bohême (son nom est Stamic, en slave), fils d'un organiste, il devint violoniste à la cour de Mannheim en 1741. Stamitz dirigea la musique de la cour à partir de 1750 et sut tirer parti de l'excellent orchestre qu'avait constitué le duc Karl-Theodor. Mannheim* fut un foyer musical de premier ordre, dans le domaine symphonique surtout. Stamitz, qui séjourna à Paris en 1754, influença également ses contemporains par son talent de chef d'orchestre. Il laissa des symphonies, des concertos et des sonates.

Ses fils Karl, brillant violoniste, et Anton furent également des musiciens célèbres en leur temps.

STEFFANI Agostino (1654-1728): compositeur italien. Né à Castelfranco, ordonné prêtre en 1680, il fut à la fois musicien, mathématicien et diplomate. Steffani travailla à la cour de Munich (1667) et à celle de Brunswick avant de prendre la direction de la musique de la cour de Hanovre. Le philosophe Leibniz était bibliothécaire de cette même cour. En 1710, Steffani laissa la place à Haendel et renonça à la musique. Il était désormais nonce apostolique.

Steffani fut un des maîtres de l'opéra baroque du XVIIIe siècle. Ses opéras et ses *duetti da camera* lui valurent une grande réputation. Son œuvre qui comprend également un *Stabat Mater,* des motets et des cantates, est aujourd'hui oubliée.

STOCKHAUSEN Karlheinz (né en 1928): compositeur allemand. Né à Mödrath le 22 août 1928, il connut une enfance pénible — sa mère fut exécutée en 1941 et son père disparut à la guerre. Elève de F. Martin à Cologne, Stockhausen vint à Paris en 1952 afin de suivre les cours de Messiaen. Il avait épousé Doris Andreae, dont il aura quatre enfants. A Paris, il rencontre Boulez et Schaeffer. Le jeune homme manifeste rapidement de la personnalité, une curiosité tous azimuts, de l'esprit d'initiative et le sens de

la mise en scène.

En 1953, Stockhausen participe à la fondation du Studio de musique électronique de Cologne et, en 1956, il annonce la musique électroacoustique avec *Gesang der Jünglinge in Feuerofen,* où il combine des sons électroniques et l'enregistrement de la voix d'un garçon.

Stockhausen s'oriente bientôt vers des formes plus importantes avec *Gruppen* (1957) pour trois orchestres, puis *Carré* (1960) pour quatre orchestres et chœurs, deux ouvrages qui demeurent parmi ses réussites. A la même époque, il est un des pionniers de la musique dite aléatoire (*Klavierstück XI*, 1957).

Après *Momente* (1962) pour soprano, chœurs, orchestre et orgues électroniques, illustration de l'idée de «forme momentanée», Stockhausen donne *Mixtur* (1964), où le son produit par un orchestre est instantanément manipulé au moyen d'appareils sophistiqués. Ce goût pour la manipulation du matériau musical se retrouve dans *Hymnen* (1967), où le matériau est constitué d'hymnes nationaux, et dans *Stimmung* (1968), où sont utilisés divers modes de chant (psalmodie, cri, onomatopée, etc.).

A la suite d'un séjour au Japon, en 1966, Stockhausen s'efforça, d'autre part, de donner à sa musique une ambition mystique. Dans *Telemusik* dira-t-il, il s'est efforcé d'écrire «la musique du monde entier». En 1977, après *Sirius*, il se met au travail pour composer *Licht* (Lumière), une œuvre destinée à s'étendre sur une semaine: *Donnerstag*, *Samstag, Montag, Dienstag, Freitag*… Elle est achevée en 2004. Après les jours, il attaque un cycle sur les heures, *Klang* (son, en allemand), avec *Erste Stunde* en 2005.

Curieux de tout, à l'affût de nouveaux procédés, utilisant de multiples ressources et manifestant une inspiration variée, Stockhausen s'est imposé comme l'un des compositeurs majeurs du XXe siècle, notamment dans les domaines des rythmes et des timbres. Assurant qu'il «reçoit» la musique plus qu'il ne la compose, que «nous sommes tous des transistors» et que «la musique peut changer le monde», ce compositeur audacieux semble pourtant avoir versé dans un mysticisme peu original, quelque peu inspiré de Scriabine. Tenu par certains pour un démagogue, par d'autres pour un prophète, Stockhausen paraît vouloir réaliser une synthèse, parfois confuse ou hétéroclite, des romantismes passés et présents. Il est l'un des rares compositeurs à avoir acquis de son temps une popularité et chacun lui accorde une forte personnalité, — lui le premier, qui dissémine dans le monde des copies de ses œuvres pour s'assurer qu'elles survivront à un

éventuel conflit atomique.

STRADELLA Alessandro (v. 1644-1682) : compositeur italien. Né à Rome (?), il fut un chanteur et un compositeur célèbre, mais la qualité de sa musique a moins intéressé, par la suite, que son existence. De celle-ci, il est difficile de démêler la réalité de la légende. Elle inspira un opéra à Flotow {*Alessandro Stradella,* 1844).

L'histoire (ou la légende ?) assure que, après avoir servi les Colonna et été mêlé à une affaire d'escroquerie, il s'enfuit de Venise en 1677 avec Ortensia Grimani, une noble dame. L'époux prit fort mal l'aventure et lâcha ses sbires sur la piste des amants. Ils les rattrapèrent dans une église de Rome, où Stradella chantait (où était donnée une de ses œuvres, indiquent d'autres sources). Subjugués par ce qu'ils entendirent, les tueurs renoncèrent à leur dessein. Le couple se réfugia à Turin auprès d'une princesse, mais d'autres hommes de main trouvèrent les jeunes gens, qui durent fuir. Rattrapés, Stradella fut laissé pour mort et Ortensia se retrouva enfermée dans un couvent. Pour certains, l'histoire s'arrête là. Pour d'autres, le compositeur guérit et reprit ses activités, séduisit une élève (Francisca Lomellini) et fut assassiné.

Cette existence romanesque ne devrait pas épuiser la curiosité pour Stradella. Celui-ci fut un musicien doué, il fut un des créateurs du concerto grosso et brilla dans l'*aria da capo,* dont l'opéra baroque s'est nourri. Stradella donna de l'ampleur à la cantate et composa des oratorios {*San Giovanni Battista* est de 1676). Il laissa des sonates. Ce remarquable musicien vaudra, plus tard, à Haendel d'être accusé de plagiat.

STRAUSS Johann II (1825-1899) : compositeur autrichien. Né à Vienne, fils de Johann Strauss Ier (1804-1849), qui fut chef d'orchestre pour les bals de la cour de Vienne à l'époque où triomphaient les valses et les polkas, le jeune Johann suivit les traces de son père malgré les réticences de celui-ci.

Pour cela, il renonça à travailler dans une banque. J. Strauss devint à jamais le «prince» de la valse (*Le Beau Danube bleu, Histoires de la forêt viennoise, Sang viennois*…), à laquelle il donna un caractère symphonique, et le roi de l'opérette viennoise. Les danses à la mode (valse, polka, marche et mazurka) et le souvenir d'Offenbach, ajoutés à son inspiration, triomphèrent dans *La Chauve-Souris* (1874) et *Le Baron tzigane* (1885). Atteint de pneumonie, Strauss laissa inachevé le ballet *Cendrillon,* qui fut complété par J. Bayer.

Les frères de Johann, Joseph et Edouard, furent également musiciens.

STRAUSS Richard (1864-1949) : compositeur allemand. Né à Munich le 11 juin 1864, fils d'un musicien (un corniste) de la cour, il fut un musicien précoce et reçut une éducation classique. A l'âge de 17 ans, il composa une symphonie qui fut rapidement donnée en concert. A cette époque, Strauss découvrait les romantiques, Liszt et Wagner. Protégé par le chef d'orchestre Hans von Bülow, il devint lui-même chef d'orchestre à Meiningen en 1885, puis dirigea à Munich un an plus tard.

Comme Mahler, Strauss parvint à mener une double carrière de chef d'orchestre renommé et de compositeur. Il dirigea à Weimar (1889), Munich (1894), Berlin (1898), Vienne (1919) et Leipzig (1933). Plusieurs enregistrements témoignent de son talent. Les premières œuvres de Strauss furent consacrées à l'orchestre. Une série de poèmes symphoniques manifestent son luxueux talent d'orchestrateur : *Don Juan* (1889), *Till Eulenspiegel* (1895), *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896), *Don Quichotte* (1897), *La Vie d'un héros* (1898), *Mort et Transfiguration* (1899). Dans le poème symphonique, Strauss fut disciple de Liszt : la référence littéraire lui donnait une impulsion, lui permettait de créer un climat en exploitant toutes les ressources de l'orchestre. Il fit preuve dans cet exercice d'une rare maîtrise, puis se tourna vers l'opéra.

Strauss, marié à la cantatrice Pauline Ahna en 1894, avait acquis la notoriété à la fin du XIXe siècle. En 1901, il donna à Dresde, avec succès, l'opéra *Feuersnot*. Mais ce fut avec *Salomé*, en 1905, qu'il révéla sa personnalité sur la scène lyrique et s'imposa comme un compositeur majeur dans le domaine de l'opéra. Strauss n'avait pas renoncé pour autant aux formes symphoniques, quand même ses symphonies *Domestica* (1903) et *Alpestre* (1915) sont rarement tenues pour des chefs-d'œuvre.

Le brio et la puissance de son style se retrouvent dans *Salomé*, un ouvrage qui, sur un livret d'Oscar Wilde, déchaînait voix et orchestre. Salomé, repoussée par Jokanaan, écœure Hérode par son érotisme hystérique. Hérode lui accorde vengeance puis la fait mettre à mort. Strauss ira plus loin dans le paroxysme avec *Elektra* (1909). «Ce fut horrible !», déclara une interprète après la création de l'ouvrage. Le livret, inspiré de Sophocle, était de Hugo von Hofmannsthal, un écrivain célèbre à l'époque pour son art raffiné, d'un caractère nostalgique. Strauss renonça bientôt à ce style explosif, mélange de wagnérisme (mais peu métaphysique), d'expressionnisme et de vérisme pour un style mélodique et raffiné, d'une écriture toutefois toujours très dense.

Avec Hofmannsthal pour librettiste, il donna *Le Chevalier à la rose* en

1910. L'ouvrage fut qualifié de «néo-baroque» pour son intrigue artificielle et sa richesse mélodique. Le théâtre redevenait «humain» et souriant, proche d'esprit du XVIIIe siècle. Après cette œuvre, d'une sensualité et d'une nostalgie toutefois modernes, Strauss poursuivit dans la même voie avec *Ariane à Naxos* (1916). Primitivement destiné à accompagner une représentation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, l'ouvrage montrait qu'un orchestre allégé ne limitait pas le talent du compositeur. Cette maîtrise se retrouvait dans *La Femme sans ombre* (1919), sur un sujet romantique — l'ombre, symbole de fécondité —, et dans *Intermezzo* (1924), une «conservation musicale» dont Strauss écrivit le livret. Son collaborateur. Hofmannsthal, fut encore l'auteur du livret d'*Arabella* (1933), mais il mourut en 1929. Cet opéra renouait avec *Le Chevalier à la rose,* si tant est que Strauss, comme disent certains critiques, n'a pas tiré tous ses opéras de celui-ci. Stefan Zweig fournit à Strauss le livret de *La Femme silencieuse* (1935), proche de l'opéra bouffe. Le nom (juif) de Zweig fit mauvaise impression sur les affiches… *Daphné* (1938), une «comédie mythologique» en un acte sur un livret de Joseph Gregor, puis *Capriccio* (1942), sur un livret de Clemens Kraus, montraient à quelle sérénité le compositeur avait atteint. L'Allemagne était pourtant en guerre, à cette époque, et le problème «parole ou musique d'abord ?» paraissait peu d'actualité. Strauss vivait alors retiré à Garmisch.

L'aisance souriante manifestée par le compositeur fut perdue à la fin de la guerre, dans les sombres *Métamorphoses* (1946) pour cordes et, plus encore, dans les célè-bres *Quatre derniers lieder* (1948) pour soprano et orchestre, d'un lyrisme à la fois rutilant, émouvant, sensuel et quelque peu morbide. Ce chef-d'œuvre, il est vrai, tirait un trait sur une époque. Cette même année 1948, musique concrète et musique électronique fourbissaient leur matériel.

Strauss, peu conformiste à ses débuts puis en apparence indifférent à son temps, mit un terme à une période de la musique allemande, sans s'obliger à y faire des choix. De la même façon, à la question «parole ou musique d'abord ?» Strauss ne souhaitait pas répondre. Utilisant styles et ressources musicales avec un art consommé, il a ainsi donné à la musique allemande un dernier bouquet de lyrisme, en s'appuyant sur des valeurs traditionnelles (construction, rigueur, puissance, dramatisme, parfois aussi emphase et lourdeur) et sur l'amalgame habituel aux musiciens allemands d'extériorisation et de pudeur. Il lui a peut-être redonné, en même temps, le goût de la musicalité. Son œuvre consacrait également le triomphe de cette

superbe machine qu'était devenu l'orchestre. Strauss fut, d'autre part, avec Puccini, un des derniers passionnés de mélodie.

Comme de nombreux musiciens du XXe siècle, il partit d'une volonté de puissance et d'expression puis ne cessa de raffiner son art. Le passage de Salomé, sorte de femelle aux impulsions destructrices, à la Maréchale, une bourgeoise sensuelle et raisonnable, est à cet égard significatif. Pour beaucoup, Strauss, comme Stravinski, Hindemith et Chostakovitch, prit un départ tonitruant puis déclina. Une autre critique, qui rapproche Strauss de Puccini, et dont Proust s'est fait l'écho : grâce à son «éblouissant coloris orchestral», Strauss aurait permis à ceux qui n'osent pas aimer les opéras d'Auber de les aimer tout de même, en aimant Salomé. Mais cette critique est pour le public…

Strauss est apparu comme le symbole d'une bourgeoisie allemande revenue de ses frayeurs — et de ses tentations ? —, qui retrouva le goût du passé, de ses valeurs traditionnelles et de l'initiative. Et parce que cette bourgeoisie se compromit avec le IIIe Reich, dont les dignitaires voyaient en Strauss l'antidote aux «dégénérés» (Schœnberg et Hindemith), ce musicien indépendant et rigoureux est aujourd'hui encore suspect; sa musique est interdite en Israël. Preuve que les paroles ne cessent de peser sur la musique ! La musique de Strauss, qui est tout profit pour les grands chefs d'orchestre, n'en a pas moins conservé une popularité certaine,

STRAVINSKI Igor Fedorovitch (1882-1971) : compositeur américain d'origine russe. Né à Oranienbaum le 18 juin 1882 clans une famille aisée, qui cultivait la musique (son père avait une voix de basse), il fut un pianiste précoce. Après des éludes classiques et de droit, il se mit à l'école de Rimski-Korsakov en 1902. Admirant Glinka et Debussy, hostile a Wagner (un «primaire» dira-t-il). il rencontra Diaghilev, qui lui commanda un ballet. Pour les Ballets russes. Stravinski composa *L'Oiseau de feu* (1910), qui obtint un triomphe. Remarquable par ses qualités rythmiques et par son orchestration, l'ouvrage débordait la musique de ballet habituelle. Avec *Petrouchka*, un an plus tard, Stravinski confirma son génie. L'idée de mettre en scène (et en musique) une foire aura beaucoup de succès, mais Stravinski n'était pas un amateur de pittoresque et son œuvre était, déjà, un modèle de stylisation. Cette musique libre, virtuose et colorée, qui se joue de rengaines et d'orgue de Barbarie, est une fête sonore. Stravinski, à cette époque, rencontra Debussy, R. Strauss et Schœnberg Le 29 mai 1913, *Le Sacre du printemps* provoqua un scandale parisien - à cause de la chorégraphie, dira

le compositeur. Ces «Tableaux de la Russie païenne» avaient de quoi surprendre : le charme, le joli et le grandiloquent étaient expulsés de la scène au profit d'un ballet de rythmes et de couleurs minutieusement réglé. Qualifié de «Massacre du printemps» par un critique, l'ouvrage s'est imposé comme une œuvre marquante du XXe siècle. Alors que la guerre approchait. Stravinski reprit *Le Rossignol* (livret de Miloussov), commencé en 1908, et se lança dans la direction d'orchestre. Réfugié en Suisse, il se lia à l'écrivain Ramuz. Celui-ci, auteur du livret de *L'Histoire du soldat*, raconte que tous deux se seraient dit : «Pourquoi ne pas faire simple ?» L'ouvrage, créé en 1918, met en scène un soldat-violoneux victime du diable. Utilisant marche, valse, paso-doble et rythmes divers dans une parfaite unité de style, cette œuvre fraîche et divertissante renouait avec l'esprit des théâtres ambulants et populaires, nécessitait peu de moyens, oubliait réalisme et grands sentiments. En 1917, l'année de la Révolution russe et de sa rencontre avec Picasso, Stravinski composa *Renard*, créé en 1922. L'ouvrage, pour lequel il abandonna momentanément *Les Noces*, était le résultat d'une commande passée par la princesse de Polignac. Stravinski donna pour opéra intime cette «histoire burlesque, jouée et chantée», où le renard poursuit un coq stupide et fat puis déchaîne la foule contre lui. Avec *Les Noces*, qui furent achevées en 1923, «divertissement» scénique ou une foule s'agite autour de fiancés, le compositeur réalisait une démonstration virtuose : textes et mélodies se croisent ou s'enchaînent sans faiblesse, appuyés par quatre pianos et des percussions. Ce surprenant assemblage tisse une polyphonie d'aspect insolite. De cette période date aussi *Ragtime* (1918), une pièce courte qui jongle avec les rythmes et les timbres.

En 1919, Stravinski revint à Paris et rencontra, conduits par Cocteau, les adeptes de la «simplicité» et de la mélodie qui avaient pris Satie pour exemple. Le savant Stravinski n'avait rien à apprendre en ce qui concernait la simplicité. Ses armes étaient affûtées : assimiler, styliser et composer étaient pour lui une seule chose. En 1920, il donna *Pulcinella*, dans un décor de Picasso. Le public fut stupéfait: au lieu d'un «Sacre n° 2», il entendait une reconstitution stylisée de l'art de Pergolèse ! L'iconoclaste se révélait être un néoclassique, se jouant des styles, des formes et des règles avec une sûreté de plume confondante. Comme Picasso (auquel il a été parfois comparé), Stravinski n'était pas regardant sur le matériau, tout pouvait lui servir à créer : l'art, c'est le style. Son procédé n'est pas autrement justifié.

En 1922, Stravinski donna *Mavra,* inspiré de Pouchkine, qui retrouvait

l'opéra russe de Glinka et de Tchaïkovski. En 1927, il se joua des conventions baroques dans *Œdipus rex*, un «opéra-oratorio» sur un livret (en latin) de Cocteau assorti de commentaires (parfois «snobs» aux dires du musicien), agrémenté d'un jeu de scène inexpressif. L'accueil fut très froid. Pour beaucoup, le «vrai» Stravinski était mort en 1914… Le compositeur persista : il reprit à son compte Tchaïkovski {*Le Baiser de la fée,* 1928), Weber (*Capriccio*, 1929), le grégorien (*Symphonie de psaumes,* 1930), Bach (*Concerto pour piano,* 1924), le romantisme (*Concerto pour violon,* 1931) avant de donner une *Perséphone* glacée, en 1934. Le li-vret était d'André Gide.

Sans doute lui aurait-il été beaucoup pardonné si Stravinski ne s'était avisé, par la suite, de faire subir au dodécaphonisme le même traitement. Stravinski n'était pas Ravel. Celui-ci faisait mieux que nature. Stravinski, lui, piégeait la nature, la purgeait dans ses filtres, rendant Bach ou le jazz étranges. En quoi Stravinski fut bien, sa vie durant, un musicien scandaleux, une sorte de barbare savant, surdoué, mettant ses mains partout et provoquant la perplexité de ceux qui aimeraient comprendre. Naturalisé citoyen français en 1936, Stravinski partit pour les États-Unis à l'approche de la guerre et fut fait citoyen américain en 1945. Installé à Hollywood, non loin de Schœnberg, il mena une existence retirée. Rien n'était plus opposé, en apparence, que ces deux êtres : Stravinski, maître dans la «défiguration de l'usuel» (0. Alain), assurait que «la musique est impuissante à exprimer quoi que ce soit» ; Schœnberg, dans le même temps, s'était efforcé de forger un riche moyen d'expression. En 1951, Stravinski donna *The Rake's Progress*, un opéra de forme classique («II est possible de réactualiser le passé pour dépasser le présent» dira-t-il). En 1952, alors que son presque voisin venait de mourir, il aborda la technique sérielle dans une *Cantate*. Pourquoi n'aurait-il pas «stravinskisé» Schœnberg aussi ? Une œuvre était, pour Stravinski, «un problème à résoudre». Avec *In memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum sacrum* (1956), *Agon* (1957) ou *Threni* (1958), il ne paraît pas qu'il eut renoncé à son style. Stravinski composa jusqu'à l'âge de 80 ans ! Il mourut à New York.

Stravinski n'a pas cessé de surprendre, de désorienter ou de décevoir. Certains n'ont vu en lui qu'un musicien savant privé d'inspiration, et notamment dénué de toute inventivité mélodique. D'autres ne virent en lui qu'une créature de Diaghilev, déchue après des débuts remarquables. Il a été rangé comme «néoclassique». Classique il était: «La construction faite,

l'ordre atteint, tout est dit», écrira-t-il. Composer signifiait pour lui ordonner un matériau en fonction de règles pour atteindre un but. Il affirma toujours la fécondité des lois et des «contraintes». Stravinski s'est rendu maître et possesseur de la musique en la démontant, la remontant et la rendant stylisée. La perfection du jeu des formes et des lignes s'y substitue à la dramatisation et au message. L'œuvre de Stravinski, faite pour les oreilles - et pour les yeux, disait-il -, est, dans son principe, moins cérébrale, par sa finalité, qu'une œuvre romantique.

Seront toujours désorientés par une telle musique ceux qui attendent d'elle qu'elle soit un peu plus que de la musique - une prise en charge de leurs sentiments ou de leurs idées, par exemple. La musique avait rarement, avant Stravinski, adressé au non-musical une telle fin de non-recevoir. En quoi il était un portraitiste à la manière de Picasso, amateur de ligne, de plans et de perspectives, des classiques – «Savoir dessiner» était la devise du peintre David - et un coloriste à la manière de Matisse, dont l'œuvre manifeste un «puissant amour de la couleur» (É. Faure). Le romantisme serait alors une façon de prendre l'art à l'envers, de chercher la «singularité» avant d'avoir trouvé la «maîtrise» aurait dit Paul Valéry. Stravinski trouva la seconde et reçut la première de surcroît.

STRETTE : de l'italien *stretto* (serré), procédé d'écriture en imitation qui consiste à faire apparaître différentes voix à intervalles rapprochés. Dans une fugue, la strette suit le développement. Sujet et contre-sujet entrent successivement, de plus en plus rapprochés.

***STURM UND DRANG* :** mouvement intellectuel et artistique apparu vers 1770 dans les États allemands, qui s'opposait à la philosophie des Lumières (l'*Aufklärung* de Lessing, Kant et M. Mendelssohn) et aux influences françaises en général.

Le mouvement doit son nom à une pièce de Klinger de 1776, dont le titre peut se traduire par *Orage et Impétuosité*. Il est apparu à une époque de crise économique, de déception politique (le «despotisme éclairé» n'avait pas donné les résultats espérés) et de préromantisme (individualisme, sentimentalisme, nationalisme, etc.). En même temps que désespéraient ceux qui avaient attendu des réformes politiques, les sectes mystiques, piétistes en particulier, se multipliaient. Les principes de l'*Aufklärung*, fondés sur la raison, l'universalité, l'utilité, parurent stériles. Il faut préférer «l'exception à la règle, l'imagination à la raison, la poésie à la prose» assurait Jan George Hamann. Divers thèmes prirent de l'importance : l'art populaire ou national,

le style gothique (tenu pour «tudesque»), le sentiment, l'idée de salut individuel. Herder, Goethe (*Les Souffrances du jeune Werther.* 1774) et Schiller (*Les Brigands,* 1781) influencèrent le mouvement, mais Goethe et Schiller reculèrent devant la vogue du mysticisme, de l'irrationnel et de l'originalité. Ils revinrent vers le classi-cisme, tandis que le *Sturm und Drang* allait conduire au romantisme.

Le compositeur Haydn fit comme Goethe. L'influence du *Sturm und Drang* l'incita à donner à son écriture plus d'expression et de couleurs, vers 1770, mais il sut éviter les écueils d'une sensibilité parfois morbide, alors à la mode, et du mépris du plaisir. Il se dégagea ensuite de cette influence, à laquelle s'opposait le néoclassicisme. Quant à Mozart, il ne semble pas avoir été sensible à ce mouvement. A cette époque, il était tourné vers la musique italienne.

SUITE : série de pièces instrumentales inspirées de la danse, écrites dans une même tonalité.

Estampies du Moyen Age. danceries et ballets de la Renaissance ont conduit, lorsque la musique instrumentale eut pris son essor, à la suite de danses. Au XVIe siècle, divers recueils de danses parurent, par exemple le *Livre de danceries* (1557) dû à P. Attaingnant, en France. Ces recueils prirent différentes appellations : «balleto», «lesson», «ordre», etc. et connurent un succès grandissant. La France fut particulièrement gourmande de danses, très appréciées à la cour. Praetorius regroupa les danses françaises dans un ouvrage, *Terpsichore* (1612). L'école de clavecin française, très brillante au XVIIe siècle, se nourrit de rythmes de danses, qui furent ordonnées en «suites». Au XVIIIe siècle, la suite classique comprenait une allemande (modérée), une courante (légère), une sarabande (lente) et une gigue (vive). Elle pouvait s'accroître d'autres danses (pavane, gaillarde, bourrée, rigaudon, forlane, saltarelle, gavotte, branle, chaconne...) et commencer par une entrée, ouverture ou *sinfonia*. La suite avait un caractère libre et ne se présentait pas nécessairement comme «une» œuvre (par exemple, chez Couperin). Ce fut avec J.-S. Bach que la suite parvint à son apogée. Il en composa de nombreuses à Cothen vers 1720. Les *Suites pour violoncelle seul,* les *Suites françaises,* les *Suites anglaises* et les quatre *Suites pour orchestre* menèrent à terme une forme musicale qui dut s'effacer, à l'époque du style galant, devant les divertissements et sérénades.

La suite reparut, sous une forme très libre, au XIXe siècle. Citons *L'Arlésienne* de Bizet, la *Suite pastorale* de Chabrier, et, au XXe siècle, la

Suite bergamasque de Debussy, la *Suite scythe* de Prokofiev, la *Suite lyrique* de Berg. La suite, comme toutes les formes classiques, a connu le déclin.

SWEELINCK Jan Pieterszoon (1562-1621) : compositeur néerlandais. Né à Deventer d'un père organiste, il fut nommé organiste de l'Oude Kerk d'Amsterdam en 1577. Cet homme cultivé, lié aux virginalistes anglais P. Philipps et J. Bull, maître de Scheidt, acquit la notoriété à la fois comme musicien et comme pédagogue. Contem-porain d'une période qui allait s'épanouir, pour les Pays-Bas, en un véritable «Âge d'or», Sweelinck joua un rôle des plus importants dans le succès de l'orgue au XVIIe siècle. Il influença ses contemporains, notamment Frescobaldi. Sweelinck laissa de nombreuses pièces pour orgue (fantaisies, toccatas), des œuvres vocales (chansons) et de la musique religieuse (*Cantiones sacrae*, psaumes). Son fils Dirk sera organiste de l'Oude Kerk d'Amsterdam.

SWING : de l'anglais *to swing* (balancer), rythme propre à la musique de jazz, au style middle* jazz en particulier, caractérisé par une accentuation des temps forts.

Le swing, qui donne une allure balancée et décontractée à la musique de jazz, est «un fluide», disait Duke Ellington. Il est aussi difficile de le définir qu'il est hasardeux de le posséder. Count Basie et Lionel Hampton, par exemple, passaient pour l'avoir dans le sang. Le swing est tout de même lié à la précision rythmique. Il a été la dynamique du jazz jusqu'à l'apparition du *free jazz*, mais de nombreux musiciens n'y ont pas renoncé.

SYMBOLISME : mouvement artistique apparu au milieu du XIXe siècle contre le romantisme*, et qui est caractérisé par une expression métaphorique ou allusive de la «vérité».

