

DEUX MILLENAIRES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN FRANCE



Josquin DESPREZ (1450-1521)

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



Claude DEBUSSY par Paul NADAR (ca. 1905)

On peut dire sans exagération que, pour l'essentiel, la musique occidentale est née du chant grégorien via la polyphonie religieuse, et que, comme nous allons le voir, celui-ci est né dans les Gaules.

Pépin le Bref (751-768), soucieux d'asseoir sa légitimité, passa des accords avec la papauté : en échange de son sacre et de celui de ses enfants, asseyant la dynastie des Carolingiens, il assista le pape contre les Lombards et créa les Etats pontificaux. Il adopta le chant romain pour le rituel des Gaules, mais les chantres (qui pratiquaient jusque là un chant d'influence principalement orientale) eurent du mal à l'assimiler, ce qui donna un hybride connu comme 'chant gallican'. Son fils Charlemagne (768-814) eut à cœur de consolider son œuvre. Il se fit sacrer à nouveau solennellement par le Pape le 25 décembre 800 et décréta en 805 que les chantres devaient passer par l'école de chant de Metz sous l'autorité de l'évêque Chrodegang pour exercer leur profession. Cela donna homogénéité dans le temps et dans l'espace à ce qui devint le 'chant grégorien'. Les musicologues considèrent que vers le milieu du IX^e siècle, l'essentiel du corpus du chant grégorien était créé. Celui-ci fut adopté par le Pape Innocent III (1198-1216) comme seul chant admis à Rome ; l'exil de la papauté en Avignon consolida cette décision en rompant tout lien entre la Papauté et la 'schola cantorum' de Rome, qui était le chœur papal et conservait la mémoire du chant 'vieux-romain'.

Au début du XIII^e siècle, Paris était une capitale européenne incontestée, notamment de par la création de la Sorbonne et la consécration de la cathédrale Notre Dame de Paris. Les chantres de la cathédrale (mais aussi ceux de certaines cathédrales de province, Senlis en particulier) ne se satisfirent pas du chant grégorien monodique et créèrent la polyphonie et des genres musicaux caractéristiques : c'est ce que l'on appela l''école de Notre Dame' (1160-1250) qui rayonna sur toute la chrétienté. La polyphonie développa l'organum, la copula, le déchant. Les chants étaient le conductus, le motet, les clausules, le hoquet. Les compositeurs phare furent Léonin (1150 – 1210) et Pérotin (1160-1230).

La période entre 1240 et 1320 correspond à l' 'ars antiqua' ; Cet art a principalement développé la polyphonie. L'Ars antiqua est considéré aujourd'hui comme la principale manifestation musicale du classicisme médiéval, celui du XIII^e siècle.

Une des principales formes musicales reste l'organum, qui fait entendre le plain-chant grégorien en valeurs longues, tandis que l'autre ou les autres voix l'ornent sur des notes plus brèves. Dans cette forme, ces autres voix sont dites 'voix organales'. Elles se développent autour de ce fil conducteur donné en valeurs longues, appelé 'cantus firmus'. L'improvisation peut y avoir sa place (on peut y voir là une trace de la pratique d'origine). Une autre forme musicale, moins ornée, est le conduit, qui présente moins de différences d'aspect entre le 'cantus firmus' et les voix de déchant, qui, là encore, s'ordonnent autour de lui.

Le motet, forme qui connaîtra un brillant avenir, prend plus de liberté avec le plain-chant. Les deux autres formes musicales étaient liturgiques, alors que celle-ci marque plutôt une pause dans ce déroulement.

Du point de vue de l'écriture, les signes utilisés n'ont pas encore de valeur rythmique définie.

Ensuite, au XIV^e siècle, se développa l' 'ars nova' (ca. 1320 à 1380). Le nom donné à cette époque vient directement d'un traité théorique sur la musique de Philippe de Vitry (1302-1357) intitulé 'Ars Nova', vers 1320. Les innovations de l'Ars Nova concernent essentiellement la notation, et le développement de la polyphonie qui en découle par de nouvelles règles de composition et l'apparition du style harmonique et rythmique (incluant la division binaire ou 'mineure' et ternaire ou 'majeure', équivalent musical de la Trinité). Il engendra notamment le 'motet isorythmique', forme

particulièrement complexe d'élaboration du 'cantus firmus', distinguant la '*talea*' pour les rythmes et la '*color*' pour les hauteurs. Le compositeur principal est Guillaume de Machaut (1300-1377), auteur notamment de la 'messe de Notre-Dame', première messe polyphonique complète que l'on connaisse, et dont on retrouvera la forme dans de nombreux chefs d'œuvre tout au long des siècles suivants. Dans les années 1370, parut le '*Codex Ivrea*', contenant 81 compositions parmi lesquelles 36 motets dont 9 ont pu être attribués à Philippe de Vitry. C'est le recueil le plus représentatif de l'ars nova après l'œuvre de Machaut.