Le symbolisme, au sens large d'utilisation de symboles pour signaler une réalité, est très ancien. Il a peut-être été le premier moyen d'expression artistique, voire d'expression. Le propre du symbole est d'être «équivoque» notait Hegel, c'est-à-dire d'être un signe riche de plusieurs sens possibles. Le symbole, produit d'une émancipation spirituelle, est donc partie prenante d'un système. En tant qu'école artistique, le symbolisme est apparu en peinture à la suite des préraphaélites anglais, d'inspiration mystique, qui cherchaient leurs modèles dans l'art prérenaissant (fresques). En littérature, on considère *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire comme sa première manifestation remarquable. Par la suite, Jean Moréas écrivit un *Manifeste du symbolisme*, en 1886. Le symbolisme s'opposait au néoclassicisme, accusé

de sécheresse, d'académisme, et au romantisme, jugé vulgaire et socialement compromis. Tous deux étaient accusés de déspiritualiser l'art. «Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle» écrira Baudelaire, qui ajoutera : «Or, le poète n'est d'aucun parti. Autrement il serait un simple mortel» En peinture, le symbolisme s'imposa en s'opposant aux impressionnistes, accusés d'être préoccupés par «l'œil» et non par «la pensée». Les symbolistes sont influencés un temps par Gauguin (couleurs franches, à plat, oubli de la perspective, finalité spirituelle). Un tableau doit «donner à penser», assurait Böcklin. Le symbolisme, marqué par le freudisme chez Klimt, éclatera au début du XXe siècle avec les fauves, l'art nouveau et le style pompier. En littérature, le maître en était Mallarmé, pour qui l'art doit «suggérer» par des allusions et des métaphores, tout en restant obscur au vulgaire. La suggestion est, en effet, le véritable moyen d'appréhender l'«essence» des choses, inaccessible autrement. Aux yeux des symbolistes, les romantiques, les réalistes et les naturalistes s'illusionnaient quant à leur capacité d'atteindre le réel, ils n'atteignaient que le banal, le commun, le trivial. Le symbole devait donc être signe d'«autre» chose.

S'exprimant par des formes, des allusions et des images qui renvoient à un signifiant insaisissable, le symbolisme parut influencer Debussy. Le livret de *Pelléas et Mélisande* (1902), les noms des personnages, leur être flou, la musique mouvante, subtile, de l'œuvre semblaient en participer. Encore faut-il remarquer que la musique, dans son opéra, devait suppléer au manque du texte. Qui plus est, Baudelaire et Mallarmé furent surtout subjugués par Wagner, dont le symbolisme n'était pourtant pas étranger à des prétentions politico-sociales que les symbolistes appréciaient peu, et chez qui la mythologie n'est qu'une figure de l'histoire. Il faut voir dans cette fascination le goût des symbolistes pour l'absolu, l'art «total». «Cela représente le grand», disait Baudelaire de la musique de Wagner. Il faut y voir aussi la volonté désespérée des symbolistes d'atteindre au «sens mystérieux des aspects de l'existence» (Mallarmé), or le sens, le vrai, étaient du domaine de la musique, pour de nombreux romantiques.

Pour les symbolistes, le héros n'était plus un personnage de grande envergure, comme Napoléon l'avait été pour les romantiques, mais un être en marge, occupé à une alchimie : «Je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion» (Mallarmé). L'artiste se trouvait marginalisé par la décadence sociale.

Le symbolisme a participé à la critique de cette «époque de crise féconde» (Baudelaire) qu'avait été le début du XIXe siècle. Rejetant le style grandiloquent et sentimental, «la phrase» comme disait Sainte-Beuve des premiers romantiques, la nouvelle génération renouait avec le goût de la forme (les parnassiens, surtout), instituait l'imagination «reine des facultés» (Baudelaire) et rompait avec la société. En France, cette nouvelle vague se diversifia en plusieurs styles ou écoles.

Il serait aventureux de qualifier de «symboliste» un compositeur, fût-il Wagner ou Debussy, car tous deux subirent d'autres influences. En revanche, la question peut être posée de savoir si toute musique ne participe pas du symbolisme. Utiliser des signes pour évoquer ou pour suggérer une réalité insaisissable, en rendre compte au moyen d'une expression équivoque, peut sembler le propre de la musique. Si Baudelaire et Mallarmé eurent l'impression de se heurter à une impuissance, s'ils ont été fascinés par le drame wagnérien, n'était-ce pas d'avoir, comme de nombreux romantiques, perçu la musique comme particulièrement apte à signaler le réel ? L'impuissance de la parole à dépasser sa «fonction de numéraire facile et représentatif», écrivait Mallarmé, situe le «dire» dans le domaine du «rêve» et du «chant» («Crise de vers»). Mais la démonstration n'a pas été faite que la musique soit plus symbolique que n'importe quel art (au sens large) humain, ni même qu'elle soit symbolique, au sens où elle signalerait un réel «vrai» par rapport à un autre. La musique de Debussy serait, de ce point de vue, exemplaire puisqu'elle se présente comme ajoutant au texte (symbolique) tout ce qui lui manquait pour saisir la réalité de son sujet, dont le symbole était un commentaire.

SYMPHONIE : du grec *sun* (ensemble) et *phonê* (son), composition musicale en plusieurs mouvements pour orchestre. La symphonie est résultée du développement de la musique instrumentale puis orchestrale aux XVIIe et XVIIIe siècles. Lully, en fixant la forme de l'ouverture française, et les Italiens, en fixant celle de l'ouverture italienne, toutes deux tripartites, en fournirent une ébauche au XVIIe siècle. Le terme de *sinfonia*, à l'époque, désignait une pièce pour plusieurs instruments. Au XVIIIe siècle, Sammartini et Stamitz, qui dirigeait l'orchestre de Mannheim, contribuèrent à ouvrir la voie à cette fête de l'orchestre qu'allait être la symphonie. Sous sa forme classique, cette sonate pour orchestre comprenait quatre mouvements : allégro, andante, menuet et presto.

Haydn, dont le génie culmine dans les symphonies *Londoniennes*, donna à

la symphonie un style vigoureux, contrasté et homogène. Riche matériau musical, cette forme fut génératrice d'œuvres brillantes et expressives, déjà d'envergure. Mozart, auteur de quarante et une symphonies, lui apporta son sens des timbres, la variété de son inspiration et l'élégance de son écriture. Sa dernière symphonie, dite *Jupiter* (1788), remarquable d'équilibre et de dynamisme, résume son art symphonique, où l'aspect de musique pure est dominant. Si la symphonie est fête de l'orchestre, celui-ci restait modeste.

Avec Beethoven, la symphonie prit de l'ampleur, accentua ses moyens expressifs (thèmes marqués, contrastes, architecture puissante, abandon du menuet au profit du scherzo, effectif plus important) et devint une œuvre maîtresse, ce qui en fit diminuer la production. Le souhait de donner à la symphonie une force expressive ira, pour Beethoven, jusqu'à l'introduction du chant (solistes et chœurs) dans la *Symphonie n° 9* (1824), sur un texte de Schiller (*Ode à la joie*). Il semblait difficile d'aller plus loin dans la mobilisation des ressources et dans le dramatisme. Aussi Debussy pensera-t-il, plus tard, que l'histoire de la symphonie aurait pu s'arrêter là.

Introduite en France par Gossec et Méhul, la symphonie obtint un médiocre succès mais permit à Berlioz d'imposer son génie en plein triomphe romantique, avec la *Symphonie fantastique* (1830). Cette œuvre «à programme», sous-titrée «Épisodes de la vie d'un artiste», faisait de la symphonie une forme libre, qui devait conduire au poème symphonique. La symphonie ne disparut pas pour autant, en particulier dans les pays allemands, où l'exemple de Beethoven fut suivi par Schubert, surtout par Schumann et Brahms. Proche du poème symphonique, chez Liszt, la symphonie subit l'influence de Wagner chez Bruckner et Mahler. La question est posée de savoir si la symphonie n'a pas permis à ces compositeurs, peu doués pour l'opéra ou indifférents, d'investir leur lyrisme ou leur dramatisme dans une grande forme devenue populaire. Prenant parfois d'importantes proportions (Bruckner, Mahler), jouant des pupitres ou d'effets massifs, utilisant la voix chez Mahler (adepte de la symphonie-lied), la musique populaire (Mahler, Dvoràk, Tchaïkovski), la symphonie parut s'enfler de tout ce qui était possible d'y introduire ou être liée au respect des classiques (chez Mendelssohn et Brahms).

Cette forme sans forme s'est maintenue avec Sibelius, Roussel, Nielsen, Prokofiev, Chostakovitch, K.A. Hartmann et, plus près de nous, Dutilleux, Henze et Messiaen. Schœnberg en réduisit l'effectif dans sa *Symphonie de chambre op. 9* (1907), Webern mit en œuvre la mélodie de timbres dans sa

Symphonie op. 21 (1928), tandis que Stravinski renouait avec le classicisme (*Symphonie en trois mouvements,* 1945), en renonçant au drame symphonique. La symphonie est donc restée, au XXe siècle, une forme d'expression privilégiée des tempéraments et des styles. A une époque où orchestres et chefs accédaient au vedettariat, la fête de l'orchestre ne pouvait disparaître. Elle reste à la base du concert public et un mode d'accès privilégié à la musique savante occidentale.

SYNCOPE : note émise sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps et prolongée sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps. Une syncope est indiquée sur la partition par le signe ou

SYNTHÉTISEUR : instrument électronique capable de synthétiser des éléments sonores à partir de leurs constituants.

Le synthétiseur a succédé au générateur vers 1960, aux États-Unis d'abord. Auparavant divers instruments qui utilisaient l'électricité avaient été expérimentés. Le synthétiseur permet de reconstituer des sons, de produire des sons complexes, d'utiliser des processus sonores automatiques et il peut être programmé. L'Américain Mathews le coupla à un ordinateur. Cet assemblage sophistiqué, qui transforme son utilisateur en pilote-ingénieur, quand il n'exige pas un travail d'équipe, a suscité bien des fantasmes, ce qui a permis de vendre beaucoup de «synthétiseurs» qui étaient simplement des orgues électroniques. Dans les années 60, Robert Moog mit au point un synthétiseur apprécié des musiciens de la pop.

Milton Babbit a composé une pièce intitulée *Ensemble for synthetisers* (1964).

SZYMANOWSKI Karol (1882-1937) : compositeur polonais. Né à Tymoszowska (Ukraine) dans une famille de musiciens, il apprit le piano avec Neuhaus et composa très tôt. A Varsovie, il fut élève de Noskowski, un orchestrateur talentueux. Il fonda en 1905 le groupe Jeune-Pologne, avec Fitelberg et Karlowicz. D'abord influencé par Chopin, Wagner et Scriabine, Szymanovski s'intéressa à l'œuvre de Debussy et de Stravinski, puis se tourna vers l'Orient - comme l'atteste sa *Symphonie n° 3*. Acquérant peu à peu une réelle personnalité, il fut bientôt le plus important compositeur polonais de son temps mais ne parvint pas pour autant à la popularité.

Szymanowski vécut à Vienne (1912-1914), où son ami Fitelberg était chef d'orchestre. En 1917, il fut ruiné par la révolution d'Octobre. Après divers voyages, il fut nommé directeur du conservatoire de Varsovie en 1926. Mais il démissionna en 1929, atteint de tuberculose, pour séjourner dans les Tatras

ou en Suisse. Lors d'une étape dans les Tatras, à Zakopane, il étudia la musique populaire et s'en inspira pour son ballet *Harnasie* (1931). Szymanowski mourut à Lausanne, dans un sanatorium.

Rejeté comme néoclassique par les uns, comme romantique et éclectique par les autres, Szymanovski est longtemps resté médiocrement connu et rarement joué. Ce n'est que récemment que son œuvre, d'une écriture souvent raffinée, s'est imposée. Citons ses concertos pour violon, ses opéras (*Hagirth* et *Le Roi Roger*) et son *Stabat Mater* (1926). Il écrivit, d'autre part, un roman intitulé *Ephebos*, qui disparut dans un incendie.

T

TAKEMITSU Toru (1930-1996) : compositeur japonais, né à Tokyo, il apprit seul la musique puis fonda un atelier en 1950. Brassant musiques occidentales et traditions japonaises, Takemitsu se montra bientôt inventif et séduisit par son écriture raffinée. Il se révéla avec *Requiem pour cordes* (1957). Citons *Arc* (1963-1966) parmi ses nombreuses œuvres. Il a écrit, aussi, de la musique de films, comme «La Femme des sables» (1964) de Teshigahara et «Ran» (1985) de Kurozawa.

TALLIS Thomas (v. 1505-1585) : compositeur anglais. Il fut organiste et maître de chapelle sous Henri VIII, Marie Tudor et Elisabeth et composa, en ces temps troublés, aussi bien pour le culte romain que pour le culte anglican. En 1542, Tallis fut nommé organiste de la chapelle royale. Compositeur savant et virtuose - il écrivit un motet pour quarante voix ! *Spem in alium* -, Tallis fut un maître de la musique polyphonique anglaise. Il laissa des messes, anthems et cantiques, ainsi que des *Lamentations de Jérémie*. Byrd a été son élève.

TAMBOUR : du persan *tabir*, caisse cylindrique de bois ou de métal dont les fonds sont tendus de peau et que l'on frappe avec des baguettes. Il existe de multiples sortes de tambours, du tam-tam africain au tambour basque «avec sonnailles d'argent», des tablas hindous à la caisse roulante. Le tambour est, avec la flûte, un des plus anciens instruments de musique connus. Son rôle, essentiellement rythmique, fut longtemps des plus importants.

Au Moyen Age, les paysans dansaient au son des «tabors et chalemiaus». Mais l'évolution de la musique occidentale le voua ensuite à la musique militaire et folklorique. Le tambourin, dont la caisse est allongée, eut pour ancêtre, au Moyen Age, le choron.

TANGUY Eric (né en 1968) : compositeur français. Né à Caen, il étudie au Conservatoire de Paris, puis avec Malec et Grisey. Sur des textes du philosophe Michel Onfray, il travaille au *Jardin des délices* et à *Chronos*, puis reçoit commande d'une œuvre, *Eclipse*, pour l'éclipse du 11 août 1999, créée devant la basilique Saint-Rémi de Reims. En 2002 et 2003, en résidence à l'orchestre de Bretagne, il compose *Incanto* (2002), *Sénèque, dernier jour* (2004)…

Citons aussi *Convulsive Beauty* (1990), un quatuor à cordes (1993), deux concertos pour violoncelle (1995 et 2001) et des œu-vres pour piano. Eric Tanguy compose une musique à la fois dense, énergique et harmoniquement

subtile, accessible tout en étant rigoureuse.

TARENTELLE : danse d'origine italienne sur un rythme à 6/8, de caractère rapide. Son nom pourrait venir de la ville italienne de Tarente, ou de la tarentule, dont la piqûre passait pour provoquer des mouvements de danse...

Chopin a composé une *Tarentelle*. Le ballet classique utilisait cette danse vive et pittoresque.

TARTINI Giuseppe (1692-1770) : compositeur italien. Né à Pirano, il se destinait à la religion et vint étudier la théologie à Padoue, en 1709. Mais il y étudia surtout l'escrime et le violon, dont il devint un virtuose. Pour avoir épousé la protégée du cardinal Comaro, Elisabetta Premazore, il dut quitter la ville et se réfugier dans un couvent, à Assise, en 1713. C'est là que, à la suite d'une vision, il| aurait composé sa fameuse sonate *Il Trillo del diavolo* («Le trille du diable»). Tartini joua, dit-on, caché par un rideau mais il fut reconnu. Il apprit alors que le cardinal avait pardonné et revint à Padoue, en 1721. Après un séjour à Prague, il se fixa à Padoue et fonda la Scuola delle nazioni. Ses talents de pédagogue furent bientôt notoires. Nardini fut son élève.

Tartini a joué un rôle très important dans l'évolution de la technique du violon, dont il adoucit la sonorité. Il allongea et allégea l'archet. Pour son écriture, Rousseau en faisait l'anti-Rameau : «Monsieur Tartini fait engendrer la basse par le dessus» (c'est-à-dire l'harmonie par la mélodie). Tartini composa une œuvre abondante (concertos grossos, concertos et sonates), dans un style quelquefois passionné, parfois galant, et écrivit un *Trattato di musica* (1754). Il mourut la même année que les peintres Tiepolo et Boucher, éminents représentants du style rococo.

TAVENER John (né en 1944) : compositeur anglais. Né à Londres, il est d'abord un pianiste-organiste doué mais il décide de se consacrer à la composition, influencé par Messiaen et Stravinski. En 1965, la cantate *The Whale* le révèle. En 1977, il se convertit à l'Eglise orthodoxe. Sa création, dense et sereine le plus souvent, est surtout vocale et d'inspiration spirituelle, mais destinée au concert.

Citons de ce compositeur original *A Celtic Requiem* (1969), *The Protecting Veil* (1987), *Akathist of Thanksgiving* (1988), *The Last Sleep of the Virgin* (1991) et l'opéra *Mary of Egypt* (1992).

TCHAÏKOVSKI Piotr Ilitch (1840-1893) : compositeur russe. Né à Votkinsk le 7 mai 1840 d'un père ingénieur et d'une mère (d'ascendance

française) dont la mort en 1854 le marqua profondément, il fut d'abord fonctionnaire (1859). Mais, en 1862. il décida d'abandonner son emploi et de se consacrer à la musique. A Moscou, Rubinstein fut son professeur. Tout en s'affirmant «russe», Tchaïkovksi, comme son maître, admirait la musique occidentale (Mozart, Schumann) et détestait Moussorgski - ce qui lui sera vivement reproché par les critiques... occidentaux.

En 1866, Tchaïkovski fut nommé professeur au conservatoire de Moscou. En 1876, cet homme névrosé et hypersensible engageait avec Mme von Meck une étrange relation: celle-ci lui servit de mécène et entretint avec lui une correspondance, interdisant entre eux toute rencontre. Lors d'un séjour en France, Mme von Meck s'attacha un temps les services de Debussy comme pianiste - mais les pianistes russes «sont manifestement supérieurs» commenta-t-elle. Elle mettra un terme à cette «liaison» en 1890. Tchaïkovski, qui était homosexuel, avait épousé une admiratrice en 1877, s'engageant dans une autre étrange relation, qui cette fois tourna au drame. Après une tentative de suicide, le compositeur se mit à voyager en dirigeant ses œuvres. Il acquit ainsi la célébrité. En 1891, les Américains l'invitèrent à inaugurer le Carnegie Hall. Tchaïkovski mourut peu après, à Saint-Pétersbourg, officiellement du choléra comme sa mère (une autre version fait état d'un suicide, à la suite d'une affaire de mœurs).

Tchaïkovski est l'un des compositeurs les plus populaires, tant à l'Est qu'à l'Ouest, malgré les réticences ou le mépris affichés à son égard par des spécialistes. Son œuvre rassemble les beautés (orchestration remarquable, ample lyrisme, expressivité, recours à la mélodie populaire) et le mauvais goût (épanchements, poncifs, longueurs) d'un romantisme désireux d'être la «confession musicale de l'âme» - mais, par ailleurs, Tchaïkovski jugeait «faux (...) d'essayer d'être vrai dans le domaine de l'art» -, où la vitalité, l'émotion et les contrastes sont essentiels. Son *Concerto pour piano n° 1* (1875), ses ballets - *Le Lac des cygnes* (1876), *La Belle au bois dormant* (1890), *Casse-Noisette* (1891) - et ses symphonies ont servi, comme dans le cas de Chopin, à diverses démonstrations. Son œuvre n'exige aucun sentimentalisme de l'interprète pour séduire. Citons les sept symphonies, dont la fameuse *Pathétique* (1893), le virtuose *Concerto pour violon* (1878) et les poèmes symphoniques (*Manfred, Roméo et Juliette, Francesca da Rimini, Capriccio italien*). Par ailleurs, Tchaïkovski a donné au ballet, qui était jusque-là un divertissement mineur, une réelle valeur musicale. Le succès populaire du ballet, au XXe siècle, est un peu de son fait. Ajoutons

que Tchaïkovski a offert à la musique de chambre une réussite, le *Trio en la mineur* (1881). La notoriété de ce musicien ne devrait donc pas indigner.

Seuls ses opéras, proches d'esprit de ceux de Glinka mais plus «romanesques», se sont difficilement imposés en Occident - mais, d'une façon générale, les opéras russes, polonais ou tchèques sont peu connus à l'Ouest. Tchaïkovski a composé dix opéras, dont *Eugène Onéguine* (créé en 1879) et *La Dame de pique* (1890), sur des livrets inspirés de Pouchkine. Il faut citer aussi *La Pucelle d'Orléans* (1879), d'après Schiller, et *Mazeppa* (1883), d'après Pouchkine encore.

Le romantisme de Tchaïkovski était à la fois slave (tourmenté, mélancolique, bouillonnant) et proche de celui du début du XIXe siècle, c'est-à-dire sous influence classique, démonstratif et introspectif à la fois, pauvre en messages. A l'époque où l'«avenir» semblait appartenir à une seconde vague (Wagner, Mahler), la musique de Tchaïkovski est apparue devoir convenir aux nostalgiques d'une époque révolue où l'art secouait ses formes au nom du «cœur», c'est-à-dire aux bourgeois. Aujourd'hui, où toutes les musiques cohabitent, ces conceptions n'ont plus cours. Mais les réputations sont tenaces et Tchaïkovski reste parfois suspecté d'avoir réduit la musique à un rôle de déversoir de la sentimentalité.

TECHNO : forme de musique électronique destinée à la danse, voire la transe, apparue dans les années 80 en Angleterre, en rupture avec le rock, puis développée à Detroit et à Chicago, aux Etats-Unis. Le mot vient du titre d'un disque de l'époque, *Techno City*.

Issue du disco (rythme marqué et répétitif), de la *house* (musique dansante sur un son puissant), des musiques psychédéliques destinées à favoriser le *trip* (voyage intérieur), de la musique électronique, de Stockhausen par exemple, exploitée par le groupe Kraftwerk, de la technique du *sample* (échantillon), qui consiste à utiliser des emprunts purs ou traités, la techno désigne un style musical (*beat* rapide et mécanique, percussions et basse amplifiées…) et une culture (musique produite *live* par un *disc jockey*, fréquentation des teufs et rave parties). La techno connaît de nombreuses variantes (*jungle, drum'n bass, ambient,* etc.).

Après Berlin en 1989, en 1998 Paris proposait sa première techno parade.

TE DEUM : de *Te Deum laudamus* (Seigneur, nous te louons), texte mis en musique pour des cérémonies religieuses (célébration, sacre d'un roi) ou profanes (visite d'un grand personnage).

Il était l'essentiel de la musique des miracles et des sacres. Le Te Deum

sera ensuite utilisé dans des œuvres brillantes. Le texte pouvait être chanté en latin (en France, en Autriche) ou en langue vulgaire (en Allemagne, en Angleterre). Citons le *Te Deum en ré majeur* de M.-A. Charpentier, le *Te Deum d'Utrecht* (composé à la suite du traité de paix de 1713) et le *Te Deum de Dettingen* (en l'honneur d'une victoire de George II en 1743) de Haendel, les *Te Deum* de Berlioz et de Bruckner. Le *Te Deum* (1855) de Berlioz, commencé en 1849, se voulait apte à célébrer une victoire guerrière.

TELEMANN Georg Philipp (1681 1767) : compositeur allemand. Né à Magdebourg. fils d'un pasteur luthérien, il étudia le droit et la musique en autodidacte, après avoir précocement montré pour celle-ci des dispositions. Telemann fut organiste à Leipzig, maître de chapelle à Sorau (1705) et Eisenach (1706), directeur de la musique à Francfort (1712) et Hambourg (1721) - où lui succédera C.P.E. Bach. Il fit un voyage à Paris en 1737.

Lié à J.-S, Bach et à Haendel, influencé par les musiques française et italienne, Telemann donna à la musique de l'Allemagne du Nord un style élégant et varié qui lui valut la célébrité. Il fut un compositeur prolifique : environ six cents ouvertures, une centaine de cantates, quarante-quatre Passions, une cinquantaine d'opéras et des concertos comme s'il en pleuvait ! Il faut dire que sa carrière fut longue : Telemann a été le contemporain de J. S. Bach puis du jeune Mozart. Il composa dans tous les genres, sans difficultés, avec maîtrise, ce qui ne l'empêchait pas de cultiver son jardin et de dévorer la littérature.

Son œuvre est évidemment de qualité inégale, comme l'ont montré les nombreux enregistrements qui lui ont été consacrés lorsque les concertos du XVIIIe siècle passaient pour fournir une musique de fond idéale. Telemann a mal résisté à ce déluge et, les excès se suivent et se ressemblent, il est désormais de bon ton de le tenir pour quantité négligeable.

TEMPÉRAMENT : procédé qui consiste à diviser l'octave en douze demi-tons égaux (ce qui définit précisément le tempérament égal).

La gamme dite tempérée, à laquelle fait notamment référence un traité de Werckmeister de 1691, fut établie au cours du XVIIe siècle dans un but rationnel et pratique. Dans les anciens modes, les demi-tons étaient inégaux. Le tempérament égal fondait un système, arbitraire bien entendu, qui donnait à la musique des règles précises et universellement applicables. *Le Clavier bien tempéré* (1722-1744) de J.-S. Bach en fut une illustration systématique.

Mis en cause par les musiciens du XIXe siècle, curieux des modes anciens, le tempérament égal fut abandonné à mesure qu'apparaissaient des

instruments capables de produire une multitude de sons et d'ignorer le découpage de la gamme.

TEMPO : temps, en italien. Le tempo est la vitesse d'exécution d'un morceau de musique, son allure.

Le tempo est lié au mouvement* et à la mesure*. Quelque précise que soit la notation d'un ouvrage musical, une part d'indétermination demeure et le tempo s'inscrit dans celle-ci. Son importance est tout naturellement apparue lorsque s'est développée la musique expressive, au XVIe siècle.

L'expression *a tempo* invite à reprendre le mouvement initial après un passage exécuté dans un mouvement différent.

TEMPS : subdivision de la mesure*, laquelle peut être simple (le temps est alors binaire, divisible par deux) ou composée (le temps est alors ternaire).

Le premier temps d'une mesure (et le troisième d'une mesure à quatre temps) est un temps fort. Le deuxième temps d'une mesure (et le quatrième, si la mesure est à quatre temps) est un temps faible.

TENEUR : de tenir, voix principale dans la polyphonie médiévale, c'est-à-dire celle à partir de laquelle l'œuvre était élaborée. La teneur disparut lorsque la composition musicale ne se fit plus à partir d'une *vox principalis* mais à partir d'un thème harmonisé. Auparavant, elle s'était compliquée en teneur et contre-teneur (*contratenor bassus* ou *contratenor altus*). Le terme teneur à conduit à celui de *tenore*, en italien, pour désigner la voix aiguë.

TÉNOR : de l'italien *tenore* (teneur), voix d'homme la plus élevée. Son étendue est du mi2 au la3. On distingue le ténor léger, qui utilise la voix de tête pour chanter les notes aiguës, et le ténor dramatique ou héroïque, qui utilise la voix de poitrine. Un haute-contre est un ténor spécialisé dans le registre aigu.

Le ténor s'est imposé sur les scènes lyriques au XVIIIe siècle, surtout lorsque disparurent les castrats. Le souhait de vérité dramatique ou de réalisme conduisit à donner au ténor le rôle du héros, généralement du «jeune premier». Avec Verdi, le ténor acquit de la force dramatique. On distinguait alors le ténor *di grazia* du ténor *di forza*.

Enrico Caruso (1873-1921) est demeuré un des ténors les plus célèbres de l'histoire. Plus près de nous, il faut citer Max Lorenz, Lauritz Melchior, Carlo Bergonzi, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Nicolaï Gedda et Jon Vickers.

Dans l'opéra, le ténor tient souvent le rôle de l'amoureux. Son répertoire est riche : don Ottavio (*Don Giovanni*, Mozart), Ferrando (*Così fan tutte*,

Mozart), Tamino (*La Flûte enchantée*, Mozart), Tristan (*Tristan et Isolde*, Wagner), Siegmund et Siegfried (*L'Anneau du Nibelung*, Wagner), le duc de Mantoue (*Rigoletto*, Verdi), Manrico (*Le Trouvère*, Verdi), Alfredo (*La Traviata*, Verdi), Riccardo (*Un bal masqué*. Verdi), Othello (*Otello*, Verdi), Peter Grimes (*Peter Grimes*, ritten)... Il faut ajouter aux opéras les messes et oratorios, ainsi que les lieder.

TESSITURE : de l'italien *tessere* (tisser), étendue sonore que peut couvrir correctement une voix, ou étendue moyenne dans laquelle est écrite une composition vocale.

THÈME : du grec *théma* (ce qui est établi), motif ou phrase musicale caractérisé à partir de quoi est développée une œuvre. Le thème peut conduire à une forme donnée, comme la variation*, à une improvisation ou à un simple développement. Il est un matériau pour un travail mélodique, harmonique et rythmique.

L'idée de bâtir une œuvre en exploitant un thème n'est véritablement apparue qu'avec l'usage d'un *cantus*firmus* à la Renaissance. Mais le thème n'a acquis une réelle importance qu'à partir du moment où les formes musicales ont été peu ou prou abandonnées, c'est-à-dire au XIXe siècle. Il lui revenait alors de donner à l'ouvrage une logique et une unité. Il pouvait être «préparé» avant d'être exposé. Au début du XXe siècle, avec l'athématisme pratiqué par Schœnberg et Webern, le thème lui-même fut évacué. Il était donc nécessaire de donner à la composition une rigueur autre, intérieure à l'œuvre, et l'école de Vienne proposa le sérialisme, qui mettait tout de même «en échec les pouvoirs conscients d'appréciation» (A. Ehrenzweig). L'abandon de la forme et du thème fait évidemment courir le risque de produire une œuvre décousue, confuse, sans queue ni tête.

Comme exemple de travail musical à partir d'un thème, citons les *Variations Goldberg* de J.-S. Bach. Elles auraient été écrites pour le claveciniste du comte von Kayserling afin qu'il occupât les nuits d'insomnie de son maître. L'ouvrage valut à Bach un gobelet de pièces d'or. Cette «aria avec diverses variations » a peut-être inspiré Beethoven, qui composa des *Variations sur un thème de Diabelli* (1823). A partir d'un thème simple, le travail du compositeur y est considérable, au point de faire paraître dérisoire le point de départ.

La musique de jazz a longtemps été constituée d'improvisations à partir d'un thème. *Sophisticated Lady*, par exemple, a fourni matière à improvisations à Duke Ellington, Art Tatum, John Coltrane et d'autres encore.

THÉORBE : instrument à cordes pincées, sorte de grand luth à deux chevilliers et à sonorité grave. Apparu au XVIe siècle en Italie (à Florence), le théorbe s'imposa rapidement comme instrument d'accompagnement. Sa vogue dura jusqu'au cours du XVIIe siècle.

THOMAS Ambroise (1811-1896) : compositeur français. Né à Metz, fils d'un professeur de musique, élève de Kalkbrenner et de Lesueur, il fut prix de Rome en 1832. Il acquit bientôt la célébrité en donnant des opéras marqués par la romance et les italianismes, sur des livrets qui ne manquaient pas d'ambition (*Mignon* en 1866, *Hamlet* en 1868). Inspiré de Goethe, *Mignon* dut pour une part son succès à la cantatrice Galli-Marié.

Nommé directeur du conservatoire de Paris en 1871, Thomas devint la tête de turc des jeunes musiciens. Ils lui reprochaient un imperturbable académisme. «II y a trois sortes de musique, la bonne, la mauvaise et celle de M. Ambroise Thomas», assurait Chabrier.

THRÈNE : du grec *thrênos* (lamentation), chant funèbre en l'honneur d'un défunt.

A l'origine, le thrène était accompagné de danses. Le *Thrênos à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1961) pour cinquante-deux cordes de Penderecki est un des ouvrages représentatifs du talent dramatique de ce compositeur. Il utilise des procédés, comme les clusters et les glissandos, caractéristiques de son style. Quant à *Threni* (1958) de Stravinski, pièce pour solistes, chœur et orchestre, elle est de caractère austère. C'est une des œuvres sérielles du compositeur.

TIMBALE : de l'espagnol *atabal*, instrument de percussion constitué d'une demi-sphère en cuivre recouverte de peau, qui est frappée au moyen de baguettes généralement feutrées.

La timbale a pour ancêtre la naquaire (ou nacaire) du Moyen Age, amenée d'Orient (naqqàra) par les croisés. L'instrument était utilisé pour la musique militaire et les festivités. Il semble que ce fut Lully qui l'introduisit à l'orchestre. Sa facture fut améliorée et la timbale s'affirma plus encore avec Haydn, auteur d'un symphonie dite *Roulement de timbale* (n° 103). Les compositeurs du XIXe siècle adoptèrent ['instrument, qui semblait surtout propre à évoquer l'orage... Berlioz fit souvent appel à l'instrument. Un système de clefs permet de régler la tension de la membrane des timbales modernes. Dans le répertoire contemporain, citons les *Quatre Pièces pour timbales* de Carter.

TIMBRE : une des qualités propres à un son*. Le timbre permet de

distinguer un son d'un autre son de même hauteur et de même intensité, étant «cette coloration particulière du son qui, sans que nous puissions voir l'instrument, nous fait distinguer une flûte d'un hautbois» (C.-M. Widor).

Le timbre est lié aux harmoniques. Une même note émise par deux instruments différents n'a pas le même timbre parce que les harmoniques du son fondamental ne sont pas identiques.

Jusqu'à la Renaissance, un timbre pouvait désigner un air connu, une mélodie utilisée plusieurs fois (procédé qui était courant), ou encore un petit tambour. Le glockenspiel, aujourd'hui, est appelé parfois «jeu de timbres» (*Glocke* signifie, en allemand, timbre, cloche ou sonnette). L'intérêt conscient pour le timbre des instruments de musique ne s'est véritablement développé qu'à la fin du XVIIIe siècle, lorsque les compositeurs ont commencé à se passionner pour l'instrumentation et l'art orchestral. Mozart, curieux de tous les instruments, a été un des premiers à manifester un tel intérêt. Berlioz, au début du XIXe siècle, était très doué - l'art des timbres exige plus que de la technique. Mais l'orchestre romantique, trop soucieux d'effet et de puissance, noyait souvent les timbres.

Au début du XXe siècle, lorsque l'orches-tre ne fut plus traité comme masse d'instruments mais comme une somme d'instruments divers, le timbre est apparu comme un objet de recherches parfois raffinées. Avec la mélodie de timbres pratiquée par Schœnberg et Webern, la phrase mélodique était le produit d'une succession de timbres. La mise en valeur des timbres n'a pas cessé, par la suite, et a conduit à des études complexes, chez Boulez ou dans la musique spectrale par exemple. Le timbre est, désormais, un moyen expressif et une donnée musicale parmi les autres. La volonté d'expression a pu aller jusqu'à la «mise à la torture» d'instruments, ou à la dénaturation de leur timbre comme dans le piano «préparé» de Cage.

TIPPETT Michael (1905-1998) : compositeur anglais. Né à Londres, il fut d'abord influencé par le néoclassicisme et marqué par Beethoven. Puis il acquit un style original et rigoureux, qu'il s'efforça de mettre au service de son humanisme. Son oratorio *A Child of our Time* (1941), ouvrage pacifiste donné en pleine guerre mondiale, lui valut un séjour en prison.

Tippett s'est acquis la notoriété par ses opéras - *The Midsummer Mariage* (1953), *King Priam* (1962), *The Knot Garden* (1970), *New Year* (1989) - et par une musique instrumentale de qualité. Il a composé quatre symphonies, un *Concerto pour double orchestre et cordes* (1939), des sonates et des quatuors à cordes. Citons, récemment, *The Mask of Time*.

Polyphonie, polyrythmie, utilisation du jazz et écriture vigoureuse sont, pour Tippett, autant de moyens pour atteindre son but : inciter l'humanité à faire preuve de générosité, à créer un monde de «rêves évanouis», selon ses dires.

TITELOUZE Jehan (1563-1633) : compositeur français. Né à Saint-Omer, il fut organiste de la cathédrale de Rouen (1588) et joua un rôle très important dans le développement d'une école d'orgue française qui s'est perpétuée depuis.

Ce maître «monumental mais rigide» (N. Dufourcq), lié à Mauduit et à Mersenne, fut également un facteur d'orgues et un pédagogue. Réputé très savant, il mourut, semble-t-il, d'épuisement après une existence bien remplie. Tilelouze a laissé des pièces pour orgue et de la musique religieuse.

TOCCATA : de l'italien *toccare* (toucher), forme de musique instrumentale d'un caractère libre et brillant.

L'étymologie du terme invite peut-être à penser que la toccata était une pièce virtuose (pour instrument à clavier ? mais la toccata qui ouvre l'*Orfeo* (1607) de Monteverdi ne fait appel à aucun instrument de ce type). Elle a peut-être désigné une sorte de fanfare. D'origine incertaine, la toccata était, d'autre part, de forme plutôt vague. Frescobaldi en fit une pièce pour orgue, dans ses *Fiori musicali* (1635), plus ou moins virtuose. Les organistes allemands (Buxtehude, Pachelbel, Walther) continuèrent dans cette voie. Avec J.-S. Bach, au XVIIIe siècle, la toccata pouvait servir de prélude, comme dans la *Toccata et f'ugue en ré mineur* pour orgue. C'est une pièce brillante, très élaborée.

Comme de nombreuses formes illustrées par J.-S. Bach, la toccata connut ensuite le déclin. Elle est réapparue au début du XXe siècle avec Debussy, Ravel et Poulenc, dans une sorte d'hommage au classicisme, puis a disparu.

TOMBEAU : composition musicale, instrumentale le plus souvent, en l'honneur d'un personnage célèbre disparu. Troubadours et trouvères écrivaient des «planhs» ou des plaintes, en hommage à des seigneurs. Gaucelm Faidit écrivit ainsi une plainte après la mort de Richard Cœur de Lion (*Fort Chausa es*). Les polyphonistes composaient, pour leur part, des «déplorations». La *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* est un des chefs-d'œuvre de Josquin des Prés. Citons aussi les lamentations (du prophète Jérémie) et les leçons de ténèbres, dans un genre comparable.

A l'époque du classicisme parut le «tombeau» : *Le Tombeau de Lully* (Marais), *Le Tombeau de M. Blancrocher* (Couperin)... Les romantiques préférèrent la grande forme du Requiem, puis les petites formes sont

réapparues. Ravel a composé un *Tombeau de Couperin* (1917), proche des suites habituelles à ce musicien, Dupré à donné un *Tombeau de Titelouze*.

TOMKINS Thomas (1572-1656) : compositeur anglais. Né à Saint David's, fils d'un musicien, il fut organiste de la cathédrale de Worcester (1596) puis de la chapelle royale (1621). Disciple de Byrd, omkins fut l'ultime figure de l'«âge d'or» élisabéthain, en ce qui concerne la musique. Les conflits religieux puis une vague de puritanisme allaient en effet mettre un terme au brillant développement de la musique anglaise. Tomkins laissa de la musique religieuse, des madrigaux et des pièces instrumentales pour clavecin et pour violes.

TON : du grec *tonos* (tension), intervalle musical de référence dans l'harmonie classique.

Il y a un ton entre do et ré, par exemple. L'harmonie classique admet également des demi-tons. Un demi-ton est diatonique s'il sépare deux notes de sons différents {mi et fa, par exemple) ; il est chromatique s'il sépare deux notes de même nom, l'une d'elles étant altérée {do et do dièse, par exemple).

La gamme de do majeur comprend deux tons {do-ré, ré-mi,} un demi-ton (mi-fa), trois tons (fa-sol, sol-la, la-si) et un demi-ton (si-do).

Le terme de «ton» est parfois utilisé au sens de «tonalité*», ce qui est une imprécision. Dans le chant grégorien, il est synonyme de «mode».

TONALITÉ : ensemble des caractères d'un système musical fondé sur une hiérarchie établie entre les notes et sur l'importance particulière de l'une d'elles, dite tonique* - note attractive (M.F. Bukofzer fait remarquer que «la tonalité et la gravitation ont été découvertes simultanément»).

L'harmonie* classique, qui a commencé d'être établie au XVIIe siècle, est un système tonal qui fonctionne à partir de deux modes*, le mode majeur et le mode mineur. Les gammes s'y inscrivent. Chaque gamme se présente comme une succession de degrés : tonique, sus-tonique, médiante. sous-dominante, sus-dominante, sensible et octave.

La tonique, selon sa détermination sur l'échelle des douze demi-tons possibles de la gamme chromatique, commande la tonalité et donc la relation des notes entre elles dans cette tonalité. Une composition dite «en mi mineur» est écrite dans la tonalité de mi, dans le mode mineur. La gamme: do, ré, mi, fa, soi, la, si, do, est la gamme de do majeur.

Au début du XXe siècle, plusieurs compositeurs (Stravinski et Ravel, par exemple) ont pratiqué la bitonalité, tandis que d'autres, dont Schœnberg, ont opté pour l'atonalité*. Dans celle-ci, aucun degré de l'échelle sonore n'a le

moindre privilège et toute hiérarchie est exclue. Contrairement à ce qui pourrait sembler, l'atonalité n'est pas un moyen de se simplifier la tâche. Elle a donné, au contraire, une écriture très complexe. Le compositeur Claude Ballif est l'auteur de «Introduction à la métatonalité».

Les débats sur la tonalité et la modalité font aujourd'hui l'effet de querelles scolastiques. «Ce sont des choses sans importance dont les compositeurs ont finalement peu tenu compte» (0. Messiaen).

TONIQUE : premier degré de la gamme, dans l'harmonie classique.

La tonique est, dans le système tonal, le centre de gravité de la tonalité, la note déterminante. Elle donne son nom à la tonalité.

TORELLI Giuseppe (1658-1709) : compositeur italien. Né a Vérone, il vécut surtout à Bologne. Il ne s'en éloigna que pour séjourner, avec son ami le castrat Pistocchi. à Anshach et à Vienne. Virtuose de la viole (dans l'orchestre de San Pctronio. à Bologne) puis du violon. Torelli fut d'autre part un compositeur inventif, tenant un rôle de premier plan dans l'histoire du concerto, de la sonate et de la symphonie. Mais Corelii et Vivaldi, plus systématiques, ont porté ombrage à ce compositeur talentueux. Jusqu'ici négligé, Torelli a été pourtant un remarquable précurseur du classicisme.

Ses *Concerti grossi*, qui n'ont été publiés qu'après sa mort, annonçaient le concerto pour soliste. De son vivant, Torelli avait donné des *Concerti da camera* (1686) et des *Concerti musicali* (1698).

***TOSCA* :** opéra de Puccini, en trois actes, sur un livret de Giacosa et Illica inspiré d'une pièce de Victorien Sardou parue en 1887. Puccini avait assisté à une représentation de l'ouvrage avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. L'opéra fut créé le 14 janvier 1900 à Rome et s'est imposé dans le répertoire.

L'action se passe un siècle plus tôt. Mario Caravadossi, peintre et agitateur politique, est l'amant de la cantatrice Floria Tosca. Un prisonnier politique, Angelotti, s'est réfugié chez lui. Il est le frère de la marquise Attavanti, en qui Tosca voit une rivale. Le chef de la police, Scarpia, ne songe de son côté qu'à posséder la cantatrice. Il fait arrêter Mario et se sert de lui comme otage : il donnera l'ordre de simuler l'exécution du peintre si Floria se donne à lui. Celle-ci feint d'accepter le marché mais, une fois que Scarpia lui a donné un sauf-conduit qui devra permettre aux amants de fuir, elle assassine le policier. Ce dernier, perfide, n'a pas donné l'ordre attendu et l'exécution est réelle. Floria se suicide.

Sur un livret mélodramatique à souhait, efficace, brutal, vériste (action violente voire sordide, cris de Mario torturé, psychologie des personnages

insignifiante), Puccini a su composer un ouvrage dont la popularité n'a pas eu de cesse. Son style direct, la qualité de l'accompagnement orchestral, parfois très vigoureux, et quelques airs bien venus ont permis ce succès. Citons les airs *Già mi dicon venal* (Scarpia, acte II), *Vissi d'arte, vissi d'amore* (Tosca, acte III) et *E lucevan le stelle* (Mario, acte III). La Tosca fut la grande réussite de l'école vériste.

TOUCHE : levier qui met en action un mécanisme d'émission sonore, sur les instruments à clavier. Les touches du piano sont habituellement noires (en ébène) et blanches (en ivoire ou en os).

La touche est, d'autre part, la partie du manche d'un instrument à cordes sur laquelle l'exécutant pose ses doigts. Elle est divisée en cases.

TRAETTA Tomaso (1727-1779) : compositeur italien. Né à Bitonto, élève de Porpora et de Durante, il acquit la notoriété en donnant l'opéra *II Farnace* (1751). Traetta travailla à la cour de Parme (1758), au conservatoire de l'Ospedaletto, à Venise (1765) puis à la cour de Saint-Pétersbourg (1768). Il séjourna à Londres en 1775 avant de se retirer en Italie.

Musicien remarquable, Traetta s'efforça de réaliser une synthèse des styles italien et français, influençant ainsi Gluck. Il a laissé des opéras (citons *Ifigenia in Tauride, Antigona*), des œuvres instrumentales {*Le Quattro stagione*) et de la musique religieuse.

TRAGÉDIE : du grec *tragos* (bouc) et *ôidê* (chant), représentation théâtrale d'abord liée, chez les Grecs, au culte de Dionysos, puis, à partir du XVIe siècle, inspirée de la tragédie antique.

La tragédie est née du dithyrambe, qui désignait un hymne en l'honneur de Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, princesse de Thèbes. Dionysos était un demi-dieu (*hêrôs,* en grec), peu aimé des dieux. Il apprit aux hommes à cultiver la vigne et fut le dieu de l'ivresse et de l'inspiration - par quoi les hommes sont proches des dieux. Détesté de Zeus, Dionysos fut mis en pièces par les Titans. Il symbolisa l'éternel conflit entre les dieux (jaloux) et les hommes (orgueilleux), ainsi que de l'éternelle fécondité de la vie - ses membres épars sont à l'origine du cosmos. La tragédie, qui fut d'abord celle du héros, doit peut-être son nom à ce qu'un bouc était immolé pour l'occasion. Les compagnons de Dionysos, les satyres (mi-hommes, mi-boucs), formaient le chœur tragique.

La tragédie, d'abord improvisée, prit la forme d'une représentation théâtrale au Ve siècle av. J.-C. Elle comprenait un prologue, un épisode et un exode. Les sujets mis en scène étaient proches d'esprit de la tragédie de

Dionysos : conflit et destruction féconde. Un ou deux personnages masqués plus le chœur suffisaient. L'action n'était pas représentée. C'est pourquoi Nietzsche écrivait que «la tragédie est d'abord un chœur, et non pas un drame». La tragédie était un commentaire, une lecture chargée de *pathos* (souffrance) de l'événement. Elle devait susciter crainte et pitié, selon Aristote. La tragédie était déclamée et chantée, elle mettait en scène une action une, simple, connue, ou plus précisément une réaction à une action, épisode du conflit des volontés divines et humaines. Le héros était le lieu même du conflit. Tel était son destin. «La tragédie retrace l'enfantement douloureux de l'ordre» (R. Pignarre). Elle n'opposait pas des «bons» à des «méchants», mais des passions contradictoires. Les tragédies étaient données lors des dionysies. Eschyle (525-456), Sophocle (496-405) et Euripide (480-406) furent les génies de la tragédie grecque, qui ne cessa d'évoluer (action développée, personnages complexes, réalisme) et de dégénérer jusqu'à Sénèque.

La tragédie reparut au XVIe siècle, en même temps que se développait le goût pour le style antique et ses procédés. La *Cléopâtre* de Jodelle, en 1552, en fut un des premiers exemples. A l'époque, l'épopée était encore à la mode et la tragédie baroque avait souvent un caractère mouvementé et compliqué. L'apparat et la mise en scène assuraient le spectacle. Ce fut pour revenir à la «véritable» tragédie grecque (en fait à la tragédie antique tardive) que les humanistes groupés dans la Camerata fiorentina créèrent un style de représentation qui conduira à l'opéra*. Le récitatif*, inventé à la fin du XVIe siècle, devait permettre de déclamer expressivement un texte et les chœurs devaient tenir le rôle du chœur antique. L'opéra privilégia rapidement les airs aux dépens du récitatif et des chœurs, tandis que se développait une mise en scène luxueuse. Le récitatif avait pour fonction de raconter l'action, qui n'était pas représentée, les airs permettant aux personnages d'exprimer leurs sentiments et états d'âme.

La tragédie trouva un terrain favorable en Espagne (Calderon, Lope de Vega), en Angleterre (Jonson, Marlowe, Shakespeare) et en France (Garnier, Corneille), tandis que les Italiens s'adonnaient à l'opéra. Cavalli (*La Didone*, 1641) fut un des premiers à donner une fin tragique à un opéra. Dans la tragédie baroque, l'action se compliquait d'épisodes, d'intrigues secondaires, d'allégories, et mettait en scène un véritable chaos de passions souvent extrêmes. C'était une pièce «à grands personnages, à grande frayeur» (Donat). Rares furent ceux qui, comme Shakespeare, dotèrent leurs

personnages d'une consistance psychologique. La tragédie tenait souvent de la tragi-comédie, qualificatif sous lequel se présenta *Le Cid*, de Corneille, en 1636. Ce fut à la fin du XVIIe siècle que la tragédie revint à un style pur - par épuration de la tragédie baroque, au moyen, par exemple, de la règle des trois unités (action, temps, lieu). Racine en a été le maître. Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* furent mis en musique par Jean-Baptiste Moreau.

A cette époque, Lully créa la tragédie lyrique, proche de l'opéra italien et du ballet de cour. Quinault écrivit de nombreux livrets pour lui. La tragédie lyrique prit la forme d'un somptueux spectacle. Lully fixa sa forme : ouverture, prologue, action en cinq actes avec récitatif, airs (moins lyriques que chez les Italiens), chœurs et ballets. Les livrets s'inspiraient de la mythologie, comme dans l'opéra baroque, sans scrupules excessifs. L'action était souvent compliquée, et les personnages se présentaient généralement comme des figures allégoriques. Rameau poursuivit l'œuvre de Lully, avec un talent musical plus riche. Mais le «grand siècle» était clos et Rameau dut essuyer bientôt l'offensive menée contre les conceptions classiques. La querelle des Bouffons, en 1752, mit le feu aux poudres.

Ce ne furent pas seulement la tragédie et le classicisme que le XVIIIe siècle secoua, mais toute une conception dramatique. La simplicité du sujet des tragédies antiques fut perçue comme pauvre, par Voltaire par exemple. Le conflit entre les dieux et les hommes, la notion de destin, l'universalité des passions, le refus de l'anecdotique n'étaient plus de saison, tout comme la pompe, le luxe et les machineries. Les notions de liberté, de subjectivité, de responsabilité et d'histoire allaient s'imposer. Les personnages de Mozart, à commencer par don Giovanni, tiennent encore des conceptions classiques. Ce sont des êtres à la fois particuliers et universels, ils ne sont pas liés à l'histoire (expulsée du livret des *Noces de Figaro*) et débordent un point de départ qui pourrait paraître anecdotique (dans *Così fan tutte*, par exemple). C'est en quoi l'opéra mozartien, qui n'illustre ni théorie ni morale, ne pouvait inspirer les romantiques. Avec ces derniers, les données devaient changer : la vie n'était plus une tragédie, mais un drame* (au sens moderne d'action).

Le XXe siècle est revenu par moments aux genres et aux formes, il a renoué avec la tragédie, qui s'est mise à évoluer de l'anti-tragédie à la tragédie de l'absurde, où l'événement est nié ou absent (dans un temps ou l'«événement» signifiait une marchandise et une distraction). La tragédie, à l'origine célébration joyeuse d'un drame fécond, est désormais l'angoissante célébration du rien. «Je suis seule», conclut l'Antigone d'Anouilh.

TRAIT : passage qui exige de la virtuosité de la part de l'exécutant d'une composition musicale.

Le mot viendrait de versets chantés d'une traite et sans répétition. Au Moyen Age, un trait désignait une psalmodie ornée.

TRANSCRIPTION : adaptation d'une composition musicale pour d'autres voix ou instruments que ceux originellement prévus.

La transcription de chansons, pour luth notamment, a donné à la musique instrumentale son premier répertoire, à la Renaissance. Puis celle-ci acquit peu à peu son indépendance, mais le procédé de la transcription ne disparut pas. J.S. Bach l'utilisa souvent.

La transcription connut la vogue au XIXe siècle. Liszt, qui transcrivit des opéras pour le piano, en fut un spécialiste. La transcription permettait aux musiciens d'étudier des œuvres ou de les jouer dans les salons sans mobiliser un orchestre. Elle les fournissait, d'autre part, en excercices. Au début du XXe siècle, Busoni acquit une notoriété durable avec des transcriptions pour piano de pièces de J.-S. Bach.

TRANSPOSITION : exécution d'un morceau de musique dans une autre tonalité que celle prévue à l'origine. Elle peut être écrite ou réalisée «à vue».

***LA TRAVIATA* :** opéra de Verdi, en trois actes, sur un livret de Francesco Maria Piave inspiré de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas (fils), dont le modèle fut Marie Duplessis. Créé à Venise le 6 mars 1853, l'opéra connut des débuts difficiles. La cantatrice, dotée d'une corpulence mal venue pour le rôle d'une courtisane tuberculeuse, déclencha rires et huées à chaque apparition. Mais l'ouvrage s'imposa rapidement et acquit une immense popularité.

Violetta est une *traviata* (courtisane) et son salon est un lieu de plaisirs. Elle est troublée par un amoureux, Alfredo Germont, et finit par céder à ses propres sentiments. Le père d'Alfredo vient alors lui demander de mettre un terme à une liaison qui compromet sa famille. Violetta accepte et se montre froide, ce qui lui vaut d'être publiquement insultée par son amant. Celui-ci la retrouve, plus tard, malade et abandonnée. Ils se réconcilient avant que meure Violetta.

Verdi composa *La Traviata* pendant qu'il travaillait au *Trouvère*. L'ouvrage ne souffre pas d'avoir été rapidement écrit. Il est sans doute un des opéras les plus célèbres du répertoire italien. L'art dramatique de Verdi est ici éclatant et permet de faire passer un drame bourgeois somme toute médiocrement crédible. L'aspect moral de l'histoire. sur le thème de la femme «perdue» qui

sauve son âme en sacrifiant sa vie à l'ordre bourgeois, a été celui de nombreuses œuvres lyriques puis cinématographiques depuis l'opéra de Verdi. *La Traviata* fut en effet un des premiers opéras à mettre en scène un type de femme opposant l'amour à la morale, qui sera exploité dans de nombreuses Manon, conduira à Isolde et à Carmen puis à la femme «fatale». L'ouvrage de l'abbé Prévost, *Manon Lescaut* (1753) avait joué un rôle important dans la genèse de la sensibilité romantique, opposant un être qui lutte pour ses sentiments face aux conventions - qui la condamnent à l'immoralité. La *Traviata* de Verdi est une grande figure d'héroïne romantique, dont l'absolu est l'amour mais que la société parvient à briser. Elle annonçait, d'autre part, les héroïnes du théâtre réaliste et intimiste.

La musique de Verdi rend émouvante cette femme fragile, minée par un mal symbolique auquel il n'est plus temps de remédier ici-bas, vaincue par l'égoïsme des hommes et moralement sauvée par son sacrifice. De nombreux airs de l'ouvrage sont restés célèbres : le *Libiamo* de l'acte Ier, *Ah fors'è lui* et *Sempre libera* de Violetta (acte Ier), le duo Violetta-Germont (acte II) et le finale, qui exige de la cantatrice des talents d'actrice pour ne pas sombrer dans un pathétisme chargé, prévériste.

TRÉMOLO : de l'italien *tremare* (trembler), tremblement volontaire de la voix, ou effet comparable obtenu sur un instrument de musique. Le trémolo serait apparu au début du XVIIe siècle, dans un but expressif, et Monteverdi fut un des premiers à en tirer des effets saisissants dans *Le Combat de Tancrède et Clorinde*.

TRIANGLE : instrument de percussion formé d'une tige en acier qui a l'aspect d un triangle ouvert, et que l'exécutant frappe avec une tige en acier.

La sonorité métallique mais délicate du triangle est mise en valeur, par exemple, dans l'ouverture de *Carmen* (Bizet) et dans de nombreux passages des opéras de Rossini.