Il est à noter qu'une condamnation de l'ars nova dans le rite religieux fut émise par le pape Jean XXII (1316-1334 - décrétale '*Docta Sanctorum Patrum*') contre son ami l'évêque Philippe de Vitry, mais elle fut inefficace, et levée par son successeur Clément VI, qui encouragea au contraire l'art nouveau à la cour des papes d'Avignon, qui devint de ce fait un centre musical européen.

La période de l'ars subtilior, parfois incluse dans l'ars nova occupe essentiellement la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e. Elle poussa à leur extrême degré les subtilités techniques développées par l'Ars Nova et donna des œuvres qui ne pâlisent pas de la comparaison avec celles du dernier Jean-Sébastien Bach ou de Webern. On en trouve des exemples à la cour du duc Jean de Berry, de Gaston Fébus et de Janus de Lusignan à Chypre, ainsi qu'à la cour des papes d'Avignon et des ducs de Visconti à Pavie. Un représentant typique est Johannes Ciconia (ca 1370-1412).

La première moitié du XV^e Siècle fut marquée par l'influence – surtout à la cour des ducs de Bourgogne – par l'influence de l'Angleterre, qui développa, avec John Dunstable (1390-1453), une polyphonie fondée sur des tierces et des sixtes, plus faciles à chanter. C'est la 'contenance angloise'. Cette influence se répandit sur toute l'Europe grâce à des théoriciens et compositeurs tels que Walter Frye et John Hothby.

La prodigalité et le raffinement de la cour de Bourgogne permit l'éclosion d'une école qui fut la plus longue de l'histoire de la musique : l' 'école franco-flamande' (ca. 1420 – 1594). L'évolution fut continue, mais on distingue traditionnellement trois périodes :

1. La première génération (1420-1450), aussi appelée 'école bourguignonne', a été dominée par Guillaume Dufay (1400-1474), Gilles Binchois (1400-1460) et Antoine Busnois (1433-1492). Cette génération marque une rupture avec la musique médiévale. À la succession de quarts, de quintes et d'octaves qui marquait la musique d'alors, ils privilégient les superpositions de tierce et de sixte et envisagent un développement vertical de la musique par la polyphonie.
2. La deuxième génération (1450-1490), dont Johannes Ockeghem (1420-1497) fut le compositeur le plus marquant, est marquée par le développement de motets qui deviennent des lieux privilégiés de l'expérimentation du contrepoint.
3. La troisième génération (1480-1520), avec avant tout Josquin des Prés (1450-1521), souvent considéré comme le plus grand compositeur français de l'école franco-flamande, dont l'œuvre fut diffusée dans toute l'Europe occidentale grâce à l'imprimerie musicale naissante, mais aussi Jacob Obrecht (1457-1505), Pierre de La Rue (1460-1516) et l'allemand Heinrich Isaac (1450-1517).

Certains compositeurs plus jeunes restèrent fidèles toute leur vie au style franco-flamand. Ainsi en est-il du grand Roland de Lassus (1532-1594), que l'on rattache à cette école, qu'il prolongea jusqu'à la renaissance tardive. Il travailla essentiellement en Italie et à la cour de Munich. Cette école influença considérablement Palestrina (1525-1594), qui contribua à faire admettre la polyphonie dans le culte catholique par le Concile de Trente.

Il est important de noter qu'à la Renaissance, la musique, rattachée jusqu'alors aux disciplines scientifiques du Quadrivium, passe au Trivium aux côtés des disciplines littéraires. La messe et le

motet sont toujours d'actualités et en plein développement. L'expression du texte passe avant les préoccupations purement musicales. Le motet prend dès lors un caractère grave et mystique qu'il lui était moins familier. La messe est toujours un genre en plein développement et révèle le même art contrapunctique que les motets. Une des formes de messe très en vogue est la messe-parodie. Si le procédé remonte au siècle précédent, celui de la Renaissance est nouveau car il consiste en l'adoption d'une pièce polyphonique complète.