TRILLE : de l'italien *trillo* (frisson, *thrill* en anglais a donné thriller : roman ou film policier), battement rapide d'une note et de la note qui lui est immédiatement supérieure.

Apparu en Italie au XVIIe siècle, proche du *gruppo*, le trille (appelé parfois tremblement, en français) peut être exécuté par un chanteur ou par un instrumentiste, sur un violon ou sur un clavier. Les exemples en sont notamment nombreux dans la littérature de clavecin.

TRIO : composition musicale pour trois voix ou instruments solistes.

Les *sonate a tre* (sonates en trio) furent, au XVIIe siècle, une des premières

formes de la musique de chambre. Elles faisaient appel à trois instruments (dont au moins un violon) et une basse continue. Legrenzi en fut l'un des créateurs, avec des sonates *per due violoni e violone*. Par ailleurs, l'orgue pouvant jouer en trio (deux claviers et le pédalier), des compositeurs, à commencer par J.-S. Bach, ont écrit des sonates en trio pour orgue.

Au XVIIIe siècle, le trio s'imposa dans la musique de chambre classique, en particulier avec Haydn, auteur de quarante-trois trios pour clavier, violon et violoncelle, et de six trios pour flûte, violon et violoncelle. Mozart en composa également, ainsi que Beethoven, auteur du célèbre trio *de l'Archiduc* par exemple. Schubert brilla dans cette forme (il donna deux trios et un *Notturno*). Par la suite, le trio inspira remarquablement Brahms (trois trios pour piano et cordes, le *Trio pour piano, violon et cor*, le *Trio pour clarinette, piano et violoncelle*}. Le trio connut ensuite le déclin des formes classiques.

On appelle également trio la partie centrale de pièces d'une structure voisine de l'aria da capo, le menuet et le scherzo par exemple.

TRISTAN ET ISOLDE **:** opéra de Wagner, en trois actes, sur un livret de l'auteur inspiré de légendes médiévales. Créé le 10 juin 1865 à Munich sous la direction de Hans von Bulow (qui devait divorcer, un an après, de Cosima, liée à Wagner), l'ouvrage semble se référer à la liaison qu'entretint le compositeur avec Mathilde Wesendonck. Comme à son habitude, Wagner a remanié la légende et organisé ses sources en fonction de sa philosophie et de son expérience personnelle. Comme avec *Parsifal*, il fait ici commencer l'ouvrage alors que l'action est déjà engagée. Cela lui permet de ramasser en quelques scènes fortes le drame.

Isolde est ulcérée de ce que Tristan, ne songeant qu'à son devoir, la conduit au roi Marc, qui est désireux de l'épouser. Elle décide de mourir mais Brangaene, sa suivante, substitue au poison un philtre d'amour. Isolde le boit, puis Tristan, ce qui les lie à jamais. Une fois arrivée à destination, Isolde profite d'une absence du roi pour retrouver Tristan. Leur duo est interrompu par le roi, qui comprend mal leur comportement. Un suivant du roi, Melot. se jette sur Tristan et le blesse. Emmené, celui-ci est veillé par son écuyer Kurwenal, tandis qu'un berger surveille la mer, par où doit arriver Isolde. Le berger annonce la venue d'Isolde et Tristan se précipite, mourant dans les bras de son amante. Le roi survient. Kurwenal, croyant à une attaque, tue Melot puis est tué. Mais le roi était venu pardonner. Isolde chante puis expire près de Tristan.

Le duo Tristan-lsolde de l'acte II et la mort d'Isolde sont les passages les plus célèbres de l'ouvrage, mais n'épuisent pas sa beauté. *Tristan et Isolde* est une des rares œu-vres de Wagner (et du XIXe siècle) qui soit sans faiblesse ni longueurs (pour un contemporain, tout au moins). Musique, action et passion vont constamment de l'avant, s'intensifiant ou s'apaisant sans pause, jouant des *Leitmotive* jusqu'à terme, donnant à l'amour romantique un chef-d'œuvre, peut-être son chef-d'œuvre. Le duo de l'acte II, dans son immobilité scénique, est d'une progression dramatique remarquable, et le dernier acte résume la passion romantique (douleur, fièvre, extase). Wagner dit avoir écrit cet ouvrage dans les transes, ce qui ne l'a pas empêché de faire preuve de maîtrise : mélodie continue, *Leitmotive* et puissance orchestrale sont admirablement exploités.

La légende de Tristan et Iseut date du XIIe siècle (vers 1160 pour la version de Béroul, une dizaine d'an nées plus tard pour celle de Thomas). C'est un long récit (plus de 4 000 vers chez Béroul) ponctué de nombreux épisodes, d'un ton qui, chez Thomas, annonce la poésie courtoise. Tristan a tué le géant Morholt, mais lui-même est blessé. Il est soigné par la mère d'Iseut la Blonde puis retourne en Cornouaille. Tristan repart pour l'Irlande afin de demander, de la part du roi Marc. la main d'Iseut. La mère d'Iseut confie à sa fille un philtre. Au cours du voyage, les jeunes gens le boivent par mégarde. C'était un philtre d'amour (d'une durée déterminée, selon certaines sources). Marc épouse Iseut avant de découvrir son infidélité, et Tristan quitte la cour. Se croyant oublié, il épouse Iseut aux Blanches Mains. Mais, blessé, il réclame la venue de l'autre Iseut. Une voile blanche devra l'annoncer. Jalouse, Iseut aux Blanches Mains annonce une voile noire. Tristan meurt. Iseut la Blonde meurt de douleur.

Wagner a simplifié la légende et lui a donné une force dramatique sans rapport avec le long récit médiéval, riche d'aventures, parfois comiques, et porté par une morale simple : l'amour n'est pas tenu par les autres sentiments (bonne foi, fidélité, honneur), c'est une passion amorale. Chez Thomas, la leçon est proche de ce que seront les débats courtois autour de l'amour et du mariage. Mais il y a plus : dans la légende, Tristan et Iseut sont des innocents, ils sont surpris par l'amour, après quoi ils trahissent le roi sans s'embarrasser de scrupules. Dans l'opéra, les amants sont responsables et coupables. Qui plus est, on comprend mal pourquoi Iseut épouse le roi Marc. La nécessité romantique de ne concevoir l'amour que comme une passion à sublimer, impossible à vivre ici-bas, rend l'action quelque peu

conventionnelle et les personnages masochistes. Le philtre ne les rend pas amoureux, il leur donne la force de transgresser les lois (ici très artificielles), comme cela sied à toute passion romantique. Le thème de la passion sans limite, débordant sur ce bas monde, purifiée par la mort, et celui de la fidélité - être fidèle à soi-même oblige à trahir les conventions mondaines - contraignent à ces acrobaties.

Tristan et Isolde parut à certains une atteinte aux «bonnes mœurs». C'était un raisonnement trivial : le héros romantique est tout le contraire d'un exemple, il est un être d'exception ou un cas-limite. Mais qu'un être puisse placer l'amour «au-delà du bien et du mal», pour reprendre la formule de Nietzsche, semblait théoriquement au-dessus des forces de l'autorité bourgeoise. Le problème était d'importance : tout romantique se rêvait dans cet au-delà, et donc en marge de la société et des lois. «Tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable ni repos» (Schopenhauer).

TROMBONCINO Bartolomeo (v 1470-v. 1535) : compositeur italien. Né à Vérone, il vécut surtout à Mantoue auprès d'Isabelle d'Este. Il fut également un temps au service de Lucrèce Borgia, à Ferrare.

A la cour de Mantoue, Tromboncino composa des *frottole* et des *strombotti*, formes de chansons qui influencèrent les musiciens du temps, las du style franco-flamand, et jouèrent un rôle dans la genèse du madrigal. Tromboncino mourut, semble-t-il, à Venise. Il passait pour avoir assassiné sa femme.

TROMBONE : de l'italien *tromba*, instrument à vent de la catégorie des cuivres, pourvu d'une coulisse (trombone à coulisse) ou de pistons (trombone à pistons).

Le trombone est issu de la sacqueboute du Moyen Age, sorte de trompette grave au tube courbé. Sa forme se précisa au XVIIe siècle. Quoique rapidement introduit à l'orchestre, il n'en a pas pour autant inspiré les compositeurs. Mozart, dans *Don Giovanni*, rend plus saisissantes les paroles du commandeur en faisant donner les trombones. M. Haydn a laissé des concertos pour trombone alto. Au XXe siècle, le virtuose Vinko Globokar (né en 1934) a donné à l'instrument un répertoire moderne.

TROMPE : du germain trumpa, instrument à vent constitué d'un long tube conique recourbé à son extrémité.

La trompe, sous différentes formes, est connue depuis l'Antiquité au moins. Elle est en métal. La trompe est restée un instrument de sonneries pour le plein air, la chasse en particulier.

Le buccin fut une longue trompe à tube droit.

TROMPETTE : du germain *trumpa*, instrument à vent, en cuivre, constitué d'une embouchure, d'un tube de perce cylindrique replié sur lui-même et d'un pavillon. Son étendue est d'environ trois octaves.

La trompette, célèbre par l'épisode de Jéricho – «... quand vous entendrez le son de la trompette, tout le peuple poussera de grands cris. Alors la muraille de la ville s'écroulera» (Josué, 6), était connue des anciens. Dans l'Antiquité, elle était considérée comme un instrument noble. Sa sonorité éclatante convenait aux cérémonies et aux festivités guerrières, en tout cas solennelles. *Salpinx* chez les Grecs, *bucina* chez les Romains, buisine au Moyen Age (époque où le tube fut plié), la trompette conservera ce rôle mais s'intégrera également, peu à peu, à d'autres styles de musique. Le XVIIe siècle l'appréciait beaucoup. Monteverdi, Lully, Delalande, Purcell et tous les compositeurs de «fanfares» écrivirent pour elles.

J.-S. Bach et Haendel appréciaient la trompette baroque, d'une sonorité plus douce que la trompette moderne. Les fameuses «petites trompettes» de Bach étaient de cette sorte. De Bach, il faut citer le *Concerto brandebourgeois n° 2*. Au XVIIIe siècle, citons aussi les concertos de J. Haydn (dont le *Concerto en mi bémol majeur*), de M. Haydn, ceux de Hummel. Au XIXe siècle, la trompette fut améliorée techniquement, notamment par Stoelzel (adjonction de pistons), mais les romantiques lui préféraient le cornet, plus souple. Le goût de Wagner pour les cuivres lui rendra son élan, suivi par R. Strauss et Jolivet. La trompette, instrument difficile, est tout de même redevenue un instrument de fanfares. Un virtuose comme Maurice André a dû beaucoup transcrire pour varier son répertoire.

Le jazz a produit de brillants trompettistes, à commencer par Louis Armstrong, qui fut un des premiers grands solistes de l'histoire du jazz. Dizzy Gillespie et sa trompette tordue, Miles Davis et son art des sonorités, sont toutefois plus de remarquables personnalités qu'une preuve de la popularité de la trompette.

Rappelons que la **trompette marine**, si harmonieuse aux oreilles de Monsieur Jourdain, n'était pas une trompette. Formée d'une caisse de résonance longue montée d'une ou plusieurs cordes frottées par un archet, elle passait pour émettre des sons plutôt rudes.

TROPE : du grec *tropos* (tour), ajout d'un texte (à l'origine, une syllabe pour une note) au chant afin de soutenir les vocalises, au Moyen Age.

Un trope est, d'une façon générale, un procédé de détournement formel. Les

tropes, apparus au IXe siècle, eurent peut-être une finalité mnémotechnique. Les moines adaptaient des textes ou des mots aux vocalises à exécuter lors du chant liturgique. Ce procédé conduisit aux séquences, qui étaient de véritables pièces strophiques et émancipèrent le chant de la liturgie. Au Xe siècle, un moine anglais décrivit un trope dialogué donné à Fleury-sur-Loire.

Tropes et séquences eurent tant de succès que le concile de Trente, au XVIe siècle, s'en inquiéta. Les tropes avaient eu de l'importance dans la genèse du drame liturgique, apparu à une époque où était posé le problème de la représentation divine – «II n'y a pas d'intellect sans imagination» (Abélard) - mais il paraîtra suspect aux yeux des réformés puis des catholiques.

TROUBADOURS : du provençal *trobador* (trouveur), poète lyrique des XIIe et XIIIe siècles, dans les pays d'oc.

La poésie lyrique «française» (en fait, langue d'oc et langue d'oïl céderont la place au francien au cours du XIVe siècle) est apparue au XIe siècle, au temps où débutaient les croisades (la prise de Jérusalem date de 1099) et où se développait la poésie épique. A cette époque, la puissance de l'Eglise et la tendance des seigneurs à se civiliser (lire et écrire n'étaient plus tenus, par eux, pour des occupations de ratés) permirent à l'art de prendre un essor qui devait être riche de conséquences. Le style roman et la chanson de geste (*La Chanson de Roland* semble dater de la fin du XIe siècle ou du début du XIIe siècle) manifestaient un intérêt pour l'art inconnu depuis longtemps en Europe. Le poème ou la chanson devint œuvre écrite. Apparurent bientôt les troubadours dans le sud de la France, dont les Capétiens n'avaient pas encore fait un royaume uni.

Un des premiers troubadours fut Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127). Ce seigneur passe pour avoir mené une existence peu édifiante, ce qui ne l'empêcha pas de donner à l'art poétique un style savant, élitiste même. Il tenait «Norman» et «Frances» pour des barbares. L'art des troubadours était un art de cour (courtois), destiné à la haute société, ce qui lui donne un caractère souvent obscur. Le raffinement n'était pas encore dans les mœurs, et Marcabru passait pour être un «mauvais garçon». L'évolution s'accéléra à la cour d'Aliénor d'Aquitaine, qui vécut un temps entourée d'artistes, parmi lesquels figurait le poète Bernard de Ventadour (1145-1195). L'art des troubadours devait donner de l'amour (quelque peu désexualisé) et de la femme une image nouvelle, et créer un type de héros tourmenté, imparfait.

Les troubadours écrivaient en langue vulgaire - le déclin du latin commence officiellement avec le serment de Strasbourg, passé en 842 entre deux petits-

fils de Charle-magne et écrit en roman. Leurs chansons pouvaient être de croisade, des sirventès (satires), des planhs (déplorations), des aubes, des pastourelles ou des cansô (d'amour courtois). Les textes font souvent référence à des personnages ou à des événements d'alors. Il reste peu de cette œuvre et conclure en ce qui concerne la musique qui accompagnait sa déclamation demeure aléatoire. Cette musique devait être monodique et les instruments assuraient peut-être préludes et accompagnement. Les troubadours n'étaient pas des chanteurs ambulants, comme l'imaginaient les romantiques, la plupart ont été des seigneurs.

L'art des troubadours se répandit dans le nord de la France avec les trouvères* et en Allemagne avec les *Minnesänger* (*Minne* était l'Amour), auxquels succéderont les *Meistersinger* (maîtres-chanteurs), plus formalistes. Les troubadours disparurent lors des guerres menées contre les cathares (ou albigeois), qui ravagèrent le midi de la France, puis avec la formation d'un royaume centralisé, annonciateur du déclin de la société féodale.

TROUVÈRE : trouveur, en ancien français. Les trouvères sont apparus au cours du XIIe siècle, après les troubadours*, dont ils se sont inspirés.

Les trouvères ont créé la poésie lyrique française, fixé les formes de la ballade, du rondeau et du virelai, joué un rôle majeur dans l'apparition d'une langue nationale. Leur importance historique est, pour la France au moins, remarquable. Le XIIIe siècle a été une époque d'épanouissement et de raffinement - de dégénérescence aussi, peut-être - de l'art médiéval : style gothique (le terme date de la Renaissance, «gothique» signifiant barbare), romans *de Renard*, *de la Rose*, miracles*, développement du théâtre et de la musique polyphonique furent autant de preuves de sa fécondité.

Les premiers trouvères furent Thibaut de Navarre (1201-1253) ; Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, Gautier de Châtillon, le châtelain de Coucy (mort en croisade, il avait demandé que fût expédié son cœur à sa belle, qui dut le manger comme l'exigea son époux...), puis vinrent Colin Muset, qui parodia l'amour courtois, et Rutebeuf, le premier poète à donner à son œuvre un ton nettement personnalisé. L'art des trouvères évolua peu à peu vers un style raffiné, voire recherché, d'un caractère parfois austère ou sombre – «Je ne vois que foles et folz» écrira Eustache Deschainps. En fait, le XIVe siècle était déjà une autre époque, aussi confuse et désastreuse en apparence que féconde en réalité : le monde féodal sombrait et les temps modernes s'apprêtaient à naître. Les humanistes de la Renaissance n'eurent que mépris pour leurs prédécesseurs.

Musicalement, les XIIIe et XIVe siècles ont été marqués par une évolution très importante : l'écriture polyphonique prit, avec l'école de Notre-Dame (de Paris) du XIIIe siècle, son essor. L'*ars nova*, dominé par la personnalité de Machaut, poursuivra l'œu-vre au XIVe siècle, ouvrant la voie à l'école franco-flamande. L'art musical était devenu savant et tendait à s'émanciper de la liturgie. Au XIIIe siècle également, le théâtre musical profane avait trouvé avec Adam de la Halle un maître inspiré, et avec le jeu* une première forme.

***LE TROUVÈRE* :** opéra de Verdi, en quatre actes, sur un livret de Salvatore Cammarano inspiré d'un drame d'Antonio Garcia Guttiéres. Créé à Rome le 19 janvier 1853, il forme avec *Rigoletto* (1851) et *La Traviata* (1853) ce qui est appelé la «trilogie» de Verdi. Ces trois ouvrages marquent l'apogée du premier style verdien, très lyrique et dramatiquement mouvementé. Verdi, par la suite, composera des ouvrages qui paraîtront plus ambitieux. *Le Trouvère*, qui acquit rapidement la popularité, est un feu d'artifice lyrique et mélodique. Le livret passe pour incompréhensible. Actions, surprises et coups de théâtre se succèdent, la psychologie des personnages étant secondaire.

L'ouvrage commence alors que l'action est engagée. Le vieux comte de Lima a eu deux fils. Sur le berceau de l'un s'est penchée un jour une bohémienne, qui a été aussitôt arrêtée et brûlée. Azucena. la fille de cette malheureuse, veut la venger et s'empare, dans ce but, d'un enfant du comte. Mais elle ne se décide pas à le tuer. Ce sera Manrico, le trouvère. Ce jeune homme est amoureux de Leonora, courtisée par le jeune comte de Luna (le frère de Manrico). A cet imbroglio s'ajoute la guerre entre Aragon et Gascogne. Croyant Manrico mort, Leonora se retire dans un couvent. Manrico, de son côté, est occupé à sauver Azucena du bûcher. Il est pris et, pour le sauver, Leonora offre d'épouser le comte. Après quoi, elle se tue. Le comte fait mettre à mort son frère. «Tu es vengée, ô ma mère !» conclut Azucena.

Sur cet étonnant livret, Verdi a bâti un chef-d'œuvre. Les airs célèbres abondent : *Deserta sulla terra* (Manrico, acte Ier), le début de l'acte II avec le chœur dit «de l'enclume» et l'air d'Azucena *Stride la vampa*, le chant d'amour du comte et le finale de l'acte II, *Ah si, ben mio* (Manrico, acte III), le *Miserere* de l'acte III - un des passages les plus populaires du répertoire lyrique - font du *Trovatore* un sommet du chant verdien. L'action compliquée, mais surtout conventionnelle, de l'ouvrage n'y peut rien changer.

TUBA: instrument à vent, en cuivre, de la famille des saxhorns.

Le tuba est une invention de Sax et date du XIXe siècle. Muni de pistons, il possède une étendue de quatre octaves. Sa tessiture est grave. Le tuba est peu utilisé, hors les fanfares.

TUTTI : tous, en italien. Le *tutti* désigne l'ensemble de l'orchestre, par opposition au groupe de solistes, dans le concerto grosso.

TYE Christopher (v. 1498-v. 1572) : compositeur anglais. Prêtre de l'Église réformée et protégé d'Edouard VI, le fils d'Henri VIII, Tye a été un des remarquables musiciens de l'école anglaise du XVIe siècle. Il fut maître de chœur de la cathédrale d'Ely (1541) et maître de musique d'Édouard VI. Tye composa les *Acts of the Apostels* (1553), des motets et de la musique instrumentale.

TYMPANON : instrument à cordes pourvu d'une caisse de résonance en forme de trapèze, tendue de cordes qui sont frappées avec un maillet.

D'origine orientale (et toujours utilisé au Proche-Orient), le tympanon disparut en Europe au cours du XVIIIe siècle, au profit des instruments à clavier.

TYROLIENNE : chant montagnard à trois temps originaire du Tyrol (Autriche), caractérisé par le passage rapide de la voix de poitrine à la voix de tête et inversement. Ainsi le chanteur «ioule».

Offenbach en a donné une illustration parodique, restée fameuse, dans l'acte III de *La Belle Hélène*.

U

UNISSON : du latin *unus* (un) et *sonus* (son), exécution simultanée, par des voix ou des instruments, d'un chant ou d'un passage musical. On dit que ces voix chantent à l'unisson.

V

VALSE : de l'allemand *Walzer* (tourner en dansant), danse à trois temps, le premier étant accentué, dans un mouvement tournant. La valse est une danse de couples enlacés, ce qui choquait parfois au XVIIIe siècle.

Apparue au XVIIIe siècle, la valse s'imposa dans les salons avant de connaître, au XIXe siècle, un succès considérable en Europe. Des «palais de la danse» furent ouverts aux danseurs. Simple, élégante, parfois grisante, elle trouva en Johann Strauss, père et fils, des défenseurs talentueux qui en firent une sorte de symbole des festivités viennoises, à une époque où la vie de cour avait déjà quelque chose de nostalgique. Par la suite, la valse fut adoptée par les autres classes sociales et triompha dans le bal musette, sous la forme de la valse musette, jouée à l'accordéon. Malgré le déclin qu'ont connu ensuite les danses européennes, la valse est restée prisée des danseurs.

La valse fut utilisée dans de nombreux ouvrages musicaux de la fin du XVIIIe siècle (chez Mozart, par exemple) et du XIXe siècle (citons la *Symphonie fantastique* de Berlioz). Elle a suscité de brillantes réussites comme *L'Invitation à la valse* de Weber (orchestrée par Berlioz). Les valses de Lanner, de Johann Strauss (dont *Le Beau Danube bleu*), d'Offenbach, de Chopin, de Waldteufel, de R. Strauss (dans *Le Chevalier à la rose*, surtout) et de Ravel (*La Valse, Valses nobles et sentimentales*) illustrent cette danse, célébrée annuellement par les Viennois.

VARÈSE Edgard (1883-1965) : compositeur américain d'origine française. Né à Paris, il mena d'abord des études scientifiques avant d'opter, vers l'âge de 19 ans, pour la musique. Inscrit à la Schola cantorum en 1904, élève de Widor en 1905, Varèse séjourna d'autre part en Allemagne, où il rencontra Busoni et R. Strauss. Réformé au début de la guerre, il partit pour les États-Unis en 1915. Il deviendra citoyen américain en 1926 (comme le feront Duchamp, Picabia, Gleizes).

En 1921, Varèse donna *Amériques* pour grand orchestre, «symbolique des découvertes de nouveaux mondes sur la terre, dans l'espace ou encore dans l'esprit des hommes», dira-t-il. Cette même année, il fonda la Guilde internationale des compositeurs. Avec *Hyperprisme* (1923), il manifesta son goût des percussions, d'une musique athématique et dynamique. L'œuvre fit scandale. *Intégrales* (1925), *Arcana* (1927) et *Ionisation* (1931) provoquèrent une véritable tempête En 1934, Varèse utilisa un nouvel appareil, le «thérémine» (ou «aethérophone») dans *Ecuatorial*. En 1936, il

donna *Densité 21,5* pour flûte seule. Puis Varèse se fit oublier, écrivant peu et se retirant un temps dans le Nouveau-Mexique.

L'invention de la bande magnétique le tira de sa méditation ou du découragement (?). En 1954, il donna *Déserts* pour orchestre, percussions et bande magnétique. La création de l'ouvrage, à Paris, déclencha un concert de huées et de sifflets. *Déserts* annonçait la musique électroacoustique dite mixte. Varèse composa ensuite *Poème électronique* (1958), pour l'Exposition universelle de Bruxelles, laissant inachevés *Nocturnal* (complété par Chou Weng-Chung) et *Nuits*.

Tenu par certains pour un bricoleur, par d'autres pour un génial précurseur, Varèse a été d'abord un homme de son temps. Ses recherches s'inscrivaient dans un processus général d'expérimentation de nouveaux moyens d'expression, Wagner et Mahler étant tenus pour avoir tiré le maximum des moyens traditionnels. L'originalité de Varèse est de n'avoir pas choisi entre les adeptes d'un matériau jusqu'ici négligé (les bruits* en musique, les bouts de ficelle ou de carton en peinture) et les tenants d'un nouveau système d'écriture (l'école sérielle en musique), Hostile au dodécaphonisme de Schœnberg, Varèse fut influencé par les futuristes - Russolo avait publié *L'Art des bruits* en 1913 - mais il ne les suivit pas plus que ne l'avait fait Satie dans *Parade* - qui était plutôt proche des surréalistes. Varèse, en fait, était moins intéressé par les bruits que par les sons, les timbres et les rythmes. La plupart de ses œuvres font appel à des instruments de musique habituels, aux vents et aux percussions surtout. A partir de Varèse, la musique est affaire de sons.

Le but de Varèse était d'intégrer «tous les sons» au langage musical et de spatialiser celui-ci. Varèse fut sans doute un postromantique et un précurseur de l'électroacoustique, mais il fut surtout un chercheur d'esprit moderne. Son goût des timbres, des rythmes, son intérêt pour les instruments nouveaux et pour l'aspect «primitif» de la musique ne le marginalisaient pas. S'il provoqua des réactions hostiles (tout comme le firent Debussy, Stravinski, Satie, Schœnberg, Hindemith, Messiaen...), ce fut parce que, à cette époque, la rupture était consommée entre les compositeurs et le public traditionnel, habitué à ce que la musique soit produite pour sa distraction immédiate. Varèse, comme la plupart des artistes de son temps, avait pour but l'expression personnelle, et non pas le plaisir des abonnés du concert.

L'audition de l'œuvre de Varèse, aujour-d'hui, ne saurait choquer. Sa charge «scandaleuse» est perdue et chacun est à même de l'apprécier (ou non) pour

ce qu'elle est, musicalement. La question de savoir si les méthodes et les techniques utilisées par Varèse (et par d'autres) appauvrissaient ou enrichissaient la musique est un faux problème. Chaque artiste est redevable à son temps des moyens qu'il utilise, et c'est sur son style, sa manière, qu'il est jugé.

VARIATION : procédé de composition qui consiste à exploiter, en principe sans l'altérer, un thème ou un motif. Cette exploitation peut être mélodique, harmonique et rythmique.

Le principe de la variation, au sens général de développement d'un motif musical, est sans doute très ancien mais ce n'est qu'à la fin de la Renaissance qu'il a été organisé en forme musicale. L'utilisation du procédé du *cantus firmus** par de nombreux compositeurs, dès le XVe siècle, l'annonçait. Mais la variation fut d'abord un moyen, pour la musique instrumentale, de tirer parti des chansons et de leurs thèmes*, ou pour la chanson monodique de se donner la forme de variations strophiques.

Ce fut au XVIIIe siècle que la variation fut une forme en vogue. Ainsi J.-S. Bach composa-t-il les *Variations Goldberg*, vers 1740, qui sont une série de trente variations sur une aria. Avec cet ouvrage, rigoureux et virtuose, le thème devenait «l'instrument d'organisation d'une série de pièces indépendantes» (B. de Schloesser). Goldberg était le claveciniste du comte de Keyserling, qui souffrait d'insomnies. Celui-ci récompensa Bach, dit-on, en lui offrant un gobelet de pièces d'or. L'œuvre, une des plus remarquables de Bach, inspira peut-être Beethoven. Dans ses *Variations sur un thème de Diabelli* (1823), il fit du thème, une valse, prétexte à «événements musicaux indépendants les uns des autres, reliés pourtant» (L. Rebatet). Le travail du matériau initial est impressionnant. La variation, pratiquée également par Mozart (*Variations sur «Ah, vous dirais-je maman»*), inspira beaucoup les romantiques.

Mendelssohn, Schumann, Listz, Franck et Brahms furent des adeptes de la variation. Chez Brahms, comme chez Beethoven, le thème est parfois enseveli sous le travail musical. Les musiciens français, comme l'a noté Debussy, étaient peu attirés par le procédé du développement et négligèrent la variation. Cette forme fut en quelque sorte une spécialité austro-allemande. Au début du XXe siècle, avec Schœnberg (*Variations pour orchestre*) et Webern (*Variations op. 27* et *op. 30*), la variation, dite «continue», n'était plus bâtie sur un thème mais sur une série. Elle eut une grande importance pour les compositeurs sériels, par le travail méthodique d'un matériau posé

d'abord qu'elle supposait. La variation thématique, à cette époque, conserva des adeptes, puis elle fut construite à partir de matériaux divers, qui donnaient parfois à l'interprète une possibilité de choix. Dans les *Variations pour une porte et un soupir* (1963), Henry prit pour matériau un «objet sonore», une porte.

VARIÉTÉ : de «spectacle de variétés», succession d'attractions diverses. Le terme est aujourd'hui utilisé pour désigner la chanson* populaire (chanson «de variété»).

Le théâtre des Variétés, au XIXe siècle, fut un des lieux courus où se succédaient, sur scène, diverses attractions (chansons, danses, acrobaties...). Mais les théâtres et les spectacles se spécialisèrent peu à peu. Le déclin des attractions autres que la chanson laissa toute la place à celle-ci.

VASQUEZ Juan (v. 1 500-v. 1 560) : compositeur espagnol. Né à Badajoz, il acquit la célébrité par ses chansons. Il a laissé, de plus, un office des défunts (*Agenda mortuorum*).

VAUDEVILLE : chanson satirique, parfois sur des airs connus, puis comédie légère mêlée de chansons. L'origine du terme est controversée. Certains optent pour «voix de ville», c'est-à-dire chanson urbaine, d'un caractère léger et populaire. D'autres préfèrent «vau de Vire», c'est-à-dire vallée de Vire (où vécut le chanteur satirique Basselin, à la Renaissance). La première idée est plus convaincante parce que le vaudeville dut son succès aux théâtres de foires (dont celle de Saint-Germain-des-Prés) du XVIIe siècle. «La chanson que l'on appelle vaudeville est le plus simple de tous les airs», écrivait Mersenne. Dans son *Art poétique*, Boileau cite cet «Agréable indiscret, qui, conduit par le chant / Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.»

Cet «enfant du plaisir» fut très populaire au XVIIIe siècle, époque riche d'impertinences. Le vaudeville influença l'opéra-comique puis le parodiera parfois. Au XIXe siècle, alors que la comédie déclinait en genre mineur, la place fut libre pour la comédie «avec vaudeville», illustrée en particulier par Labiche (*Le Chapeau de paille d'Italie,* 1851), qui se moquait de la mode, des bourgeois et des arrivistes. Mais le vaudeville s'épuisa rapidement, après qu'eut triomphé le conventionnel Scribe, auteur également de nombreux livrets d'opéras. La mode, à la fin du XIXe siècle, fut à la comédie de boulevard, où le sempiternel trio époux-épouse-amant(e) amusait les familles. Le théâtre du Vaudeville, qui avait été fondé à Paris en 1792, devint en 1925 une salle de cinéma. Un symbole.

VAUGHAN WILLIAMS Ralph (1872-1958) : compositeur anglais. Né à Down Ampney, fils d'un pasteur, il fut élève de Bruch et de Ravel. Il parcourut les campagnes anglaises pour recueillir des chants populaires et devint nembre de la Folk-Song Society, avec son ami, l'éditeur Sharp. Vaughan Williams, très attaché à la tradition chorale de son pays, admirait Tallis, Byrd et Purcell. Il fut le plus actif représentant de l'école nationale anglaise, à une époque où l'Angleterre s'efforçait, musicalement, de se redonner un style.

Nommé professeur au Royal Collège of Music en 1919, directeur du Bach Choir en 1920, cet homme posé attendit d'être parvenu à maturité pour manifester ses ambitions de compositeur. Citons de lui neuf symphonies (dont *A London symphony*, 1914), la *Fantaisie sur un thème de Tallis* (1910) et des opéras : *Hugh the Drover* (1924), *Riders to the sea* (1937) et, surtout, *The Pilgrim's progress* (1951) - *Le Voyage du pèlerin,* inspiré d'un ouvrage, populaire en Grande-Bretagne, de John Bunyan (achevé en 1676).

VECCHI Orazio (v. 1550-1605) : compositeur italien. Né à Modène, ce chanoine cultivé et bon vivant, poète et musicien, fut maître de chapelle à Salo (1581), Modène (1584), Reggio Emilia (1586) et Modène (1593), où il fut au service de la famille d'Este. Vecchi composa des madrigaux, de la musique religieuse et, surtout, une *commedia armonica, Amfiparnasso*, en un prologue et trois actes, sans représentation.

Créé en 1594 à Modène. l'*Amfiparnasso* voulait être un «miroir de la vie humaine», alternant le *grave* et le *piacevole* à la manière du théâtre baroque. Cette belle réussite compta parmi les ouvrages qui frayèrent la voie à l'opéra.

VENTS : terme générique qui désigne les instruments sonores par insufflation. Les lèvres y font office d'anche lorsque l'instrument est à embouchure (cuivres). Parmi les instruments à anche, existent ceux à anche simple (clarinette, saxophone) et ceux à anche double (hautbois, basson).

La technique qui consiste à exploiter le souffle humain ou le vent dans un tube creux afin de produire des sons est connue depuis la préhistoire. Mais les instruments à vent, solistes dès le XVIIIe siècle, ont dû attendre le XIXe siècle, et plus encore le XXe siècle, pour acquérir un rôle de premier plan. Parmi les techniques modernes d'utilisation des vents, signalons les effets d'orgue obtenus par Messiaen (*L'Ascension*) et les effets de blocs sonores propres à Varèse.

VÊPRES : du latin *vesper* (soir), prière de la fin du jour et office chanté la

veille puis le jour d'une fête (les vêpres sont. ce jour-là. solennelles).

Les vêpres sont devenues une composition musicale pour solistes, chœurs et orchestre. Les *Vêpres de la Vierge Marie* de Monteverdi, ouvrage à la fois plein de ferveur et d'une étonnante richesse musicale, ont donné à la musique religieuse du XVIIe siècle un style proche de l'opéra, le *stile nuovo*, brillant et expressif. Également célèbres sont les *Vêpres solennelles* K. 339 de Mozart - le *Laudate dominum* en particulier. Citons aussi les *Vêpres* de Rachmaninov, inspirées des chants de la liturgie orthodoxe. Les vêpres ont peu inspiré les romantiques.

Quant aux *Vêpres siciliennes* de Verdi, elles sont un opéra. Celui-ci doit son titre à un événement tragique qui eut lieu à Palerme en 1282, au temps de Pâques. Les soldats français, qui occupaient le pays furent massacrés au cours d'une émeute.

VERDI Giuseppe (1813-1901) : compositeur italien. Né aux Roncole près de Parme le 10 octobre 1813, il était fils d'un aubergiste (avec lequel ses relations seront tendues) et fut élevé à Bussetto. Il apprit la musique avec l'organiste du village puis, grâce à son futur beau-père, partit pour Milan et se présenta au conservatoire en 1832. Sa candidature fut rejetée. Condamné à travailler en autodidacte, Verdi se mit à la tâche, aidé par Vincenzo Lavigna, et écouta beaucoup de musique (Rossini, Bellini, Donizetti). Né dans un milieu modeste, amateur de théâtre populaire et de mélodie, cherchant constamment à progresser, Verdi devait être sa vie durant un homme simple et direct. Avec *Oberto*, en 1839, il reçut des Milanais un accueil encourageant. Puis la mort de son épouse, Margherita Barezzi, en 1840, qui suivait celle de ses deux enfants, lui valut de traverser une période difficile, d'autant que son nouvel opéra. *Un giorno di regno* (1840), fut un échec.

Mais Verdi, courageux, se remit bientôt au travail. A cette époque, l'Italie était divisée et continuait d'être la proie des puissances européennes. Les nationalistes préparaient toutefois le «Risorgimento», la renaissance politique italienne. Verdi devait y jouer un rôle.

En 1842, *Nabucco* (*Nabuccodonosor*, en abrégé), connut un triomphe. Le chœur des Hébreux, *Va pensiero*, souleva l'enthousiasme et devint une sorte d'hymne patriotique. Le patriote Verdi s'imposa comme un symbole de la résistance du génie italien à l'occupant autrichien, surtout après l'opéra *I Lombardi* (1843). Il fut donc, presque d'emblée, ce que tant d'artistes romantiques s'efforcèrent d'être. Le compositeur n'hésita pas à abonder dans le sens de l'histoire en donnant des ouvrages héroïques, d'aspect

conventionnel (ou invraisemblable) mais portés par un lyrisme et un sens dramatique déjà efficaces. Citons *Ernani* (1844), *I Due Foscari* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847, révisé en 1865), *I Masnadieri* (1847), *La Battaglia di Legnano* (1849) et *Luisa Miller* (1849). Verdi fut d'autant plus célèbre que son nom pouvait cacher un slogan révolutionnaire (VERDI : Vittorio Emmanuele re d'Italia). Mais après l'échec des émeutes de 1848, ce fut à la diplomatie que le sort de l'Italie se trouva confié. Il faudra attendre 1861 pour que Victor-Emmanuel soit roi, et Verdi député.

Le compositeur, riche et célèbre, était lié à Giuseppina Strepponi (qu'il épousera en 1859), une cantatrice qui avait usé sa voix en chantant ses premiers opéras. Verdi, pendant ces «années de galère», n'avait cessé d'acquérir du savoir-faire dans le traitement de la voix - *Macbeth* et *Luisa Miller* étaient, à ce titre, très encourageants -, dans l'accompagnement orchestral et dans la mise en place de drames qui, pour être stéréotypés (amour impossible ici-bas, intrigues politiques, violence, souffrance et sacrifice final, le tout en 3 ou 4 actes, avec duos et chœurs), n'en étaient pas moins efficaces. Verdi voulait que l'opéra fût «un seul morceau», une idée propre à son époque qu'il devait encore réaliser.

Après cette phase d'apprentissage, et parfois de réussite, Verdi allait, en quelques années, acquérir une gloire internationale et définitive en donnant sa fameuse «trilogie» : *Rigoletto** (1851), *La Traviata** (1853) et *Le Trouvère** (1853). Ces trois opéras sont restés parmi les plus célèbres du répertoire lyrique. Désormais libre de soucis matériels et maître de son art, Verdi venait de donner au bel canto romantique un bouquet sans précédent. Mais il poursuivit son évolution, s'engageant dans une voie peut-être plus difficile, moins spontanément séduisante en tout cas, avec *Les Vêpres siciliennes*, créées à Paris en 1855, et *Simon Boccanegra*, donné à Venise en 1857. Le public fut déçu par ce Verdi moins lyrique, moins chantant, soucieux de psychologie et d'un équilibre musical auquel il n'atteignait pas vraiment. Le compositeur retrouva son style simple, mélodique et vigoureusement dramatique avec *Un bal** *masqué* (1859), avant de s'embarrasser d'un livret invraisemblable, parfois brutal, avec *La Force du destin* (1862), créée à Saint-Pétersbourg. La scène «du monastère» est le meilleur de l'ouvrage.

Député et riche, cet homme honoré et recherché ne se pressait plus de composer. Il reprit, en l'améliorant, la partition de *Macbeth* avant de manifester beaucoup d'ambition en composant *Don** *Carlos*, un ouvrage d'envergure, dans le style de l'opéra «historique» à grand spectacle en

vogue. L'ouvrage, inspiré d'un drame de Schiller, fut créé à Paris en 1867. Dans le genre spectaculaire, ce fut toutefois avec *Aida**, créé au Caire en 1871, que Verdi obtint un succès complet. Parvenu à une belle maîtrise orchestrale, faisant donner puissamment les voix et les instruments, il touchait au but, au grand opéra romantique. Il avait trouvé en Teresa Stolz, à laquelle il resta liée, la soprano qui convenait à son style. En 1874, Verdi donnait un *Requiem* à la mémoire du romancier Manzoni. Après cet ouvrage passionné, médiocrement religieux, Verdi, qui était âgé de 61 ans, parut désireux de se retirer. Comblé de gloire et d'honneurs, il était à l'époque tenu par certains pour dépassé. Mais il n'avait pas dit son dernier mot.

En 1879, Boïto, compositeur et librettiste à l'occasion, lui proposa de travailler à un *Othello* d'après Shakespeare, que Verdi appréciait tant. Verdi prit tout son temps. En 1887, il donna un étonnant chef-d'œuvre. Sur un livret dramatiquement efficace, *Otello** ajoutait à son lyrisme puissant une force et une richesse musicales rares. Avec *Otello*, le violent mélange pratiqué par Verdi (puissance vocale, expression dramatique intense, soutien orchestral) devint détonant. Mais le compositeur ne s'arrêta pas là et, âgé de 80 ans ! il donna un *Falstaff* (1893) qui semblait tirer un trait sur le grand opéra italien. Abandonnant le découpage récitatif/airs, l'ouvrage déroule un «parlando vertigineux» (A. Einstein) subtilement accompagné par un orchestre sobre, et faisait de cette farce une fête comme l'opéra n'en avait plus connu depuis Rossini. L'ouvrage n'est pourtant pas nostalgique. Par bien des points, il annonçait l'opéra à venir, moins démonstratif, plus varié, concertant et raffiné, que l'opéra habituel au XIXe siècle. Verdi composa encore les *Pezzi sacri* (1898), pour le repos de sa compagne Giuseppina, qu'il venait de perdre. Il fonda une maison de repos pour les vieux musiciens. Lorsque son propre corps y fut transféré, en février 1901, Toscanini fut chargé de diriger l'hommage que se devait de lui rendre l'Italie - et tous les amateurs d'opéra.

En disant un jour qu'il y a plus de musique dans *Rigoletto* que dans toute l'œuvre de Wagner, Stravinski avait jeté de l'huile sur un feu («La musique n'est pour les Italiens qu'un plaisir des sens», avait écrit Berlioz, alors que la guerre contre la musique italienne était déclarée) qui n'est pas encore éteint. Verdi et Wagner, nés la même année, ont été les deux géants de l'opéra du XIXe siècle, et tout paraît a priori les opposer. Il n'en est pas moins excessif de présenter Verdi comme s'il avait choisi «la musica», et Wagner, «la parola». Tous deux ont avancé avec acharnement, prenant autour d'eux ce qui pouvait nourrir leurs conceptions dramatiques et sont parvenus à un style

unique, où leurs compatriotes se sont reconnus.

Parti de Bellini et de Rossini, Verdi a conduit le chant italien à un maximum de puissance et d'expression, au moyen d'une écriture qui ne ménage pas les voix et exalte les sentiments des personnages, lesquels se livrent complètement, à travers des situations tendues. Son art de ramasser l'action, de la simplifier parfois, de lui donner une charge dramatique maximale au moyen d'un lyrisme tendre ou brûlant, quelquefois explosif, se conjuguait à une veine mélodique telle que de nombreux airs de Verdi ont marqué et marquent les mémoires. Cette heureuse conjugaison a fait la popularité de ce compositeur, qui était ce qu'on appelle «une nature», fidèle à lui-même dans toute son évolution. Mais le but de Verdi (donner au drame musical unité, force, efficacité) était aussi celui de Wagner. Tous deux furent des hommes et des musiciens «engagés» dans leur œuvre.

Verdi est apparu comme une sorte de valeur refuge parce qu'il était parvenu à amalgamer les valeurs romantiques (dramatisme, spectacle mouvementé, sentiments passionnés et démagogie) et le goût italien de la mélodie dans une écriture qui, en devenant savante, restait simple et directe. L'opéra de Verdi est un bel exemple de musique «pour tous» produite par un professionnel. Avec Verdi, le mélodrame chantait. On peut aimer la musique de Wagner sans aimer l'opéra (sans aimer la musique, disait Gide). On ne peut pas faire cette distinction avec Verdi.

VÉRISME : de l'italien *vero* (vrai), style musical apparu dans l'opéra à la fin du XIXe siècle, caractérisé par des livrets réalistes et un chant très expressif.

Le vérisme est né en Italie à l'imitation du naturalisme français, inspiré par Emile Zola, et à la suite d'opéras de Verdi (*La Traviata* par exemple), de Ponchielli (*La Gioconda*) et de Boïto. Le poète Verga en fut le défenseur. Il inspira le livret de *Cavalleria rusticana*, un opéra de Mascagni qui est tenu pour avoir créé le vérisme sur la scène, en 1890. A l'époque, Verdi était considéré par beaucoup comme compliqué, savant. Le vérisme, en renouant avec un bel canto «démocratique» (E. Vuillermoz) et avec des livrets mélodramatiques, proches du fait divers, souhaitait retrouver un style populaire. L'action de *Cavalleria rusticana* se situait dans un village sicilien contemporain et racontait un drame de la jalousie plutôt brutal. *Paillasse* (1892) de Leoncavallo, *La Wally* (1892) de Catalani, *Andrea Chénier* (1896) de Giordano et *Adrienne Lecouvreur* (1902) de Cilea poursuivirent dans cette voie, puis le vérisme trouva en Puccini à la fois son maître et un habile

musicien capable de lui donner un style raffiné et propre à satisfaire un large public, jusqu'à le mener à terme.

Avec le vérisme disparaissait le héros historique ou symbolique au profit de personnages communs («Nous sommes des hommes comme vous», dit un personnage de *Pagliacci*). L'action gagna en crudité, parfois en vulgarité, et les moyens d'expression furent tirés vers un style démonstratif (cris, sanglots...). Il s'agissait de donner une charge dramatique à des actions «vraies» en soi dérisoires, des faits divers. Musicalement, le vérisme ne fut pas une rupture mais une exploitation de Verdi, de Wagner et de l'opéra-comique français, dans un style chargé. Quoique situé, le drame vériste n'était pas folklorique.

Le vérisme a été, en quelque sorte, le drame du pauvre, à une époque où les classes populaires et les petits-bourgeois prenaient conscience de leur importance, de leur goût - la fin du XIXe siècle a été une grande époque pour la chanson populaire et pour le réalisme - et où les naturalistes montraient que la misère tenait d'un drame déterminé. Comme l'avaient fait les bourgeois un siècle plus tôt, les gens du peuple montrèrent, par l'intermédiaire des artistes, qu'ils avaient un cœur et une vie affective par quoi ils étaient comme tout un chacun. En donnant une valeur dramatique à ce qui n'en a pas (sinon pour soi- même et pour les gazettes), le vérisme poursuivait l'œuvre entreprise à la fin du XVIIIe siècle contre le drame classique. Mais les véristes durent, plus encore que les romantiques, charger leurs drames et ils rencontrèrent l'hostilité, en France particulièrement, jusqu'à ce que Puccini eut fait de ce style un art savant.

Le vérisme et ses méthodes (expression exacerbée, exploitation des aigus, violence des sentiments, réalisme des situations), s'ils ont été longtemps méprisés, n'en ont pas moins eu de l'influence sur l'évolution artistique. Cette influence se retrouve, par exemple chez Massenet, Falla (*La Vie brève*), R. Strauss (*Salomé* et *Elektra*), Janacek (*Katia Kabanova*) et, bien sûr, chez G. Charpentier (*Louise*). Encore Janacek, comme Moussorgski, songea-t-il plus à tirer la mélodie d'une langue qu'à imposer à la mélodie des contraintes expressives.

VIBRATO : de l'italien *vibrare* (vibrer), tremblement rapide obtenu sur les instruments à cordes par un mouvement d'oscillation de l'archet, et sur les instruments à vent par un mouvement des lèvres.

Le vibrato a pour fin de renforcer l'expressivité et la sonorité de la voix ou de l'instrument de musique. Lorsqu'un chanteur l'exécute mal, il chevrote.

VICTORIA Tomas Luis de (v. 1549-1611): compositeur espagnol. Né à Avila (où il connut peut-être sainte Thérèse), il se rendit à Rome en 1565 et y fut ordonné prêtre en 1575. Victoria (Vittoria pour les Italiens) fut élève de Palestrina. En 1587, il rentra en Espagne. Après un autre voyage en Italie, il se fixa à Madrid en 1596. Il y fut au service de l'impératrice Marie, retirée au couvent des Royales-Déchaussées, et composa une messe à sa mort (1603). Victoria se consacra entièrement à la musique religieuse où sa ferveur, supérieure à celle de son maître, se satisfaisait d'un style sobre, dépouillé, indifférent à toute inspiration profane.

Victoria laissa des messes, des Magnificat, des motets. Citons de lui *l'Office de la Semaine sainte* et *l'Office des morts*. Victoria est le nom le plus important de la musique polyphonique espagnole et cet homme a sans doute été un des compositeurs les plus authentiquement inspirés par la religion.

VIÈLE : instrument à cordes frottées et à caisse de résonance à fond plat.

Proche du rebec, la vièle fut très utilisée au Moyen Age. Elle fut ensuite éclipsée par les violes.

VIELLE : instrument à cordes et à touches mis en mouvement au moyen d'une manivelle. Celle-ci fait tourner une roue qui agit sur un clavier.

La vielle, appelée aussi «chifonie», fut d'abord un instrument noble. Pourvue de trois cordes, elle fut l'instrument privilégié des jongleurs. Charles le Téméraire en jouait également. A la Renaissance, elle fut peu à peu abandonnée et devint l'instrument des musiciens de rue et des mendiants.

VIENNE (École de) : nom donné à deux «écoles» ou groupement de musiciens établis à Vienne.

On parle parfois d'«école de Vienne» pour désigner le classicisme* de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, qui vécurent à Vienne à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe siècle, quand même ces musiciens n'eurent aucune idée d'association. L'importance de Vienne en Europe était récente, elle datait de la fin du XVIIe siècle et de la lutte contre l'Empire turc. Ce fut Charles VI, musicien à ses heures, qui, au début du XVIIIe siècle, fit de la cour de Vienne un lieu de divertissements parfois luxueux, en développant notamment l'implantation de l'opéra italien. L'impératrice Marie-Thérèse fit plus encore, par la suite. Quant à Joseph II, il adopta un temps la philosophie des Lumières. La Vienne des Habsbourg s'était imposée comme un cen-tre artistique, musical surtout, de premier ordre. De nombreux musiciens italiens y séjournèrent au XVIIIe siècle. Toutefois, si les

«Viennois» Haydn, Mozart et Beethoven furent les maîtres du classicisme, il ne faut pas oublier que Mozart, Beethoven et Schubert n'ont eu, de leur vivant, que médiocrement du succès.

Il arrive que l'on parle également d'«école de Vienne» pour désigner les post-wagnériens Bruckner, Mahler et Wolf, à la fin du XIXe siècle, mais l'expression a surtout été reprise pour associer les compositeurs dodécaphonistes du début du XXe siècle: Schœnberg, Berg et Webern. La vie musicale demeurait très active à Vienne, à cette époque, et les orchestres viennois (Orchestre philarmonique, Orchestre symphonique) étaient déjà fameux. Mais Schœnberg et ses élèves eurent moins encore de succès que leurs prédécesseurs.

VIEUXTEMPS Henri (1820-1881) : compositeur belge. Né à Verviers, musicien dès son jeune âge, ce virtuose du violon fut élève de Bériot et de Reicha. Il fut nommé professeur au conservatoire de Bruxelles et compta Ysaye, un autre violoniste virtuose, parmi ses élèves.

Vieuxtemps a laissé des ouvrages pour l'instrument qu'il pratiquait. Ses concertos n° 4 et n° 5 pour violon et orchestre sont les plus connus.

VILLA-LOBOS Heitor (1887-1959) : compositeur brésilien. Né à Rio de Janeiro, autodidacte, passionné par la musique de son pays, il a composé abondamment en s'efforçant de réaliser une synthèse de la musique brésilienne et de l'écriture occidentale. Après de nombreux voyages, notamment à Paris où ses *Chôros* étonnèrent le public, Villa-Lobos fut nommé surintendant de l'éducation musicale à Rio (1932) et fonda une Académie de musique (1945).

L'œuvre de Villa-Lobos, d'aspect quelque peu éclectique, est d'une qualité inégale. Elle vaut d'abord par les *Chôros* et les *Bachianas brasileiras*, où s'expriment le lyrisme du compositeur et une mélancolie propre à l'art populaire brésilien.

Un musée Villa-Lobos existe à Rio de Janeiro.

VILLANCICO : de l'espagnol *villano* (rustique), sorte de cantate connue en Espagne au XVIIe siècle.

Le *villancico* avait d'abord désigné une chanson pastorale. Il devint polyphonique au XVe siècle avec Juan del Encina. Par la suite, le *villancico* se rapprocha de la cantate.

VILLANELLE : chanson populaire italienne, d'un caractère léger.

La villanelle est apparue à Naples à la fin de la Renaissance. C'était une chanson plaisante et dansante. Elle connut le succès à mesure que déclinait

l'influence de l'école franco-flamande sur la musique italienne. Les Franco-Flamands ne furent pas les derniers à l'adopter, Willaert et Lassus par exemple. La villanelle ensuite, prit la forme d'une danse instrumentale.

VIOLE : instrument à cordes frottées issu de la vièle. Les violes furent très pratiquées aux XVe et XVIe siècles. Elles existaient sous différentes formes. La *viola da braccio* (viole de bras), montée de trois ou quatre cordes, avait un manche sans frettes (séparations sur le manche). Elle devra laisser la place, au début du XVIIe siècle, au violon, plus sonore. La *viola da gamba* (viole de jambe), tenue entre les jambes ou sur les genoux, était pourvue de cinq ou six cordes et d'un manche muni de frettes. La viole de gambe eut beaucoup de succès et parut, au XVIIe siècle, comme l'un des instruments propres à assurer la basse continue. Elle résistera au violoncelle jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, puis s'effacera à mesure que se développera l'orchestre. Parmi les virtuoses de l'instrument, il faut citer Sainte-Colombe et Marin Marais, en France.

La viole d'amour, une des dernières nées de la famille, devra au charme de sa sonorité de ne jamais disparaître tout à fait.

Les violes disparurent peu à peu et furent oubliées au XIXe siècle. Le XXe siècle les a redécouvertes en même temps que le très important répertoire dont elles avaient été dotées. De nombreux compositeurs (Dowland, Hume, Purcell, Marais, Forqueray, Vivaldi, J.-S. Bach...) ont écrit pour les violes. La viole de gambe a inspiré, récemment, le compositeur G. Benjamin (*Upon Silence*).

VIOLON : instrument à cordes frottées. Les quatre cordes du violon sont accordées de quinte en quinte (sol, ré, la, mi) et l'étendue de l'instrument est de trois octaves et une sixte.

Issu de la *viola da braccio*, le violon est apparu au XVIe siècle. Vers 1560, le luthier italien Andréa Amati donna à l'instrument une remarquable facture. En l'espace d'un siècle, Amati, Guarneri et Stradivari allaient faire du violon une merveille. Les violons de cette époque sont aujourd'hui très recherchés. Un violon ne souffre que de ne pas être utilisé. Monteverdi, dans son opéra *L'Orfeo* (1607) - une des premières œuvres dont l'instrumentation soit connue -, faisait appel à des violons *alla francese* (des petits violons) et à des *viole da braccio*. A compter du XVIIe siècle, le violon connut un énorme succès auprès des musiciens, grâce à une série de violonistes-compositeurs de talent (Corelli, Torelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Vivaldi, etc.) qui firent triompher en Europe une brillante école italienne. En France, où Louis

XIII avait fondé l'orchestre des «Vingt-Quatre Violons du roi» au début du XVIIe siècle, le violon resta longtemps considéré, malgré le talent de J.-B. Anet et de Leclair, comme un parfait instrument pour accompagner danses et ballets. La pochette, violon de poche, était l'instrument par excellence des maîtres à danser. Couperin fut le premier à écrire une sonate pour violon. Au XVIIIe siècle, le succès du violon fut complet, sonates et concertos s'accumulèrent. J.-S. Bach et Mozart étaient de brillants violonistes. Le violon s'imposa comme l'instrument fondamental de l'orchestre, symphonique et de chambre. Techniquement au point, sonore, brillant, expressif, le violon était l'instrument obligé de toute formation musicale.