En parallèle à la musique religieuse, la Renaissance française développa un art de la chanson polyphonique, avec des compositeurs tels que Janequin (1485-1558), Sermisy (1495-1562), Costeley (1531-1606), Lejeune (1530-1600). Progressivement, la voix supérieure prit de l'importance et les autres voix purent être interprétées sur le luth, donnant naissance à un répertoire de musique vocale soliste française qui culmina au début de l'ère baroque avec Lambert (1610-1696) : on parlait de 'chanter à la Lamberte'. De Lambert, ce style passa à son gendre Lully (1632-1687).

De la deuxième moitié de la Renaissance aux débuts du baroque, le climat politique, et notamment les guerres de Religion, ne fut pas favorable à la création de musique autre que d'intimité ou isolée (on peut citer quelques noms : Formé (1567-1638), Bouzignac (ca.1587-1643)), ceci jusqu'à ce que Louis XIV assure son autorité et appelle le Florentin Lulli, francisé en Lully, comme surintendant de la musique au palais de Versailles. Celui-ci instaura un style français inspiré du chant 'à la Lamberte' et se fit donner des privilèges royaux considérables, notamment en matière d'opéras ou de musique religieuse en français, écrasant ses concurrents. Ils se rabattirent sur l'orgue (de Grigny, (1672-1703), Couperin (1668-1733), Marchand (1669-1732)), le clavecin (Couperin), la viole de Gambe (Marais (1656-1728)), la musique de chambre (Couperin), la musique sacrée en latin (Charpentier (1643-1704), Delalande (1657-1726)). Certains, tels que Couperin, prônaient les goûts réunis, synthèse de musique à l'italienne et à la française. Le début du XVIII^e siècle vit l'éclosion passagère de la cantate à la française (Clérambault (1676-1749), Montéclair (1667-1737), Jacquet de la Guerre (1665-1729)).

Débarrassé de la dictature de Lully, le XVIII^e vit également l'éclosion de l'opéra (Campra (1660-1744), Rameau (1683-1764)). Le genre de la musique de chambre, qui se confondait peu ou prou avec la musique symphonique naissante, se développa également (Mondonville (1711-1772), de Boismortier (1689-1755), Rameau), ainsi que la naissance du concerto de soliste (Leclair (1697-1764)). Petit à petit les goûts évoluèrent vers le milieu du siècle, sous l'influence de la montée européenne de la musique 'rococo' protoclassique. Rameau représenta la dernière survivance de l'art du 'grand siècle' jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, tout en étant un novateur et un théoricien influent.

La musique instrumentale et vocale en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle se portait plutôt bien, en grande partie grâce à l'institution dénommée 'le concert spirituel', créée – non sans difficultés, provoquées par l'Académie Royale de Musique – par Anne Danican Philidor (1681–1728) en 1725, et qui pouvait exécuter de la musique étrangère – sacrée, en particulier. D'autres initiatives avaient eu lieu. Ainsi, Rameau invita en France en 1754 Johann Stamitz, le père de l'École de Mannheim', avant-garde musicale en Allemagne. Plus chanceux que Mozart, Joseph Haydn reçut une commande du comte d'Ogny pour six symphonies, dites 'Parisiennes' (n° 83 à 86). Haydn était très populaire en France et eut une influence majeure sur des symphonistes tels que Gossec (1734-1829).

Mais la tourmente révolutionnaire mit fin au 'concert spirituel' et aux initiatives privées. Le début du XIX^e siècle était devenu un désert en matière de musique instrumentale. Les grands noms avaient progressivement disparu ou avaient cessé d'écrire: Gossec, Cherubini (1760-1842), Méhul (1763-1817), Devienne (1759-1803). Le seul genre musical qui connaissait le succès était l'opéra comique, auxquels ces maîtres avaient également sacrifié, ainsi que par exemple Auber (1782-1871) ou Hérold (1791-1833). Encore faut-il souligner une vérité sociologique. L'opéra n'était pas principalement une production visant à l'excellence musicale. Pour le public bourgeois, cela faisait partie des rites sociaux. Il fallait s'y montrer, et l'on exécutait parfois au piano familial des transcriptions et fantaisies