Au XIXe siècle, si le violon a conservé son importance dans l'orchestre, il n'en a pas moins été sévèrement concurrencé. Le rôle des cuivres, en particulier, ne cessa d'être développé jusqu'à Wagner. Quant à l'instrument soliste par excellence, c'était désormais le piano. A la suite de Beethoven, le concerto pour violon prit de l'ampleur et accusa un caractère symphonique. Les concertos se firent rares : un pour Beethoven, Brahms. Sibelius, deux pour Mendelssohn et Bruch. Le grand concerto pour violon a souvent été le fait de compositeurs marqués par la musique allemande. En Italie, il ne faut noter que les concertos de Paganini, qui sont surtout remarquables par leur virtuosité. Paganini a été, au violon, ce que Liszt a été au piano, mais les légendes qui courent sur son compte sont plus connues que son œuvre, car son importance a surtout consisté à faire de l'instrumentiste virtuose un être tenu pour exceptionnel. Dans le genre redoutable, il faut citer aussi le concerto de Tchaïkovski et *Tzigane* de Ravel. En France, Chausson, Saint-Saëns et, surtout, Lalo. excellent violoniste. ont illustré l'instrument.

Le XXe siècle, riche de virtuoses (Enesco, Ysaye, Kreisler, Heifetz. Menuhin, Oïstrakh, Perlman...) a ajouté au répertoire des pièces de Bartok, Szymanowski, Berg, Prokofiev, avant que le violon ne connaisse le déclin des instruments traditionnels. Penderecki. Parmeggiani et Xenakis ont toutefois montré que ses ressources sonores n'étaient pas épuisées.

Le violon s'est un peu essayé au jazz et il a été un temps indispensable à la musique de film, pour souligner la sentimentalité et les émois des personnages.

VIOLONCELLE : instrument à cordes plus grand que le violon, plus petit que la contrebasse. Il est muni de quatre cordes et son étendue est de trois octaves. Ses cordes sont accordées de quinte en quinte à partir du do. Le violoncelle, tenu entre les jambes, se joue avec un archet.

Le *violoncello* est apparu en même temps que le violon, à la fin du XVIe siècle, et a profité de la même manière du talent des luthiers italiens, mais il a dû attendre le XVIIe siècle pour que sa forme soit fixée (par Stradivari), et le XVIIIe siècle pour s'imposer. Introduit à l'opéra par Campra, en France, le violoncelle était sévèrement concurrencé par la viole de gambe. Boccherini, qui en était un virtuose, le fit apprécier sur les scènes européennes et lui donna un répertoire. Albinoni et Vivaldi écrivirent également pour lui. Les six *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. Bach sont restées une des merveilles du répertoire. Les deux concertos de Haydn comptent parmi les réussites du violoncelle. Citons aussi, du XVIIIe siècle, les concertos de Léo. A cette époque, l'instrument s'imposait à l'orchestre et dans la musique de chambre.

Beethoven composa cinq *Sonates pour violoncelle et piano* et Schubert lui fit une place de choix dans ses admirables quintettes. Schubert s'intéressa également à l'arpeggione, une sorte de violoncelle pourvu de six cordes et d'une caisse de résonance sans angles qui devait rapidement disparaître. Au XIXe siècle, il faut citer les concertos de Schumann et de Dvorâk, mais c'est au XXe siècle que le violoncelle a réellement conquis le public, grâce à de brillants solistes (Pablo Casais, Mstislav Rostropovitch et une école française de premier plan). Les compositeurs - citons Britten, Kodàly, Dutilleux, Lutoslawski, Zimmermann, Gagneux - ont suivi. Le violoncelle est toutefois resté lié à la musique savante. Il est ignoré du jazz et des musiques populaires.

VIOTTI Giovanni Battista (1755-1824) : compositeur italien. Né à Fontanetto da Pô, élève de Pugnani, il vécut un temps à Turin puis s'installa à Paris en 1782. Viotti fit ainsi profiter l'école française de violon de son style d'un lyrisme puissant. Il fut au service de Marie-Antoinette et dirigea le théâtre de Monsieur. Brillant violoniste, Viotti composa, bien sûr, de nombreux concertos pour l'instrument. Il faut citer au moins le *Concerto n° 22* dans cette œuvre remarquable, étrangement méconnue.

En 1792, alors que l'Ancien Régime n'était que souvenir, Viotti partit pour Londres. Mais il y fut suspecté de «jacobinisme» - crime odieux dans l'Angleterre de l'époque - et dut se réfugier à Hambourg. Viotti revint à Londres en 1801 et se lança dans le commerce du vin... Bientôt ruiné, il revint à Paris sous la Restauration. Sous Louis XVIII, il dirigea l'Opéra. En 1823, il reprit le chemin de Londres, où il mourut un an plus tard.

L'œuvre de Viotti, par son ampleur, déborde quelque peu le classicisme. Elle est de grande qualité. Viotti compta Kreutzer parmi ses élèves.

VIRGINAL : instrument à cordes et à clavier, proche de l'épinette*.

Plus petit que le clavecin (appelé *harpsichord* en anglais), le virginal obtint un grand succès dans l'Angleterre des XVIe et XVIIe siècles. La reine Elisabeth l'adopta. Le pays compta de nombreux virtuoses, dont Bull et Farnaby. Leur talent influença les continentaux Sweelinck et Scheidt, qui s'efforcèrent d'en tirer profit en écrivant pour l'orgue.

VIRTUOSE : de l'italien *virtù* (don), interprète célèbre pour son aisance dans l'exécution d'œuvres musicales.

Le goût de la virtuosité est de toutes les époques et de toutes les activités humaines. A partir du moment où une activité attire un public, celui-ci, d'une façon générale, apprécie peu le laborieux, l'effort évident, surtout lorsque l'œuvre a une ambition expressive ou technique. Cela est vrai plus que jamais, aujourd'hui que l'enregistrement habitue l'auditeur à ce qu'il a de meilleur. C'est tout de même dans la musique occidentale, plus particulièrement, que la virtuosité a acquis de l'importance. Elle s'est développée à partir de l'idée que l'homme ne devrait sa réussite qu'à sa «virtù» (ce que Dieu lui a donné), idée forte au début de la Renaissance.

L'Église a longtemps eu une attitude ambiguë par rapport à la virtuosité. Le pape Grégoire Ier se posait déjà le problème lorsqu'il s'efforçait de codifier le chant liturgique romain, qui devait devenir le chant «grégorien». Le chant liturgique devait, en effet, être une union des voix dans la commune prière. La virtuosité, d'origine orientale et latine, s'y développa tout de même, le chant religieux s'efforçant d'être séduisant. Le procédé de la vocalise, par exemple, y prit son essor. La musique polyphonique, de même, donna dans la virtuosité tout en ayant pour but un effet d'ensemble. Il est remarquable, d'une façon générale, que tout style artistique cède peu à peu à la virtuosité et dégénère en y sacrifiant.

La Réforme et la Contre-Réforme souhaitaient mettre un bémol à l'orgueil et à l'individualisme de la Renaissance, mais le triomphe de la monodie* accompagnée, au XVIe siècle, devait libérer complètement la virtuosité. Le goût du faste, la volonté de séduire, propres à l'Église catholique, favorisèrent cette libération, qui toucha tous les styles musicaux. La virtuosité fut d'abord vocale, avec le bel* canto, puis instrumentale, à la suite des virginalistes anglais. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les opéras, cantates, concertos et sonates accumulèrent beautés et difficultés jusqu'à la dégénérescence, le mouvement étant favorisé par l'institution du concert public. Le terme de «virtuose» est peut-être apparu en France avec Molière –

«... je suis un virtuose» (*Le Sicilien,* 1667).

La virtuosité telle qu'elle était pratiquée dans la musique baroque, avec en particulier l'improvisation d'ornements mélodiques, fut jugée stérile, conventionnelle et même «ridicule» (Gluck), dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Elle fut peu à peu refoulée au nom de la vérité dramatique, de l'expression personnelle de l'auteur et du respect de sa partition. En 1801, Mayer donna un opéra bouffe intitulé *I virtuosi*, sur les coulisses du théâtre. Les compositeurs considéraient désormais leur œuvre comme suffisamment écrite pour qu'il ne fût pas nécessaire d'y ajouter. La virtuosité n'était pas rejetée mais elle prit une autre forme. C'était, d'abord, une virtuosité d'écriture. L'auteur importait plus que l'interprète, considéré comme instrument. Les partitions devinrent techniquement redoutables et le virtuose désignait, désormais, l'interprète capable de dominer la partition, d'en déjouer les pièges.

A partir de Paganini et de Liszt, l'interprète d'une rare virtuosité fut perçu comme génial, hors des normes. L'œuvre écrite fut souvent considérée comme prétexte à exploits techniques. Les opéras de Meyerbeer, de Verdi et de Wagner mettaient les voix à rude épreuve. Les qualificatifs d'«injouable», d'«inchantable», se répandaient en même temps que les œuvres défis. Apparurent les interprètes passant comme des étoiles filantes (la cantatrice Cornélie Falcon, par exemple).

Le XXe siècle fut partagé, en son début, entre ceux qui aimaient mettre le virtuose à contribution (Ravel, par exemple) et ceux qui rejetaient ce «cirque», pour employer un mot de Schaeffer. Le souhait de ne plus avoir à passer par les acrobates et les batteurs d'estrade à joué un rôle dans l'apparition de musiques (concrète, électroacoustique) qui ne nécessitent pas d'autre interprète que l'auteur. Les acrobates de l'électronique ont remplacé les acrobates de la vocalise. Car la virtuosité, qui est l'art devenu nature, n'a pas cessé de fasciner. Elle est la preuve que l'homme peut maîtriser la technique et rendre docile tout instrument. Le frisson qu'elle procure est prométhéen.

VITRY Philippe de (1291-1361) : compositeur et théoricien français. D'origine noble, cet homme cultivé (il traduisit Ovide et entretint une correspondance avec Pétrarque) vécut auprès des rois Charles IV et Philippe VI avant d'être nommé évêque de Meaux en 1351. Vers 1320, il publia un traité, *Ars nova musicae*, où il se faisait le théoricien d'un art poétique et musical nouveau, plus riche et plus complexe, plus formaliste aussi sans

doute, que ce qui fut appelé l'*ars antiqua*, c'est-à-dire l'art du XIIIe siècle.

Philippe de Vitry ne fut pas que le théoricien de l'*ars* nova*, il améliora la notation musicale (signes de mesure), fut un des créateurs du motet isorythmique et laissa des compositions (ballades, motets).

VIVALDI Antonio (1678-1741) : compositeur italien. Né à Venise le 4 mars 1678, fils d'un violoniste de la basilique Saint-Marc, il fut ordonné prêtre en 1703 mais fut dispensé de son ministère à cause de sa mauvaise santé - il souffrait de «strettezza di petto», d'une étroitesse de poitrine, disait-il. Surnommé le «prêtre roux» à cause de sa chevelure, Vivaldi était chargé de l'enseignement musical à l'hospice de la Pietà, une institution de jeunes filles recueillies. Il y forma un orchestre de qualité et composa abondamment pour ces jeunes musiciennes, abordant tous les genres dans un esprit novateur.

Vivaldi a peut-être inventé le concerto pour soliste et fut un des créateurs du style symphonique classique. Sa gloire était grande au début du XVIIIe siècle. Musiciens et seigneurs se pressaient à Venise pour l'entendre. Cet homme «a une furie de composition prodigieuse», écrivait le président de Brosses. Vivaldi séjourna à Rome en 1722 et joua devant le pape. Il voyagea également en Allemagne et se rendit à Amsterdam. Pour une raison inconnue, Vivaldi quitta ses fonctions à Venise et se rendit à Vienne, où il mourut quelques mois plus tard, misérable et oublié.

Brillant violoniste, Vivaldi n'en a pas moins écrit pour de nombreux instruments des concertos (pour flûte, violoncelle, luth, mandoline, viole d'amour, hautbois, basson). Ce sont tout de même ses concertos pour violon(s) qui lui ont valu la célébrité : *L'Estro armonico, La Stravaganza* et *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (qui comprend les fameuses *Quatre Saisons*). Sa connaissance des instruments, sa facilité mélodique, son écriture claire et son lyrisme sont remarquables. L'œuvre de Vivaldi souffre pourtant, parfois, d'un manque de rigueur et de procédés quelque peu mécaniques. Les pages riches et séduisantes sont suffisamment nombreuses pour que la popularité du compositeur soit justifiée.

Cette popularité est récente. Ce furent les références faites par J.-S. Bach à la musique de Vivaldi qui poussèrent les musicologues, au début du XXe siècle, à s'intéresser au compositeur vénitien. Bach avait notamment transcrit pour l'orgue plusieurs concertos du «prete rosso». Musiciens et public se gavèrent donc un temps de concertos puis, lassés, vouèrent Vivaldi au mépris. La découverte de ses opéras (dont *Orlando furioso*) et de sa musique religieuse (le *Magnificat*, le *Stabat Mater* et le *Gloria en ré majeur*, en

particulier) a donné de Vivaldi une image plus variée et conforté sa notoriété. L'art foisonnant – il aurait composé 94 opéras, dont 22 ont été retrouvés - et équilibré de Vivaldi est représentatif du baroque finissant et des débuts du classicisme.

VOCALISE : du latin *vocalis* (voyelle), chant exécuté sur une ou plusieurs voyelles. Vocaliser peut être un procédé expressif ou un exercice pour travailler la voix.

Il semble que l'art de la vocalise soit d'origine orientale. Il fut adopté par les chrétiens occidentaux. Dans le chant liturgique du Moyen Age, la vocalise permettait d'exprimer un sentiment de jubilation, par exemple en chantant un alléluia. Par la suite, cette valeur jubilatoire prit un aspect profane. Dans l'opéra, la vocalise peut exprimer une exaltation, pas nécessairement joyeuse. Les vocalises de la reine de la Nuit, dans *La Flûte enchantée*, de Mozart, manifestent de violentes impulsions qui, insatisfaites, prennent un ton menaçant.

Le procédé de la vocalise, très en vogue dans la musique baroque, a été rejeté par de nombreux romantiques.

VOIX : émission de sons par le moyen des cordes vocales, chez l'homme. Par dérivation, le terme est employé pour tout instrument sonore.

La voix humaine a longtemps été tenue pour l'instrument musical par excellence. Les autres instruments étaient considérés comme secondaires. propres à l'accompagnement et au rythme. Les hommes de toutes les civilisations ont chanté et chantent, d'une façon ou d'une autre. Instrument de musique «naturel», «don des dieux», «écho de l'âme» (Hegel), la voix a longtemps été seule autorisée dans les églises chrétiennes, et encore s'agissait-il de la voix d'hommes ou d'enfants. La musique savante occidentale est née de l'exploitation des ressources vocales. Dans la musique polyphonique, l'utilisation d'instruments de musique n'était pas indispensable et une distinction des voix n'était pas établie. Le problème des moyens n'était pas clairement posé. C'est au XVIe siècle que l'instrument de musique a commencé de se détacher, puis de se libérer, souvent en imitant les procédés du chant* vocal.

La musique instrumentale date du XVIIe siècle, d'une époque où triomphaient le chant baroque et ses *stars*, les castrats. Les chanteurs et cantatrices étaient désormais classés en fonction du registre de leurs voix : soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton et basse. L'enseignement du chant connut un remarquable développement, à partir de principes exposés à

la fin du XVIe siècle, notamment par Caccini. Le chant voulait être expressif, les instruments avaient à le soutenir, l'interprète devait être apte à improviser des ornements mélodiques.

Au XIXe siècle, les instruments de musique et l'orchestre gagnèrent en puissance et en importance. La voix dut être capable de soutenir cette puissance, ou encore de s'intégrer au discours musical. Sa primauté déclina. Le bel canto disparut au profit d'un chant héroïque ou très expressif. Les véristes exigeaient des chanteurs de charger l'expression (cris, sanglots…). Aujourd'hui, le cri, le parlé, le murmure ou l'onomatopée, toutes les formes d'émission vocale sont utilisées, et la voix est souvent tenue pour une source sonore parmi d'au-tres. Dans le même temps, est apparue la mode de chanteurs pourvus de moyens vocaux médiocres mais considérés comme des interprètes originaux ou expressifs.

Le chant est habituellement jugé en déclin, de même que son enseignement. Beaucoup d'œuvres modernes exigent peu des voix ou, au contraire, les usent rapidement. De nombreux chanteurs préfèrent donc s'en tenir au répertoire classique ou romantique, tandis qu'un effort est fait pour renouer avec l'art baroque.

W

WAGENSEIL Georg Christoph (1715-1777) : compositeur autrichien. Né à Vienne, élève de Fux et de Muffat, il devint maître de chapelle de la cour et compositeur de la cour (1738). Wagenseil a été un des précurseurs du classicisme viennois.

Son œuvre compte quatre-vingt-seize symphonies, des concertos, des opéras, des oratorios et de la musique de chambre.

WAGNER Richard (1813-1883) : compositeur allemand. Né à Leipzig le 22 mai 1813, il perd rapidement son père. Sa mère se remarie avec un ami, Ludwig Geyer, poète et acteur, qui mourra huit ans plus tard. Il n'est pas impossible que Geyer ait été le père de Richard. Celui-ci étudie à Dresde puis à Leipzig, lit beaucoup et découvre la musique de Beethoven et de Weber. Vers 1830, Wagner décide d'être musicien. A cette époque, le romantisme connaît son triomphe. En 1833, Wagner donne un opéra, *Les Fées*, trop compliqué à représenter. Un an plus tard, il est nommé chef d'orchestre à Magdebourg. En 1836, il épouse une cantatrice, Minna Planner. Leur relation sera des plus mouvementées. Wagner tente sa chance ici et là sans parvenir à s'imposer, puis décide de se rendre à Paris, en 1839. Il a en poche un nouvel opéra, *Rienzi* - l'histoire d'un tribun de la Renaissance. Le compositeur espère séduire Meyerbeer, mais son séjour est un échec. Il connaît même la prison, pour dettes. En 1841, il compose *Le Vaisseau fantôme* mais, déçu, retourne en Allemagne. *Rienzi* est donné à Dresde avec succès mais *Le Vaisseau fantôme*, représenté en 1843, est peu apprécié.

L'ouvrage, dont le livret est inspiré de Heine, est encore marqué par le «grand opéra» à la mode et par les italianismes. Certaines caractéristiques de l'art wagnérien sont toutefois déjà présentes : le rôle appuyé, parfois puissant, de l'orchestre, la vigueur de plusieurs passages, l'ampleur mélodique, les thèmes (fidélité, sacrifice). Le livret reprend une légende: un navigateur hollandais a été condamné à errer sur les mers, pour avoir défié Dieu. Il n'accoste que tous les sept ans, pour essayer de trouver la femme qui, par son amour, rachètera sa faute. L'intrigue est typiquement romantique. Certains passages du *Vaisseau fantôme* sont célèbres: l'ouverture, la ballade de Senta, le chœur des fileuses et le duo Daland-Senta.

Wagner, qui a rencontré Liszt et l'anarchiste russe Bakounine, se jette à cette époque dans les intrigues et les déclarations virulentes. Il écrit plusieurs textes, *Art et Révolution, Le Judaïsme dans la musique*... A la suite d'Hugo,

il conçoit le drame comme une «synthèse d'arts». En 1848, il est sur les barricades, à Dresde. Trois ans plus tôt, il avait donné *Tannhäuser*, sans succès. L'ouvrage, situé au Moyen Age, a pour héros un chevalier-poète, écartelé entre la sensualité et le mysticisme. Le drame était au goût de l'époque mais l'aspect statique de l'œuvre et ses longueurs n'avaient pas été compensés par les beaux moments (l'ouverture, l'air d'Élisabeth, la romance «de l'étoile», le chœur des pèlerins). Wagner continue de creuser dans une voie qui se précise encore avec *Lohengrin*, en 1850. Le héros est un chevalier du Graal, le fils de Parsifal, qui ne trouve pas digne de lui ici-bas. Dans cet opéra, Wagner institue la «mélodie continue» (c'est-à-dire qui se déroule sans reprise, qui ne donne pas un air au sens habituel) et donne aux *Leitmotive* une valeur dramatique. Le lyrisme de l'ouvrage est par moments très subtil. Créé à Weimar, sous la direction de Liszt, *Lohengrin* est surtout resté célèbre pour son prélude et le récit final du héros. A cette époque, Wagner avait dû fuir la répression politique et se réfugier en Suisse.

II commence à travailler à ce qui deviendra *L'Anneau* du Nibelung*, se lie au chef d'orchestre Hans von Bülow, séduit Mathilde Wesendonck, l'épouse de son voisin et ami - une passion qui lui inspirera les *Wesendonck lieder* et *Tristan et Isolde*. Wagner repart pour Paris mais son *Tannhäuser*, en 1861, y provoque un scandale. Baudelaire et Gounod sont, en France, de ses rares admirateurs. Il avait pourtant beaucoup espéré des Français. Wagner se retourne vers l'Allemagne, où Guillaume Ier et Bismark sont désormais au pouvoir : l'unité allemande est proche. En 1862, Wagner met en chantier *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*. L'ouvrage met en scène, sur fond nationaliste, un artiste non académique, le chanteur Walther. Créée en 1868 à Munich, cette œuvre qui ne manque ni de verve ni de maîtrise vaudra à Nietzsche cette réflexion : «Une dextérité de lourdaud, une fantaisie et un luxe de sauvage, un fouillis de dentelles et de préciosités pédantesques et surannées, quelque chose d'allemand, au meilleur et au pire sens du mot.» Car, dit-il, la musique allemande n'a pas encore d'«aujourd'hui» : il reviendra à Wagner de combler cette lacune...

En 1864, Wagner a été appelé à la cour de Bavière par Louis II. Il y retrouve Cosima, la fille de Liszt et l'épouse de Hans von Biilow. Celui-ci dirigera, un an avant de divorcer, *Tristan et Isolde* à Munich, en 1865. Mais l'existence peu édifiante menée par le roi, les intrigues du compositeur et sa liaison avec Cosima finiront par irriter la cour. Wagner repart pour la Suisse, pourvu tout de même d'une pension. Il s'installe avec Cosima, qu'il épousera

en 1870, et leurs enfants. A Triebschen, Wagner se remet à la tâche. Il se lie au philosophe Nietzsche. L'idée d'un théâtre adapté à son ambition (faire de l'opéra une représentation initiatique, solennelle, une synthèse de tous les arts) devient réalité en 1872 à Bayreuth avec la pose de la première pierre. Louis II, réconcilié avec le compositeur, financera en grande partie l'édification. En 1874, *L'Anneau du Nibelung* est achevé et, en août 1876, cet ouvrage, colossal s'il en est (il dure en tout environ seize heures), est donné à Bayreuth. L'atmosphère de cette première éloignera Nietzsche, irrité par le «crétinisme» de cette Mecque bourgeoise. Wagner, désormais adulé, composera *Parsifal** (1882), un drame «solennel sacré». Il mourra un an plus tard d'une crise cardiaque, à Venise.

Aucun musicien n'a apparemment eu autant d'ambition que Wagner, et aucun n'a déclenché autant de réactions passionnées ni fait couler autant d'encre. Sa personnalité, ses théories et sa musique n'ont pas cessé de donner matière à analyses et à polémiques. Qualifié parfois d'arriviste, de petit-bourgeois vulgaire, de mégalomane, de névrosé, de fasciste, il a été aussi considéré comme «le» génie, un révolutionnaire, un prophète... Nietzsche, qui le fréquenta longtemps, a été à la fois son plus grand admirateur et son critique le plus acide. Il avait espéré que Wagner, renouant avec le sens tragique des Grecs et adoptant sa philosophie, mettrait un terme à des siècles de décadence. Mais Wagner, dira Nietzsche, est arrivé à Bayreuth comme Napoléon était arrivé à Moscou : il a tout perdu en cours de route. Il a manqué de véritable sérieux. Sa gloire est celle d'un faux-monnayeur, sa musique vide de mélodie, sans rythme, accumule effets et grandiloquence pour «faire riche». Il aura été à la musique ce que Hugo avait été à la poésie : il aura mis l'art au service d'une soif de pouvoir et de gloire, d'une névrose, ne reculant devant aucune forme de démagogie pour secouer l'«apathie» d'un public méprisé. Ces critiques acerbes, à la hauteur de la déception du philosophe, qui s'était peut-être identifié à son ami, sont aussi célèbres que les pointes de Debussy, pour qui l'art wagnérien était crépusculaire.

Wagner n'en est pas moins devenu une sorte de monument dans l'histoire de la musique. Faire l'économie de son œuvre n'est pas possible. Cet homme opiniâtre, sans scrupule, sûr de son génie, a lutté de toutes les façons pour mettre au jour, au grand jour, sa conception du drame musical comme art «total» et mener à terme l'opéra romantique, Pour Wagner, le drame devait être édifiant, puissant, symbolique et lié à la langue allemande. Avec lui, la musique est tout sauf un jeu, un divertissement, une technique de plaisir ; «Il a

rendu la musique malade», accusera Nietzsche, qui verra dans le wagnérisme un «cas», c'est-à-dire quelque chose qui réclame des soins. Il a conduit à ses extrêmes conséquences des idées qui étaient apparues chez Beethoven, Weber, Goethe, et donné à la musique allemande un poids écrasant sur l'évolution musicale. Pour les wagnériens, tout ce qui n'est pas wagnérien est frivole, insignifiant, secondaire.

Le maître mot de Wagner a été l'expression - l'expression de Wagner. Caractéris-tiques et innovations ont. dans son œuvre, ce but. Il a écrit lui-même ses livrets et a voulu que fût bâtie une salle appropriée a la représentation de ses œuvres, ce qui est unique dans l'histoire. Ses livrets étaient inspirés de légendes qu'il a remaniées à sa guise pour que fussent exprimés ses thèmes : le conflit sensualité-mysticisme, la quête de «la» femme (qui a, chez lui, l'initiative), une adoratrice prête au sacrifice, la fidélité, l'attente du sauveur, la souffrance et la liberté du génie, le rejet de toute médiocrité, le refus des conventions et des lois, le goût de la solennité et de l'ampleur. Ces thèmes, il les a coulés dans des figures symboliques parfois confuses, comme il a coulé les *Leitmotive* dans le drame, comme il a coulé les voix dans la trame orchestrale. L'orchestre de Wagner, cette puissante machine, c'est Wagner tirant les ficelles, nouant le drame, tenant les personnages dans ses rets, conduisant l'ouvrage à terme. L'effet produit est d'une continuité, d'une lente avancée, et c'est pourquoi la distinction, habituelle à l'opéra, du récitatif et des airs était étrangère à Wagner. La mélodie continue lui permit de faire sauter l'obstacle. Le paradoxe, chez cet amateur d'action continue, c'est que celle-ci est, dans son œuvre, très souvent arrêtée, suspendue, le temps de faire passer l'orchestre, dira un humoriste. Comme Tristan et Isolde, dans l'acte II de l'opéra du même nom, le héros wagnérien est souvent immobilisé sur scène, statique, mais il agit pourtant sa passion, il la construit et la commente à l'intérieur de lui-même. La musique de Wagner est la réalisation du romantisme : la passion est fondue dans l'action - le *pathos* est actif.

Chez Wagner, les éléments dramatiques renvoient toujours à un intérieur qui est l'orchestre. L'orchestre est un géniteur. Ce repli des éléments dramatiques se double d'une étonnante extériorisation du même orches-tre. Wagner ne recule devant aucun moyen, dans le *piano* comme dans le *forte*, pour empoigner l'auditeur. Il est le type même du séducteur : toute distance lui est fatale. Quiconque n'est pas envoûté bâille d'ennui ou se moque de ses ficelles. Car Wagner, en véritable romantique, cherche moins le beau que

l'effet, le choc, l'impressionnant. Son but : «arracher un peuple aux intérêts vulgaires» - pour l'intéresser à quoi ? Le wagnérisme est comme l'hégélianisme, il prône le culte d'une «Idée» qu'il n'est pas commode de déterminer - mais peut-être est-ce de ne pas oser comprendre que c'est le culte de ce qui est ? Wagner a été exploité comme l'a été Hegel, son œuvre est devenue un catalogue de «trucs» (accumulation des moyens, *Leitmotive*, chromatisme, mélodie continue) où chacun a pensé trouver la dialectique d'une musique «de l'avenir».

Le continuateur de Wagner a été Schœnberg, qui se donnait un but comparable : donner à l'expression, par la musique, une force maximale, et qui n'hésita pas à secouer les règles et les habitudes pour y parvenir. Mais il ne trouva pas, comme Wagner (et Verdi), un langage «pour tous», saisissant et dilué à la fois. En revanche, à la même époque, Debussy et Stravinski n'eurent pas de mots assez durs pour se moquer de Wagner, de son art et de ses buts. Né la même année que Verdi, mort la même année que Marx, Wagner est, comme eux, un des personnages du XIXe siècle qui ont durablement marqué notre époque. Elle les dépasse, les renie et y revient régulièrement.

WALTON William (1902-1983) : compositeur anglais. Né à Oldham, autodidacte, il se révéla avec *Façade* (1922) pour récitant et six instruments, un *Concerto pour alto* (1929) qui fut créé par Hindemith et, surtout, l'oratorio *Le Festin de Balthazar* (1931). Walton s'imposa comme le représentant anglais du néoclassicisme, ce qui ne l'empêchait nullement de manifester une originalité qui choqua certains. Sa verve et son humour se retrouvent dans *The Bear* (1967), un divertissement inspiré de Tchékhov. Citons également *Troilus et Cressida* (1954), un opéra inspiré de la pièce de Shakespeare.

Sir William eut l'honneur de composer pour le couronnement de George VI et pour celui d'Élisabeth. Il écrivit, d'autre part, de la musique de film pour Laurence Olivier (*Henri V, Hamlet* et *Richard III*).

WEBER Cari Maria von (1786-1826) : compositeur allemand. Né à Eutin le 18 novembre 1786, fils d'un musicien et entrepreneur de théâtre (qui était l'oncle de Constance Mozart), il apprit la musique en accompagnant son père dans ses allées et venues. Pianiste précoce, Weber fut un temps élève de M. Haydn (1797) et de l'abbé Vogler (1803). Ce dernier lui fit obtenir le poste de maître de chapelle de Breslau en 1804. Insatisfait, Weber démissionna rapidement et entra au service du prince de Wurtemberg en 1806. Mais une sombre affaire, où son père avait quelque responsabilité, lui valut d'être

expulsé. Weber reprit son existence vagabonde, allant de ville en ville donner des concerts.

Élevé dans les théâtres, Weber songea bien sûr à composer pour la scène. En 1810, il donna *Silvana*. un «opéra romantique» qui accumulait les conventions (chevaliers, tournois, rapt, chasse...). Un an après, il donna *Abu Hassan*, inspiré d'un conte des *Mille et une nuits*. Ces premiers essais montraient déjà un grand soin orchestral. Weber, qui composa également un *Concerto pour clarinette*, séjourna à Prague (1813-1816) avant de devenir maî-tre de chapelle à Dresde. Lié à Jean-Paul, Brentano et Hoffmann, ce petit homme qui boitait était aussi élégant que sa musique, très soucieux de sa mise et de ses voisines, et il ne tarda pas à acquérir la notoriété. En 1817, il épousa une cantatrice, Caroline Brandi. Il compose alors *L'Invitation à la valse* (que Berlioz orchestrera plus tard) et, surtout, *Der Freischütz*.

Créé en 1821, ce *Singspiel* lui valut une gloire définitive et donna à la musique «allemande» un considérable essor. *Der Freischütz* est une des plus grandes réussites de la première génération romantique. Il fait de Weber un lien indispensable entre Beethoven et Wagner. Le triomphe obtenu valut à Weber d'être appelé à Vienne. En 1823, il y donna *Eurvanthe*. L'ouvrage souffre d'un livret d'un romantisme alambiqué, dû à Helmine von Chezy – «Place ! Je suis la poétesse !» s'écria-t-elle en entrant dans la salle, le soir de la première. L'opéra, chanté sans interruption, est musicalement remarquable. En 1826, Weber donna *Oberon* au Covent Garden de Londres. Sur un livret compliqué de James Robinson Planche (que Weber ne connaissait pas), inspiré de *Huon de Bordeaux*, le compositeur fit preuve d'invention et de son art orchestral habituel mais ce bel ouvrage n'en souffre pas moins de la réputation d'«opéra raté»... Épuisé, atteint de tuberculose, Weber mourut à Londres deux mois après avoir dirigé, avec succès, la première de son opéra. Son corps fut ramené à Dresde en 1844 et Wagner prononça un discours pour la circonstance.

Weber fut un produit réussi de la première vague romantique. Respectueux des classiques, admirant Mozart, jugeant Beethoven confus, il a composé une œuvre d'une rare élégance, libre et virtuose, génialement orchestrée, rarement chargée. Le romantisme qui était le sien fut bientôt dépassé et Weber est, depuis, enterré comme musicien doué et léger. Son œuvre, riche de trouvailles mais fermée au dramatisme psychologique et au pathétisme a été rejetée par ceux qui adoraient des compositeurs qui lui devaient beaucoup. Ses ouvertures, qui présentent l'action et les thèmes de l'ouvrage, ces mêmes

thèmes, qui deviennent parfois des *Leitmotive*, le déroulement d'*Euryanthe*, qui annonçait la mélodie continue, son instrumentation brillante, son intérêt pour les mélodies populaires, autant d'éléments qui ont influencé divers musiciens, à commencer par son élève Marschner, Berlioz et Wagner. L'orchestre de Weber exprime «un rapport immédiatement perçu entre le sentiment et un timbre» (A. Cœuroy). Mais le drame mis en scène par Weber manifestait un goût pour le fantastique, la nature, les légendes, la fête populaire, en même temps qu'une inconsistance psychologique, un charme et une aisance qui ne seront plus vraiment de saison au milieu du XIXe siècle, en tout cas pas dans un style aussi clair et léger.

Si Weber, qui avait la plume facile, n'a pas donné que des chefs-d'œuvre, il est désolant de constater qu'il n'est souvent connu, aujourd'hui, que comme l'auteur d'un aimable *Freischütz*. Weber est en effet une des sources essentielles de l'art musical du XIXe siècle.

WEBERN Anton von (1883-1945) : compositeur autrichien. Né à Vienne le 3 décembre 1883 dans un milieu cultivé, il étudia la philosophie et la musicologie avant de présenter, en 1906, une thèse de doctorat sur le compositeur Isaak (un polyphoniste de la Renaissance). Depuis 1904, Webern était élève de Schœnberg. Avec Berg, ils formèrent la nouvelle école de Vienne. Des trois, Webern sera le plus lent à s'imposer, c'est le moins qu'on puisse dire, puisque son œuvre n'a retenu l'attention qu'après la Seconde Guerre mondiale. Rarement un compositeur aura été aussi peu sollicité de son vivant.

En 1908, Webern avait donné une *Passacaille* pour orchestre, œuvre tonale écrite dans le style précis et concis qui sera toujours le sien. Il est remarquable que Webern, tenu pour révolutionnaire, a été passionné de polyphonie et que son premier opus a utilisé une forme classique. Avec les *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* (1909) et les *Six pièces pour orchestre* (1909), il démontra un art des touches colorées qui lui valut d'être qualifié d'impressionniste. Dans les *Six bagatelles pour quatuor à cordes* et les *Cinq pièces pour orchestre* de 1913, la technique quasiment pointilliste de Webern atteignait à un point de concentration tel que ces ouvrages durent une poignée de minutes. A une époque où tant de compositeurs s'efforçaient d'être loquaces sans les excès romantiques, Webern redécouvrait la force expressive du silence, des petites formes et des orchestres réduits.

En 1914, Webern fut réformé à cause de sa vue déficiente. La guerre terminée, il travailla comme chef d'orchestre et dirigea des chœurs

populaires, manifestant de l'intérêt pour les idées socialistes et pour l'esthétique expressionniste - il composera des lieder sur des poèmes de Trakl. Webern adopta la technique sérielle de Schœnberg dans le *Trio op. 20* (1927), où l'athématisme est généralisé, la *Symphonie op. 21* (1928) pour ensemble instrumental et le *Concerto op. 24* (1934) pour neuf instruments, en particulier. Il en sera un adepte rigoureux. Parfaitement maître de son art, il composa ensuite trois *Cantates* (1939-1943), les *Variations op. 27* (1936) pour piano, le *Quatuor op. 28* (1938) et les *Variations op. 30* (1940) pour orches-tre. Depuis 1938, Webern comptait parmi les artistes tenus pour «dégénérés» par les nazis. Ayant perdu ses fonctions, il vécut de travaux divers près de Vienne, corrigeant par exemple des épreuves pour un éditeur de musique. En septembre 1945, à Mittersill, il sortit un soir de chez lui, malgré le couvre-feu, et fut abattu par un soldat américain qui avait pris peur.

Webern mourut ignoré. Il fallut attendre que Leibowitz révélât aux compositeurs français la musique sérielle pour que Webem se trouvât soudain propulsé au premier rang. Cet homme discret et rigoureux, minutieux dans son travail, auteur d'une œuvre qui dure en tout environ trois heures, fut tenu pour un «moine» (Boulez) qui avait obscurément défriché des terres nouvelles. Dans cette vogue, née en France, il y avait sans doute le plaisir de découvrir une musique qui était très moderne sans être chargée de germanisme. Aussi Webern put-il être rapproché de Debussy.

Webern, ce musicien aux œuvres si brèves, admirait pourtant Mahler. Il trouvait dans sa musique ce qui le passionnait : un art des timbres et des sonorités, la recherche de leur valeur expressive. Mais Webern ignora le long, le lourd, le grand, le pittoresque et le démonstratif au profit du concis, du clair et du ferme. Dans son œuvre, où chaque note est essentielle, le soliste n'existe pas, la voix humaine est un instrument de musique, le texte a d'abord une valeur sonore, et il n'est pas besoin de sauce pour lier les éléments musicaux. Adepte de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie des timbres), où la ligne mélodique est produite par succession de timbres, de la variation athématique et de la non-répétition, Webern fut, comme Schœnberg, passionné de force expressive et révolutionnaire en conséquence. Webern fut moins théoricien et plus radical que son maître. Il lui revient d'avoir voulu conduire la musique à sa plus simple expression, à sa plus forte aussi : le presque-silence. Cette leçon d'efficacité ne pouvait être qu'à peine entendue.

WECKMANN Matthias (1619-1674) : compositeur allemand. Né en Thuringe, élève de Schütz et de J. Praetorius, il vécut surtout à Dresde, puis à

Hambourg à partir de 1655.

Organiste célèbre en son temps, Weckmann a laissé des pièces pour orgue et de la musique vocale.

WEELKES Thomas (v. 1575-1623) : compositeur anglais. Né à Elsted, sa vie nous est mal connue : il fut organiste à Winchester (1598) et à Chichester (1601), d'où il fut renvoyé en 1617 parce que ivrogne et blasphémateur...

Considéré comme un maître du madrigal, Weelkes fit preuve d'audaces harmoniques dans son œuvre, ce qui lui a valu d'être comparé à Gesualdo. Weelkes a également composé de la musique religieuse et de la musique «descriptive» (*The Cries of London*).

WEILL Kurt (1900-1950) : compositeur américain d'origine allemande. Né à Dessau, il fut pianiste de cabaret, travailla avec Humperdinck et Busoni, tout en composant des œuvres influencées par Mahler et par l'esthétique expressionniste. En 1927, Weill rencontra le dramaturge Bertolt Brecht, qui lui fournit le livret de *L'Opéra de quat'sous* (1928) - dont Pabst fera un film en 1931 -, puis celui de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930). Ces deux opéras lui valurent la célébrité.

L'Opéra de quat'sous est inspiré à la fois du *Beggar's opera* (*L'Opéra du gueux*, 1728) et de l'expressionnisme. C'est une sorte d'épopée populaire, où la musique tient de la chanson de cabaret, de la musique de rue et du jazz. La verve et l'inspiration dont Weill fit preuve dans cet ouvrage ne se retrouvent pas dans le second opéra. Weill pensait que la musique devait aider à la «liquidation de tous les arts bourgeois» au profit du «grand public». Lorsque les nazis accédèrent au pouvoir, il dut promptement s'expatrier. Il s'installa aux États-Unis en 1935, avec son épouse, la cantatrice Lotte Lenya. Weill composa alors des comédies musicales dans le style en vogue à Broadway. Il fut fait citoyen américain en 1943. L'œuvre qu'il a écrite aux États-Unis reste peu connue en Europe.

WIENIAWSKI Henryk (1835-1880) : compositeur polonais. Né à Lublin, musicien précoce, il fut un virtuose du violon. Wieniawski fut violoniste à la cour de Saint-Pétersbourg (1860) puis professeur au conservatoire de Bruxelles (1874), II fit de nombreuses tournées en Europe et aux États-Unis, parfois avec le pianiste Anton Rubinstein, parfois avec son frère Josef, excellent pianiste. L'œuvre de Wieniawski (concertos, études), peu connue du public, est d'un caractère virtuose.

WILBYE John (1574-1638) : compositeur anglais. Né à Diss, fils d'un tanneur, il entra au service de sir Thomas Kyston, dans le Suffolk, et devint un

maître du madrigal. Il composa une soixantaine de madrigaux qui manifestent maîtrise, raffinement et sensibilité, ainsi que des motets.

Après la mort de son protecteur, Wilbye acheva sa vie auprès de lady Rivers, à Colchester.

WILLAERT Adrien (v. 1480-1562) : compositeur flamand. On ne sait rien de ses débuts, sinon qu'il vint étudier le droit à Paris, rencontra Jean Mouton, un disciple de Josquin des Prés, devint son élève et décida de se consacrer à la musique. Willaert partit bientôt pour l'Italie, séjourna à Ferrare et à Milan, puis fut nommé maître de chapelle de la basilique Saint-Marc de Venise, en 1527.

Willaert a exercé une profonde influence sur la musique de son temps. Il a été un des créateurs de l'école vénitienne, d'une grande importance dans le développement de la musique baroque. Willaert joua des espaces et des phénomènes d'écho de la basilique San Marco, il a peut-être inventé le ricercare et il fut un des premiers madrigalistes. Cyprien de Rore fut son élève. Surnommé «le père de la musique» par l'Arétin, Willaert n'a pas acquis une réelle popularité parce que son œuvre, savante et raffinée, fut jugée froide. Il a laissé des chansons, madrigaux et villanelles, des motets, des psaumes et un *Magnificat sexti toni*.

WOLF Hugo (1860-1903) : compositeur autrichien. Né le 13 mars 1860 à Windischgrätz (aujourd'hui en Slovénie), il apprit la musique avec son père et manifesta rapidement une passion dévorante pour cet art. Nerveux, exalté et indiscipliné (il fut expulsé du conservatoire de Vienne), Wolf vécut dans la gêne matérielle et dans l'inconfort mental, ignoré du public. En 1881, il fut nommé chef des chœurs du théâtre de Salzbourg mais ses heurts avec le directeur l'obligèrent, finalement, à partir. Il se prit de passion pour Wally Franck, écrivit des articles incendiaires contre Brahms et révéla ses talents de compositeur avec le poème symphonique *Penthésilée* (1883), un *Quatuor à cordes* (1884) et la *Sérénade italienne* (1887). Entre 1888 et 1891, Wolf connut une véritable fièvre créatrice, composa sans désemparer des lieder sur des textes de Goethe, Môricke et Eichendorff notamment, qui font de lui le plus important auteur de lieder après Schubert.

Cette soudaine fécondité se trouva bientôt tarie et Wolf traversa une période de doute et de crises qui ne prit fin qu'en 1895. Il commença à travailler à un opéra, *Le Corrégidor*, sur un livret de R. Mayreder-Obermayer inspiré du *Tricorne* d'Alarcon. L'ouvrage fut créé à Mannheim en 1896. Un an plus tard, à la suite d'une tentative de suicide, Wolf fut interné à Vienne. Il mourut d'une

pneumonie.

Influencé par Mahler et Wagner, très attentif aux inflexions du texte poétique et à sa force dramatique, ce compositeur inspiré et raffiné s'est imposé comme un compositeur majeur dans le domaine du lied. Son opéra est lui-même marqué par le lied, mais cet ouvrage de qualité, défendu par Mahler et Bruno Walter, a été condamné parce que scéniquement pauvre. Wolf, rapproché parfois de Bruckner et de Mahler, a assuré le lien entre le romantisme et l'école sérielle, sans en avoir été vraiment récompensé.

WOZZECK : opéra de Berg, en trois actes (quinze scènes), sur un livret de l'auteur inspiré du *Woyzeck* de George Büchner. Créé à Berlin le 14 décembre 1925, l'ouvrage était achevé depuis quatre ans mais aucun théâtre n'avait accepté de le représenter. Des «fragments» avaient été donnés en concert en 1924, dirigés par Scherchen. Ces difficultés n'ont pas empêché *Wozzeck* de s'imposer rapidement. L'ouvrage est désormais tenu pour un des chefs-d'œuvre lyriques du XXe siècle. C'est en 1914. pendant son service militaire, que Berg avait commencé à y travailler.

Wozzeck est l'ordonnance d'un capitaine qui ne cesse de le sermonner et l'objet d'expériences diététiques d'un médecin. Il est aussi l'ami de Marie, dont il a un enfant. Jaloux, irrité par les moqueries à son endroit, las d'être traité comme un objet, Wozzeck se battra avec le tambour-major, son rival, et tuera Marie. Revenu sur les lieux de son crime pour cacher l'arme utilisée, il se noiera dans un étang. L'ouvrage se termine sur l'enfant, qui ne comprend rien aux tristes nouvelles qui lui sont rapportées.

Berg utilise une forme musicale pour chaque scène (suite, rhapsodie, marche militaire et berceuse, passacaille, andante affetuoso quasi rondo, pour l'acte Ier). II utilise, de plus, plusieurs formes de chant et de déclamation et, par moments, l'atonalité. Ce travail précis et complexe ne pèse aucunement sur le déroulement de l'action, dont la progression dramatique est une complète réussite. Cet ouvrage moderne et pensé ne donne jamais l'impression de pouvoir choquer ou de bouleverser quoi que ce soit. C'est pourtant un chef-d'œuvre original et puissant, qui ne s'inscrit pas en ligne droite de ce qui l'a précédé.

Wozzeck est un anti-héros, un être sans importance et sans pouvoir. Rien ne s'oppose à lui et personne ne songe à lui faire du mal, il ne lutte contre rien et ne s'oppose à personne : il n'est rien. Ses relations avec autrui sont dérisoires : écouter les sermons du capitaine, manger ce que lui ordonne le médecin, amener sa paie à Marie et être jaloux du tambour-major. Dans ce

petit monde sans événement, chacun est victime et bourreau sans raison, parce que la vie est ainsi. Mais l'homme seul qu'est Wozzeck craque. A force de souffrir de n'être rien, il devient violent. Sa violence elle-même n'est rien, rien qu'un fait divers qui ne provoque aucune réaction chez l'enfant. La vie continue. Dans le monde de Wozzeck, il n'y a ni positif ni négatif. Berg traite le sujet sans emphase, sans cri ni bruit inutile, et la subtile efficacité de sa musique, portée par de sobres moyens, est bouleversante.

X

XENAKIS Yannis (1922-2001) : compositeur français d'origine grecque. Né à Braïla, en Roumanie, où travaillait son père, il suivit parallèlement des études d'ingénieur et des études musicales. Maquisard pendant la guerre, il perdit un œil au combat. Militant communiste, il dut quitter son pays après la victoire. Xenakis s'installa à Paris et travailla avec l'architecte Le Corbusier. En 1952, il épousa une romancière, Françoise Xenakis. Élève de Honegger, Milhaud et Messiaen, Xenakis révéla ses talents de compositeur avec *Metastasis* (1955), un ouvrage qui devait lier musique et architecture.

En 1957, il compose *Pithoprakta*. A l'époque, Xenakis rompt avec l'école sérielle et oppose à la musique «aléatoire» la musique «stochastique», où les éléments n'ont de sens (comme dans le monde atomique) que par rapport à un ordre statistique. Jugeant le dodécaphonisme stérile et la musique aléatoire puérile, Xenakis revenait à une conception mathématique de la musique (deux arts qui «se recoupent») que les classiques avaient héritée des Grecs. Dans cette idée, le détail est en lui-même insignifiant, il n'est que l'élément d'un ordre possible. Xenakis adopte bientôt l'ordinateur. Vers 1980, il se met à travailler sur une «machine à composer» (l'UPIC).

Très intellectuelle dans sa conception, la musique de Xenakis n'est pas pour autant froide, abstraite ou mécanique dans son résultat. *Eonta* (1964), *Nuits* (1968), *Nomos Gamma* (1969) - où il fit descendre les musiciens parmi le public - et *Persephassa* (1969) - pour six percussionnistes placés autour du public - montrent, au contraire, un style direct, clair et vigoureux. Xenakis s'est imposé comme un des compositeurs à la fois marquants de son époque et populaires, et cela au nom de principes simples (par exemple : la musique est un assemblage, parfois réussi, d'éléments sonores), - simplistes, pensent ses détracteurs. Il a d'autre part montré que la richesse sonore des instruments de musique n'avait pas été épuisée - ce qui lui a, parfois, valu d'être accusé de les mettre à la torture.

Ouvert aux techniques modernes, Xenakis a dirigé le CEMAMU (Centre d'études de mathématiques et automatiques musicales). Il a écrit plusieurs ouvrages (*La crise de la musique sérielle, Musiques formelles,* etc.).

XYLOPHONE : du grec *xullon* (bois) et *phonê* (son), instrument de percussion composé de plaques de bois ou de métal, frappées par l'exécutant avec des baguettes.

Le xylophone est une version moderne d'instruments anciens connus de

diverses civilisations, le balafon africain par exemple. Sa sonorité est brève et peu puissante, aussi lui est-il préféré, souvent, le **vibraphone**. Celui-ci est équipé d'un moteur électrique qui fait tourner les lames dans des tubes résonateurs pour prolonger la durée des sons produits. Le **marimba**, pour lequel Milhaud a écrit un concerto, est voisin du xylophone. Celui-ci inspira Saint-Saëns (*Danse macabre*).

Le vibraphone a acquis une place de choix dans la musique de jazz, grâce à de brillants solistes (Lionel Hampton, Milt Jackson, Gary Burton...). Plusieurs compositeurs, dont Auric, l'ont utilisé.

Y

YSAYE Eugène (1858-1931) : compositeur belge. Né à Liège, fils d'un violoniste et élève de Vieuxtemps, il fut un remarquable violoniste. Amateur de musique française, de Franck et de Debussy notamment, ce compositeur acquit la notoriété en fondant un quatuor, en 1892, et en se révélant pédagogue. Il enseigna au conservatoire de Bruxelles entre 1886 et 1897.

Ysaye a laissé des sonates pour violon solo. Citons également, parmi ses œuvres, un opéra wallon, *Piére li Houïeu* (1931).

Z

ZARZUELA : de l'espagnol *zarza* (ronce), sorte d'opéra-comique espagnol.

La zarzuela fut une pièce de théâtre mêlée de chants et de danses. Philippe IV, au XVIIe siècle, en était amateur. Le beau-père de Louis XIV assistait à ces représentations dans le palais de la Zarzuela. Calderon, très apprécié de Philippe IV, en fut peut-être l'inventeur. Citons *El Jardin de Falerina* (1629), sur une musique de J. Hidalgo. Ces divertissements se rapprochèrent, au XVIIIe siècle, de l'opéra-comique français et devinrent populaires. La zarzuela connut ensuite le déclin, jusqu'à la fin du XIXe siècle.

ZELENKA Jan Dismas (1679-1745) : compositeur tchèque. Né à Lounovice, il fut contrebassiste dans l'orchestre de Dresde (1710) puis se rendit à Vienne pour étudier avec Fux. Il se rendit également à Venise, pour travailler avec Lotti. En 1719, il revint à Dresde.

Zelenka donna un mélodrame, *Sub olea pacis et palma virtutis*, pour le couronnement de Charles VI de Bohême. Il composa, d'autre part, de la musique religieuse (messes, oratorios, cantates, *Requiem*, six Lamentations), des concertos et des sonates. L'œuvre de Zelenka, savante et riche, impressionnait J.-S. Bach.

ZELENSKI Wladyslaw (1837-1921) : compositeur polonais. Comme Moniuszko, il s'efforça de produire une musique d'inspiration nationale, en utilisant des mélodies populaires dans une œuvre marquée d'italianismes. Zelenski enseigna à Varsovie et à Cracovie. Ses ouvertures (*Dans les Tatras, Échos de la forêt, Suite de danses polonaises*) sont parfois données en concert.

ZEMLINSKY Alexander von (1871-1942) : compositeur autrichien. Né à Vienne, influencé par Brahms, lié à Schœnberg (qui épousa sa sœur) et à Korngold, il fut un excellent chef d'orchestre, notamment à la direction de l'Opéra de Vienne et à Prague (1911-1927). En 1938, il se réfugia aux États-Unis.

Zemlinsky est longtemps resté un compositeur médiocrement connu, son écriture apparaissant en-deçà des découvertes de son temps. Une vague de néo-romantisme a permis d'apprécier sa *Symphonie lyrique* (1924) pour soprano, baryton et orchestre. Zemlinsky a laissé des symphonies, de la musique de chambre et des lieder.

ZIMMERMANN Bernd Aloys (1918 1970) : compositeur allemand. Né

près de Cologne, il fut élève de Leibowitz mais renonça bientôt à la technique sérielle au profit d'une écriture «pluralistique», selon ses termes. Il put ainsi exprimer à loisir son tempérament romantique. Zimmermann se définissait comme à la fois «moine» et «dionysiaque», ce qui n'était déjà plus original. Son œuvre, en revanche, est remarquable.

Il faut citer ses œuvres pour violoncelle (sonate et concertos), *Perspectives* (1956) pour deux pianos, *Photoptosis* (1969) pour orchestre et, bien sûr, son célèbre opéra *Die Soldaten* (1958-1960). Adepte du théâtre «total», Zimmermann mobilisait dans cet ouvrage des moyens considérables afin d'illustrer sa conception sphérique du temps, ou l'idée de simultanéité. Cette tentative est une des plus remarquables de l'après-guerre. Le livret, de Jacob Lenz, raconte la déchéance d'une petite-bourgeoise. Zimmermann dut réaliser une version simplifiée de son ouvrage, qui fut créée en 1965. L'œuvre restait lyrique et spectaculaire.

Malade, tourmenté, à peu près ignoré du public, Zimmermann se suicida en 1970. Une vague de néo-romantisme lui a apporté ensuite une notoriété posthume.

Les principaux compositeurs par ordre chronologique

Adam Adolphe (1803 à Paris - 1856 à Paris).
Adam de la Halle (v. 1240 à Arras - v. 1287).
Albeniz Isaac (1860 à Camprodon - 1909 à Cambo-les-Bains).
Albinoni Tomaso (1671 à Venise - 1751 à Venise).
Auber Daniel François Esprit (1782 à Caen - 1871 à Paris).
Bach Carl Philipp Emanuel (1714 à Weimar - 1788 à Hambourg).
Bach Johann Christian (1735 à Leipzig - 1782 à Londres).
Bach Johann Sebastian (1685 à Eisenach - 1750 à Leipzig).
Bach Wilhelm Friedmann (1710 à Weimar - 1784 à Berlin).
Balakirev Mily Alexeievitch (1837 à Nijni-Novgorod - 1910 à Saint-Pétersbourg).
Bartok Bela V.J. (1881 à Nagyszentmiklôs - 1945 à New York).
Beethoven Ludwig van (1770 à Bonn - 1827 à Vienne).
Bellini Vincenzo (1801 à Catane - 1835 à Puteaux).
Berg Alban (1885 à Vienne - 1935 à Vienne).
Berlioz Hector (1803 à La Côte-Saint-André - 1869 à Paris).
Berwald Franz Adolf (1796 à Stockholm - 1868 à Stockholm).
Bizet Georges (1838 à Paris - 1875 à Bougival).
Blow John (1649 à Newark - 1708 à Londres).
Boccherini Luigi (1743 à Lucques - 1805 à Madrid).
Boïeldieu François Adrien (1775 à Rouen - 1834 à Jarcy).
Boismortier Joseph Bodin de (1689 à Thionville - 1755 à Roissy-en-Brie).
Borodine Alexandre Porfirievitch (1833 à Saint-Pétersbourg - 1887 à Saint-Pétersbourg).
Brahms Johannes (1833 à Hambourg - 1897 à Vienne).
Britten E. Benjamin (1913 à Lowestoft - 1976 à Aldeburgh).
Bruckner Anton (1824 à Ansfelden - 1896 à Vienne).
Busoni Ferruccio B. (1866 à Empoli - 1924 à Berlin).
Buxtehude Dietrich (v. 1637 à Bad Oldesloe - 1707 à Lübeck).
Byrd William (v. 1543 - 1623 à Stondon Massey).
Caccini Giulio (v. 1550 à Tivoli - 1618 à Florence).
Campra André (1660 à Aix-en-Provence - 1744 à Versailles).
Carissimi Giacomo (1605 à Marino - 1674 à Rome).