issues d'airs à la mode. Pour les interprètes, c'était un concours à la meilleure soprano, au meilleur ténor, à la meilleure basse, activement tranché par un public avide avant tout de virtuosité vocale. Le genre s'était enrichi du 'grand opéra', mis au point essentiellement par Meyerbeer (1791-1864), synthèse relativement artificielle de l'opéra allemand, français, italien, dont le prototype est 'les Huguenots' (1836). Et naturellement, les conservatoires suivaient le mouvement. Il était vraiment difficile à un compositeur soucieux de musique instrumentale de se former et faire entendre sa voix.

Dans ces circonstances, Hector Berlioz (1803-1869) fait figure de génie romantique solitaire. Son inspiration est à chercher chez Gluck, Beethoven et les maîtres français qui l'avaient précédé. Il se manifesta par sa célèbre 'Symphonie fantastique' (1830) et accumula chef d'œuvre sur chef d'œuvre, faisant parfois de la surenchère en termes d'effectifs orchestraux et choraux. Sa carrière ne fut pas à la hauteur de son génie, en dépit de l'admiration de l'avant-garde, Liszt en particulier. Il échoua notamment dans le domaine de l'opéra.

Le sort du Polonais exilé Frédéric Chopin (1810-1849) est également un cas d'exception. Il créa bien des formes adoptés par les romantiques et au-delà (polonaises, ballades, scherzos, études, impromptus, barcarolle, berceuse...), chargées d'une sensibilité inconnue jusqu'alors.

Mais qui connaît encore le nom de George Onslow (1784-1853), héros des quelques cercles privés qui, en Europe, pratiquaient la musique de chambre et auteur de 36 quatuors et 34 quintettes à cordes?

La haute société française sous le second Empire était une société frivole. On ne pensait qu'à faire des affaires et à se distraire. L'art pictural, structural et architectural était dominé par des Académies ultraconservatrices et les artistes 'pompiers'. La musique ne servait guère que de divertissement. Le Dieu de cette époque était Offenbach (1819-1880) et ses opérettes qui caricaturaient gentiment la société et les mœurs de son époque. Tout au plus entendait-on quelques opéras à la mode et quelques virtuoses qui donnaient des fantaisies brillantes sur les airs de ces opéras. Qui connaît le nom de Félicien David (1810-1876), de Théodore Gouvy (1819-1898) ou de Louise Farrenc (1804-1875), qui écrivirent des symphonies et de la musique de chambre de valeur à cette époque ?

Le triomphe de l'opéra amena cependant quelques musiciens de haute valeur à s'investir dans ce genre. Il faut citer au moins les noms de Halévy (1799-1862), Delibes (1836-1891), Gounod (1818-1893), Bizet (1838-1875), Massenet (1842-1912). Certains grands musiciens ultérieurs tinrent à écrire leur opéra : ainsi le roi d'Ys (1888) de Lalo (1823-1892), le roi Arthur de Chausson (1903), Pelléas et Mélisande de Debussy (1902), Ariane et barbe-bleue de Paul Dukas (1907), Pénélope de Gabriel Fauré (1913). Saint-Saëns écrivit de nombreux opéras, dont Samson et Dalila (1877).

La défaite de 1870, la proclamation de l'Empire allemand dans la galerie des glaces du palais de Versailles et l'insurrection de la Commune retentirent dans la société comme un orage dans un ciel clair. Les meilleurs esprits mirent les malheurs de la France sur le compte de la déchéance intellectuelle, esthétique et morale d'une société tentée par la facilité. Pour les musiciens, plus d'Offenbach qui venait de tirer sa révérence avec les Contes d'Hoffmann. Il convenait de hisser la France au niveau de l'ennemi allemand et notamment de son héros du moment (à vrai dire contesté dans son propre pays), le dieu Richard Wagner – dont l'influence sur le meilleur de la musique française est indéniable, y compris par réaction et par défi auquel il convenait de répondre par des créations de niveau comparable.