Cavalli Pier Francesco Caletti-Bruni dit (1602 à Crema - 1676 à Venise).
Cesti Marc'Antonio (1623 à Arezzo - 1669 à Florence).
Chabrier Emmanuel (1841 à Ambert - 1894 à Paris).
Charpentier Marc-Antoine (v. 1636 à Paris - 1704 à Paris).
Chausson Amédée Ernest (1855 à Paris - 1899 à Limay).
Cherubini Luigi Zenobio (1760 à Florence - 1842 à Paris).
Chopin Frédéric (1810 à Zelazowa Wola - 1849 à Paris).
Chostakovitch Dimitri (1906 à Saint-Pétersbourg - 1975 à Moscou).
Cimarosa Domenico (1749 à Aversa - 1801 à Venise).
Clementi Muzio (1752 à Rome - 1832 à Evesham).
Corelli Arcangelo (1653 à Fusignano - 1713 à Rome).
Couperin François (1668 à Paris - 1733 à Paris).
Dargomyjski Alexandre Sergueïevitch (1813 à Dargomysz - 1869 à Saint-Pétersbourg).
Debussy Claude (1862 à Saint-Germain-en-Laye - 1918 à Paris).
Delalande Michel Richard (1657 à Paris - 1726 à Versailles).
Delibes Léo (1836 à Saint-Germain-du-Val - 1891 à Paris).
Delius Frederick (1862 à Bradford - 1934 à Grez-sur-Loing).
Des Prés Josquin (v. 1440 - 1521 à Condé-sur-Escaut).
Donizetti Gaetano (1797 à Bergame - 1848 à Bergame).
Dowland John (v. 1563 - 1626).
Dufay Guillaume (v. 1400 - 1474 à Cambrai).
Dukas Paul (1865 à Paris - 1935 à Paris).
Dvorak Anton (1841 à Nelahozeves - 1904 à Prague).
Elgar Edward (1857 à Broadheath - 1934 à Worcester).
Enesco Georges (1881 à Liveni - 1955 à Paris).
Falla Manuel de (1876 à Cadix - 1946 à Alta Gracia).
Fauré Gabriel U. (1845 à Pamiers - 1924 à Paris).
Franck César A.J.G.H. (1822 à Liège - 1890 à Paris).
Frescobaldi Girolamo A. (1583 à Ferrare - 1643 à Rome).
Froberger Johann Jakob (1616 à Stuttgart - 1667 à Héricourt).
Fux Johann Josef (1660 à Hirtenfeld (1741 à Vienne).
Gabrieli Giovanni (1557 à Venise - 1612 à Venise).
Gershwin George (1898 à Brooklyn - 1937 à Beverly Hills).
Gesualdo da Venosa Carlo (v. 1560 à Naples - 1613 à Gesualdo).
Gibbons Orlando (1583 à Oxford - 1625 à Canterbury).
Glazounov Alexandre K. (1865 à Saint-Pétersbourg - 1936 à Neuilly-sur-

Seine).
Glinka Mikhail Ivanovitch (1804 à Smolensk - 1857 à Berlin).
Gluck Christoph Willibald (1714 à Erasbach - 1787 à Vienne).
Gossec François-Joseph (1734 à Vergnies - 1829 à Passy).
Gounod Charles (1818 à Paris - 1893 à Saint-Cloud).
Granados y Campina Enrique (1867 à Lerida - 1916 dans la Manche au cours d'un naufrage).
Grétry André Ernest Modeste (1741 à Liège - 1813 à Montmorency).
Grieg Edvard H. (1843 à Bergen - 1907 à Bergen).
Haendel Georg Friedrich (1685 à Halle - 1759 à Londres).
Hasse Johann Adolf (1699 à Bergedorf - 1783 à Venise).
Hassler Hans Leo (1564 à Nuremberg - 1612 à Francfort).
Haydn Franz Josef (1732 à Rohrau - 1809 à Vienne).
Heinichen Johann David (1683 à Krössuln - 1729 à Dresde).
Hindemith Paul (1895 à Hanau - 1963 à Francfort).
Hoffmann Ernst Theodor Wilhelm (1776 à Königsberg - 1822 à Berlin).
Honegger Arthur (1892 au Havre - 1955 à Paris).
Hummel Johann Nepomuk (1778 à Presbourg - 1837 à Weimar).
d'Indy Vincent (1851 à Paris - 1931 à Paris).
Isaak Heinrich (v. 1450 - 1517 à Florence).
Ives Charles (1874 à Danbury - 1954 à New York).
Janacek Leos (1854 à Hukvaldy - 1928 à Ostrava).
Janequin Clément (v. 1485 à Châtellerault - 1558 à Paris).
Jolivet André (1905 à Paris - 1974 à Paris).
Keiser Reinhard (1674 à Teuchern - 1739 à Hambourg).
Khatchatourian Aram Ilitch (1903 à Tbilissi - 1978 à Moscou).
Kodaly Zoltan (1882 à Kecskemét - 1967 à Budapest).
Kraus Josef Martin (1756 à Miltenberg - 1792 à Stockholm).
Kuhnau Johann (1660 à Geising - 1722 à Leipzig).
Lalo Edouard V.A. (1823 à Lille - 1892 à Paris).
Lassus Roland de (v. 1532 à Mons - 1594 à Munich).
Lehar Franz (1870 à Komaron - 1948 à Bad Ischl).
Le Jeune Claude (v. 1530 à Valenciennes - 1600 à Paris).
Liszt Franz (1811 à Raiding - 1886 à Bayreuth).
Lully Jean-Baptiste (1632 à Florence - 1687 à Paris).
Machaut Guillaume de (v. 1300 à Reims? - 1377 à Reims).
Magnard Albéric (1865 à Paris - 1914 à Baron).

Mahler Gustav (1860 à Kalischt - 1911 à Vienne).
Malipiero Gian Francesco (1882 à Venise - 1973 à Trévise).
Marais Marin (1656 à Paris - 1728 à Paris).
Marcello Benedetto (1686 à Venise - 1739 à Brescia).
Martin Franck (1890 à Genève - 1974 à Naarden).
Martini Giovanni Battista (1706 à Bologne - 1784 à Bologne).
Martinu Bohuslav (1890 à Polichka - 1959 à Liestal).
Mascagni Pietro (1863 à Livourne - 1945 à Rome).
Massenet Jules (1842 à Montaud - 1912 à Paris).
Méhul Etienne-Nicolas (1763 à Givet - 1817 à Paris).
Mendelssohn-Bartholdy Félix (1809 à Hambourg - 1847 à Leipzig).
Messiaen Olivier (1908 à Avignon - 1992 à Clichy).
Meyerbeer Giacomo (1791 à Berlin - 1864 à Paris).
Milhaud Darius (1892 à Aix-en-Provence - 1974 à Genève).
Monsigny Pierre-Alexandre (1729 à Fauquembergues - 1817 à Paris).
Monteverdi Claudio (1567 à Crémone - 1643 à Venise).
Moralès Cristobal de (v. 1500 à Séville - 1553 à Malaga?).
Morley Thomas (v. 1557 à Norwich - 1602 à Londres).
Mouret Jean-Joseph (1682 à Avignon - 1738 à Charenton).
Moussorgsky Modest Petrovitch (1839 à Karevo - 1881 à Saint-Pétersbourg).
Mozart Wolfgang Amadeus (1756 à Salzbourg - 1791 à Vienne).
Nielsen Carl August (1865 à Norre-Lindelse - 1931 à Copenhague).
Obrecht Jacob (v. 1452 à Bergen op Zoom? - 1505 à Ferrare).
Ockeghem Johannes (v. 1420 - 1497 à Tours).
Offenbach Jacques (1819 à Cologne - 1880 à Paris).
Orff Carl (1895 à Munich - 1982 à Munich).
Pachelbel Johann (1653 à Nuremberg - 1706 à Nuremberg).
Paër Ferdinando (1771 à Parme - 1839 à Paris).
Paganini Niccolo (1782 à Gênes - 1840 à Nice).
Paisiello Giovanni (1740 à Tarente - 1816 à Naples).
Palestrina Giovanni Pierluigi da (v. 1525 à Palestrina - 1594 à Rome).
Pergolesi Giovanni Battista (1710 à Iesi - 1736 à Pozzuoli).
Piccinni Niccolo (1728 à Bari - 1800 à Passy).
Poulenc Francis (1899 à Paris - 1963 à Paris).
Prokofiev Sergueï (1891 à Sontsovka - 1953 à Moscou).
Puccini Giacomo (1858 à Lucques - 1924 à Bruxelles).

Purcell Henry (1659 à Londres - 1695 à Westminster).
Rachmaninov Sergueï V. (1873 à Oneg - 1943 à Beverly Hills).
Rameau Jean-Philippe (1683 à Dijon - 1764 à Paris).
Ravel Maurice (1875 à Ciboure - 1937 à Paris).
Reger Max (1873 à Brand - 1916 à Leipzig).
Respighi Ottorino (1879 à Bologne - 1936 à Rome).
Rimski-Korsakov Nikolaï Andreïevitch (1844 à Tikhvin - 1908 à Lioubensk).
Rossi Luigi (v. 1598 à Torremaggiore - 1653 à Rome).
Rossini Gioacchino (1792 à Pesaro - 1868 à Passy).
Roussel Albert C.P.M. (1869 à Tourcoing - 1937 à Royan).
Sacchini Antonio M. Gaspare (1730 à Florence - 1786 à Paris).
Saint-Saëns Camille (1835 à Paris - 1921 à Alger).
Salieri Antonio (1750 à Legnano - 1825 à Vienne).
Sammartini Giovanni Battista (v. 1700 à Milan - 1775 à Milan).
Satie Erik (1866 à Honfleur - 1925 à Paris).
Scarlatti P. Alessandro (1660 à Palerme - 1725 à Naples).
Scarlatti Domenico (1685 à Naples - 1757 à Madrid).
Scheidt Samuel (1587 à Halle - 1654 à Halle).
Schein Johann Hermann (1586 à Grünhain - 1630 à Leipzig).
Schmitt Florent (1870 à Blamont - 1958 à Neuilly-sur-Seine).
Schoenberg Arnold (1874 à Vienne - 1951 à Los Angeles).
Schubert Franz Peter (1797 à Lichtenthal - 1828 à Vienne).
Schumann Robert A. (1810 à Zwickau - 1856 à Endenich).
Schütz Heinrich (1585 à Köstritz - 1672 à Dresde).
Scriabine Alexandre Nikolaïevitch (1872 à Moscou - 1915 à Moscou).
Sibelius J.J. Christian dit Jean (1865 à Tavastehus - 1957 à Järvenpää).
Smetana Bedrich (1824 à Litomysl - 1884 à Prague).
Spontini Gaspare L.P. (1774 à Maiolatti - 1851 à Maiolati).
Stradella Alessandro (1644 à Rome? - 1682 à Gênes).
Strauss II Johann (1825 à Vienne - 1899 à Vienne).
Strauss Richard G. (1864 à Munich - 1949 à Garmisch-Partenkirchen).
Stravinsky Igor Fedorovitch (1882 à Oranienbaum - 1971 à New York).
Sweelinck Jan Pieterszoon (1562 à Deventer - 1621 à Amsterdam).
Szymanowski Karol (1882 à Tymoszowska - 1937 à Lausanne).
Tartini Giuseppe (1692 à Pirano - 1770 à Padoue).
Tchaïkovski Piotr Ilitch (1840 à Votkinsk - 1893 à Saint-Pétersbourg).

Telemann Georg Philipp (1681 à Magdebourg - 1767 à Hambourg).
Torelli Giuseppe (1658 à Vérone - 1709 à Bologne).
Varèse Edgard (1883 à Paris - 1965 à New York).
Vaughan Williams Ralph (1872 à Down Ampney - 1958 à Londres).
Verdi Giuseppe (1813 à Roncole - 1901 à Milan).
Victoria Tomas Luis de (v. 1549 à Avila - 1611 à Madrid).
Villa-Lobos Heitor (1887 à Rio de Janeiro - 1959 à Rio de Janeiro).
Viotti Giovanni Battista (1755 à Fontanetto da Po - 1824 à Londres).
Vivaldi Antonio (1678 à Venise - 1741 à Vienne).
Wagner Richard (1813 à Leipzig - 1883 à Venise).
Weber Carl Maria F.E. von (1786 à Eutin - 1826 à Londres).
Webern Anton von (1883 à Vienne - 1945 à Mittersill).
Weill Kurt (1900 à Dessau - 1950 à New York).
Willaert Adrian (v. 1490 à Bruges? - 1562 à Venise).
Wolf Hugo (1860 à Windischgrätz - 1903 à Vienne).
Zelenka Jan Dismas (1679 à Lounovice - 1745 à Dresde).
Zimmermann Bernd Aloys (1918 à Bliesheim - 1970 à Königsdorf).
Adam de la Halle (v. 1240 à Arras - v. 1287).
Machaut Guillaume de (v. 1300 à Reims? - 1377 à Reims).
Landini Francesco (v. 1325 - 1397).
Dunstable John (v. 1370 - 1453).
Binchois Gilles (v. 1400 - 1460 à Soignies).
Dufay Guillaume (v. 1400 - 1474 à Cambrai).
Des Prés Josquin (v. 1440 - 1521 à Condé-sur-Escaut).
Ockeghem Johannes (v. 1420 - 1497 à Tours).
Isaak Heinrich (v. 1450 - 1517 à Florence).
Obrecht Jacob (v. 1452 à Bergen op Zoom? - 1505 à Ferrare).
Encina Juan del (1468 à Salamanque - 1529 à Léon).
Janequin Clément (v. 1485 à Châtellerault - 1558 à Paris).
Willaert Adrian (v. 1490 à Bruges? - 1562 à Venise).
Moralès Cristobal de (v. 1500 à Séville - 1553 à Malaga?).
Tye Christopher (v. 1500 - 1572).
Tallis Thomas (v. 1505 - 1585 à Greenwich).
Monte Philippe de (1521 à Malines - 1603 à Prague).
Palestrina Giovanni Pierluigi da (v. 1525 à Palestrina - 1594 à Rome).
Le Jeune Claude (v. 1530 à Valenciennes - 1600 à Paris).
Lassus Roland de (v. 1532 à Mons - 1594 à Munich).

Byrd William (v. 1543 - 1623 à Stondon Massey).
Victoria Tomas Luis de (v. 1549 à Avila - 1611 à Madrid).
Caccini Giulio (v. 1550 à Tivoli - 1618 à Florence).
Cavalieri Emilio de (v. 1550 à Rome - 1602 à Rome).
Gabrieli Giovanni (1557 à Venise - 1612 à Venise).
Morley Thomas (v. 1557 à Norwich - 1602 à Londres).
Gesualdo da Venosa Carlo (v. 1560 à Naples - 1613 à Gesualdo).
Peri Jacopo (1561 à Rome - 1633 à Florence).
Sweelinck Jan Pieterszoon (1562 à Deventer - 1621 à Amsterdam).
Hassler Hans Leo (1564 à Nuremberg - 1612 à Francfort).
Monteverdi Claudio (1567 à Crémone - 1643 à Venise).
Hume Tobias (v. 1569 - 1645 à Londres).
Frescobaldi Girolamo A. (1583 à Ferrare - 1643 à Rome).
Gibbons Orlando (1583 à Oxford - 1625 à Canterbury).
Schütz Heinrich (1585 à Köstritz - 1672 à Dresde).
Schein Johann Hermann (1586 à Grünhain - 1630 à Leipzig).
Scheidt Samuel (1587 à Halle - 1654 à Halle).
Rossi Luigi (v. 1598 à Torremaggiore - 1653 à Rome).
Cavalli Pier Francesco Caletti-Bruni dit (1602 à Crema - 1676 à Venise).
Carissimi Giacomo (1605 à Marino - 1674 à Rome).
Froberger Johann Jakob (1616 à Stuttgart - 1667 à Héricourt).
Cesti Marc'Antonio (1623 à Arezzo - 1669 à Florence).
Lully Jean-Baptiste (1632 à Florence - 1687 à Paris).
Charpentier Marc-Antoine (v. 1636 à Paris - 1704 à Paris).
Buxtehude Dietrich (v. 1637 à Bad Oldesloe - 1707 à Lübeck).
Stradella Alessandro (1644 à Rome? - 1682 à Gênes).
Blow John (1649 à Newark - 1708 à Londres).
Corelli Arcangelo (1653 à Fusignano - 1713 à Rome).
Pachelbel Johann (1653 à Nuremberg - 1706 à Nuremberg).
Dowland John (v. 1563 - 1626).
Marais Marin (1656 à Paris - 1728 à Paris).
Delalande Michel Richard (1657 à Paris - 1726 à Versailles).
Torelli Giuseppe (1658 à Vérone - 1709 à Bologne).
Purcell Henry (1659 à Londres - 1695 à Westminster).
Campra André (1660 à Aix-en-Provence - 1744 à Versailles).
Fux Johann Josef (1660 à Hirtenfeld - 1741 à Vienne).
Kuhnau Johann (1660 à Geising - 1722 à Leipzig).

Scarlatti P. Alessandro (1660 à Palerme - 1725 à Naples).
Couperin François (1668 à Paris - 1733 à Paris).
Albinoni Tomaso (1671 à Venise - 1751 à Venise).
Keiser Reinhard (1674 à Teuchern - 1739 à Hambourg).
Vivaldi Antonio (1678 à Venise - 1741 à Vienne).
Zelenka Jan Dismas (1679 à Lounovice - 1745 à Dresde).
Telemann Georg Philipp (1681 à Magdebourg - 1767 à Hambourg).
Mouret Jean-Joseph (1682 à Avignon - 1738 à Charenton).
Heinichen Johann David (1683 à Krössuln - 1729 à Dresde).
Rameau Jean-Philippe (1683 à Dijon - 1764 à Paris).
Bach Johann Sebastian (1685 à Eisenach - 1750 à Leipzig).
Haendel Georg Friedrich (1685 à Halle - 1759 à Londres).
Scarlatti Domenico (1685 à Naples - 1757 à Madrid).
Marcello Benedetto (1686 à Venise - 1739 à Brescia).
Boismortier Joseph Bodin de (1689 à Thionville - 1755 à Roissy-en-Brie).
Tartini Giuseppe (1692 à Pirano - 1770 à Padoue).
Hasse Johann Adolf (1699 à Bergedorf - 1783 à Venise).
Sammartini Giovanni Battista (v. 1700 à Milan - 1775 à Milan).
Martini Giovanni Battista (1706 à Bologne - 1784 à Bologne).
Bach Wilhelm Friedmann (1710 à Weimar - 1784 à Berlin).
Pergolesi Giovanni Battista (1710 à Iesi - 1736 à Pozzuoli).
Bach Carl Philipp Emanuel (1714 à Weimar - 1788 à Hambourg).
Gluck Christoph Willibald (1714 à Erasbach - 1787 à Vienne).
Piccinni Niccolo (1728 à Bari - 1800 à Passy).
Monsigny Pierre-Alexandre (1729 à Fauquembergues - 1817 à Paris).
Sacchini Antonio M. Gaspare (1730 à Florence - 1786 à Paris).
Haydn Franz Josef (1732 à Rohrau - 1809 à Vienne).
Gossec François-Joseph (1734 à Vergnies - 1829 à Passy).
Bach Johann Christian (1735 à Leipzig - 1782 à Londres).
Paisiello Giovanni (1740 à Tarente - 1816 à Naples).
Grétry André Ernest Modeste (1741 à Liège - 1813 à Montmorency).
Boccherini Luigi (1743 à Lucques - 1805 à Madrid).
Cimarosa Domenico (1749 à Aversa - 1801 à Venise).
Salieri Antonio (1750 à Legnano - 1825 à Vienne).
Clementi Muzio (1752 à Rome - 1832 à Evesham).
Viotti Giovanni Battista (1755 à Fontanetto da Po - 1824 à Londres).
Kraus Josef Martin (1756 à Miltenberg - 1792 à Stockholm).

Mozart Wolfgang Amadeus (1756 à Salzbourg - 1791 à Vienne).
Cherubini Luigi Zenobio (1760 à Florence - 1842 à Paris).
Méhul Etienne-Nicolas (1763 à Givet - 1817 à Paris).
Beethoven Ludwig van (1770 à Bonn - 1827 à Vienne).
Paër Ferdinando (1771 à Parme - 1839 à Paris).
Spontini Gaspare L.P. (1774 à Maiolatti - 1851 à Maiolati).
Boïeldieu François Adrien (1775 à Rouen - 1834 à Jarcy).
Hoffmann Ernst Theodor Wilhelm (1776 à Königsberg - 1822 à Berlin).
Hummel Johann Nepomuk (1778 à Presbourg - 1837 à Weimar).
Auber Daniel François Esprit (1782 à Caen - 1871 à Paris).
Paganini Niccolo (1782 à Gênes - 1840 à Nice).
Weber Carl Maria F.E. von (1786 à Eutin - 1826 à Londres).
Meyerbeer Giacomo (1791 à Berlin - 1864 à Paris).
Rossini Gioacchino (1792 à Pesaro - 1868 à Passy).
Berwald Franz Adolf (1796 à Stockholm - 1868 à Stockholm).
Donizetti Gaetano (1797 à Bergame - 1848 à Bergame).
Schubert Franz Peter (1797 à Lichtenthal - 1828 à Vienne).
Bellini Vincenzo (1801 à Catane - 1835 à Puteaux).
Adam Adolphe (1803 à Paris - 1856 à Paris).
Berlioz Hector (1803 à La Côte-Saint-André - 1869 à Paris).
Glinka Mikhail Ivanovitch (1804 à Smolensk - 1857 à Berlin).
Mendelssohn-Bartholdy Félix (1809 à Hambourg - 1847 à Leipzig).
Chopin Frédéric (1810 à Zelazowa Wola - 1849 à Paris).
Schumann Robert A. (1810 à Zwickau - 1856 à Endenich).
Liszt Franz (1811 à Raiding - 1886 à Bayreuth).
Dargomyjski Alexandre Sergueïevitch (1813 à Dargomysz - 1869 à Saint-Pétersbourg).
Verdi Giuseppe (1813 à Roncole - 1901 à Milan).
Wagner Richard (1813 à Leipzig - 1883 à Venise).
Gounod Charles (1818 à Paris - 1893 à Saint-Cloud).
Offenbach Jacques (1819 à Cologne - 1880 à Paris).
Franck César A.J.G.H. (1822 à Liège - 1890 à Paris).
Lalo Edouard V.A. (1823 à Lille - 1892 à Paris).
Bruckner Anton (1824 à Ansfelden - 1896 à Vienne).
Smetana Bedrich (1824 à Litomysl - 1884 à Prague).
Strauss II Johann (1825 à Vienne - 1899 à Vienne).
Borodine Alexandre Porfirievitch (1833 à Saint-Pétersbourg - 1887 à Saint-

Pétersbourg).
Brahms Johannes (1833 à Hambourg - 1897 à Vienne).
Saint-Saëns Camille (1835 à Paris - 1921 à Alger).
Delibes Léo (1836 à Saint-Germain-du-Val - 1891 à Paris).
Balakirev Mily Alexeievitch (1837 à Nijni-Novgorod - 1910 à Saint-Pétersbourg).
Bizet Georges (1838 à Paris - 1875 à Bougival).
Moussorgsky Modest Petrovitch (1839 à Karevo - 1881 à Saint-Pétersbourg).
Tchaïkovski Piotr Ilitch (1840 à Votkinsk - 1893 à Saint-Pétersbourg).
Chabrier Emmanuel (1841 à Ambert - 1894 à Paris).
Dvorak Anton (1841 à Nelahozeves - 1904 à Prague).
Massenet Jules (1842 à Montaud - 1912 à Paris).
Grieg Edvard H. (1843 à Bergen - 1907 à Bergen).
Rimski-Korsakov Nikolaï Andreïevitch (1844 à Tikhvin - 1908 à Lioubensk).
Fauré Gabriel U. (1845 à Pamiers - 1924 à Paris).
D'Indy Vincent (1851 à Paris - 1931 à Paris).
Janacek Leos (1854 à Hukvaldy - 1928 à Ostrava).
Chausson Amédée Ernest (1855 à Paris - 1899 à Limay).
Elgar Edward (1857 à Broadheath - 1934 à Worcester).
Puccini Giacomo (1858 à Lucques - 1924 à Bruxelles).
Albeniz Isaac (1860 à Camprodon - 1909 à Cambo-les-Bains).
Mahler Gustav (1860 à Kalischt - 1911 à Vienne).
Wolf Hugo (1860 à Windischgrätz - 1903 à Vienne).
Debussy Claude (1862 à Saint-Germain-en-Laye - 1918 à Paris).
Delius Frederick (1862 à Bradford - 1934 à Grez-sur-Loing).
Mascagni Pietro (1863 à Livourne - 1945 à Rome).
Strauss Richard G. (1864 à Munich - 1949 à Garmisch-Partenkirchen).
Dukas Paul (1865 à Paris - 1935 à Paris).
Glazounov Alexandre K. (1865 à Saint-Pétersbourg - 1936 à Neuilly-sur-Seine).
Magnard Albéric (1865 à Paris - 1914 à Baron).
Nielsen Carl August (1865 à Norre-Lindelse - 1931 à Copenhague).
Sibelius J.J. Christian dit Jean (1865 à Tavastehus - 1957 à Järvenpää).
Busoni Ferruccio B. (1866 à Empoli - 1924 à Berlin).
Satie Erik (1866 à Honfleur - 1925 à Paris).

Granados y Campina Enrique (1867 à Lerida - 1916 dans la Manche au cours d'un naufrage).
Roussel Albert C.P.M. (1869 à Tourcoing - 1937 à Royan).
Lehar Franz (1870 à Komaron - 1948 à Bad Ischl).
Schmitt Florent (1870 à Blamont - 1958 à Neuilly-sur-Seine).
Scriabine Alexandre Nikolaïevitch (1872 à Moscou - 1915 à Moscou).
Vaughan Williams Ralph (1872 à Down Ampney - 1958 à Londres).
Rachmaninov Sergueï V. (1873 à Oneg - 1943 à Beverly Hills).
Reger Max (1873 à Brand - 1916 à Leipzig).
Ives Charles (1874 à Danbury - 1954 à New York).
Schoenberg Arnold (1874 à Vienne - 1951 à Los Angeles).
Ravel Maurice (1875 à Ciboure - 1937 à Paris).
Falla Manuel de (1876 à Cadix - 1946 à Alta Gracia).
Respighi Ottorino (1879 à Bologne - 1936 à Rome).
Bartok Bela V.J. (1881 à Nagyszentmiklôs - 1945 à New York).
Enesco Georges (1881 à Liveni - 1955 à Paris).
Kodaly Zoltan (1882 à Kecskemét - 1967 à Budapest).
Malipiero Gian Francesco (1882 à Venise - 1973 à Trévise).
Stravinsky Igor Fedorovitch (1882 à Oranienbaum - 1971 à New York).
Szymanowski Karol (1882 à Tymoszowska - 1937 à Lausanne).
Varèse Edgard (1883 à Paris - 1965 à New York).
Webern Anton von (1883 à Vienne - 1945 à Mittersill).
Berg Alban (1885 à Vienne - 1935 à Vienne).
Villa-Lobos Heitor (1887 à Rio de Janeiro - 1959 à Rio de Janeiro).
Martin Franck (1890 à Genève - 1974 à Naarden).
Martinu Bohuslav (1890 à Polichka - 1959 à Liestal).
Prokofiev Sergueï (1891 à Sontsovka - 1953 à Moscou).
Honegger Arthur (1892 au Havre - 1955 à Paris).
Milhaud Darius (1892 à Aix-en-Provence - 1974 à Genève).
Hindemith Paul (1895 à Hanau - 1963 à Francfort).
Orff Carl (1895 à Munich - 1982 à Munich).
Gershwin George (1898 à Brooklyn - 1937 à Beverly Hills).
Poulenc Francis (1899 à Paris - 1963 à Paris).
Weill Kurt (1900 à Dessau - 1950 à New York).
Khatchatourian Aram Ilitch (1903 à Tbilissi - 1978 à Moscou).
Jolivet André (1905 à Paris - 1974 à Paris).
Chostakovitch Dimitri (1906 à Saint-Pétersbourg - 1975 à Moscou).

Messiaen Olivier (1908 à Avignon - 1992 à Clichy).
Britten E. Benjamin (1913 à Lowestoft - 1976 à Aldeburgh).
Zimmermann Bernd Aloys (1918 à Bliesheim - 1970 à Königsdorf).
Cage John (1912 à Los Angeles - 1992 à New York).