Relever la France musicale était d'abord se donner les moyens de susciter la création de musique sérieuse. A dire vrai, d'excellents musiciens étaient déjà à l'œuvre, mais n'avaient aucun moyen de créer des œuvres ambitieuses, du plus haut niveau musical, et de les porter à la connaissance du public. Il fallait donc créer une structure. La Société nationale de musique (SNM) fut fondée le 25 février 1871 par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns. Parmi ses membres initiaux figuraient César

Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Paul Lacombe, Théodore Dubois, Théodore Gouvy et Paul Taffanel. Son but était de promouvoir la musique française et de permettre à de jeunes compositeurs de faire jouer leurs œuvres en public. Sa devise était « Ars gallica ». Le concert inaugural fut donné le 17 novembre 1871.

Plusieurs compositeurs étaient actifs dès cette période. Camille Saint-Saëns (1835-1921) défendait un art académique, refusant toute confession romantique, et était viscéralement anti-wagnérien. César Franck (1822-1890) était perméable au wagnérisme. Son art se caractérise notamment par le chromatisme exacerbé de ses œuvres et la forme cyclique, qui unifiait la totalité de l'œuvre. Il forma de nombreux élèves. Gabriel Fauré (1845-1924) poursuivait avec une personnalité certaine les lignes tracées par Chopin et contribuait à la renaissance de la mélodie française, avant d'évoluer vers une manière plus ascétique très typique d'un certain art français. Ernest Chausson (1855-1899) poursuivait une voie moyenne : ayant assimilé quelques principes de l'art wagnérien, il traçait une musique fervente mais en demi-teinte, ouvrant la voie à Debussy. En contraste avec ceux-ci, et dans le prolongement de Georges Bizet, un Emmanuel Chabrier (1841-1894) écrivait une musique haute en couleurs et fort novatrice sous ses apparences joviales. Ces musiciens avaient tous le respect de l'œuvre des grands classiques allemands, notamment Schumann, et l'influence de Jean-Sébastien Bach commençait à se faire sentir au fur et à mesure où l'on découvrait son œuvre.

Dans les années 1880, la SNM commença à accepter les partitions de compositeurs non français. Ernest Chausson en fut le secrétaire de 1883 à sa mort en 1899. Vers la fin de cette décennie, la SNM accepta de nombreux compositeurs de la génération montante, tels Debussy (1862-1918) et Ravel (1875-1937).

En 1886, la SNM connut une division frontale à propos du problème de la promotion de la musique étrangère, Saint-Saëns le 'conservateur' affrontant César Franck (1822-1890), Vincent d'Indy et d'autres. César Franck fut finalement élu Président ce qui entraîna la démission de Bussine et de Saint-Saëns. Après la mort de César Franck, la présidence incombait à Vincent d'Indy (1851-1931). Après quelques incidents, Maurice Ravel quitta la Société pour en fonder une nouvelle, appelée Société musicale indépendante (SMI). La compétition entre deux sociétés et le manque de nouveaux manuscrits entraîna une réduction de l'activité de la SNM jusqu'aux années 1930, où l'arrivée de nouveaux membres tel Olivier Messiaen (1908-1992) apporta un nouveau souffle.

La SMI fut fondée en 1910 notamment par Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Charles Koechlin et Florent Schmitt. Certains compositeurs supportaient mal la tendance monopolistique de la SNM. Certaines œuvres de Maurice Ravel avaient été mal accueillies, d'autres de Charles Koechlin, de Maurice Delage ou de Ralph Vaughan Williams avaient été refusées. Le but de la SMI était de soutenir la création musicale contemporaine, en étant libérée des restrictions liées aux formes, aux genres, et aux styles des œuvres programmées. Elle compta parmi son Comité de Direction des noms tels que Louis Aubert, Béla Bartók, Nadia Boulanger, Manuel De Falla, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky. Nous y reviendrons, mais le simple énoncé de ces noms montre à quel point la jeune musique française était cosmopolite et interférait avec l'étranger.

Parallèlement, des compositeurs catholiques se préoccupaient de redonner vie à la musique sacrée. Le 6 juin 1894, Bordes, Guilmant et d'Indy créent la Schola cantorum, visant à remettre en honneur le chant grégorien et la polyphonie d'origine chrétienne, en particulier celle de type palestrinien. Naturellement, cette création n'est pas à mettre en parallèle avec celle de la Société nationale de musique. Il ne s'agissait pas de créer de la musique néo-palestrinienne. Vincent d'Indy, comme nous l'avons vu Président de La Société nationale de musique, était l'un des meilleurs élèves de Franck et

fit beaucoup pour assurer son héritage musical. Bien que nationaliste fervent, il était un admirateur de Richard Wagner, et sa musique en porte la trace. Pédagogue exceptionnel, il contribua à former, directement ou par l'exemple, toute une génération de musiciens post-franckistes et plutôt wagnériens qui prospérèrent parallèlement à l' 'impressionnisme' français voire au-delà. La schola connut une révolution de palais en 1931.

A partir des années 1900 naquit un mouvement musical que l'on mit en rapport avec le mouvement pictural de l' 'impressionnisme' et que l'on dénomma du même nom, qui fut généralement accepté encore que certains lui trouvent plutôt un rapport avec le 'symbolisme'. La musique est un art spécifique, il faut se défier des parallèles trop rigides avec les autres arts. Les représentants les plus éminents de cet art nouveau furent Claude Debussy (1862-1918) et Maurice Ravel (1875-1937). On n'insistera jamais assez sur l'originalité et le caractère révolutionnaire de leur démarche. Ils ont donné à la musique française une liberté et des œuvres qui comptent parmi ses chefs d'œuvres les plus achevés. Après Debussy, notre écoute de la musique ne sera jamais comme auparavant. Cependant, il serait injuste de ne pas signaler l'influence qu'eurent sur eux certains compositeurs passés, comme Liszt (1811-1886) – à travers essentiellement l'écriture pianistique – Liszt qui avait été l'ami et l'inspirateur de Saint-Saëns (1835-1921), homme en qui les impressionnistes trouvèrent un ennemi farouche. On rapporte qu'il recula ses vacances pour venir siffler le première de 'Pelléas' avec la clef creuse de son appartement. Avec les franckistes, les relations furent moins tendues : elles furent correctes dans un climat d'incompréhension mutuelle, sans plus. Les 'impressionnistes' étaient antiwagnériens, moins finalement pour des raisons musicales que philosophiques. Ils étaient attirés par certaines musiques étrangères, comme la musique russe et les musiques extrême-orientales entendues lors des expositions universelles de 1889 et 1900.

Il faut également signaler l'existence de compositeurs indépendants tels que Gabriel Fauré (1845-1924) ou Florent Schmitt (1870-1958) qui exploitèrent les conséquences les plus extrêmes de la tonalité.

Précisément, un nouveau phénomène fit son apparition vers les années 1900, qui allait avoir un impact imprévisible. En 1898, Serge de Diaghilev (1872-1929) fonda 'Le Monde de l'art', association puis revue regroupant plusieurs artistes qui, en marge de l'académisme officiel, recherchent un art nouveau avec pour principal dessein de faire connaître l'art russe à l'étranger.. Durant cette même période, le chorégraphe Michel Fokine exerce son anticonformisme dans le domaine de la danse de spectacle. C'est précisément de la réunion de ces deux mouvements contestataires que naissent les Ballets russes, créés en 1907 par Serge de Diaghilev, avec les meilleurs éléments du théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg. Dès 1909, la compagnie entame une tournée internationale, et en 1911, Diaghilev coupe les ponts avec le Ballet impérial. La compagnie devient une troupe privée, indépendante, qui se fixe à Monte-Carlo, Paris et Londres, sans s'attacher à aucun théâtre en particulier. Les ballets russes commandèrent de nombreuses partitions à des compositeurs français ou résidant en France, tels Manuel de Falla (1876-1946).

Mais la véritable révolution fut la découverte d'un jeune compositeur russe, Igor Stravinsky (1882-1971). Celui-ci participa avec des musiques inouïes au sens littéral du terme. Le 25 juin 1910, c'est 'l'Oiseau de feu'. Le 13 juin 1911, c'est 'Petrouchka'. Enfin, le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, c'est un des scandales musicaux et chorégraphiques les plus retentissants qu'ait connu la France avec 'Le Sacre du Printemps'. On n'avait jamais vu ballet plus audacieux ni entendu plus violente et plus âpre musique, avec d'infinies subtilités qui sont encore sujet à commentaires. Aucun musicien de progrès n'est resté insensible à cet événement et n'a pas senti cet événement ébranler son écriture. Au Musikverein à Vienne, Schoenberg faisait écho avec un scandale le 31 mars 1913. Malheureusement, la guerre qui approchait dispersa les musiciens de ce Paris cosmopolite tumultueusement productif et cassa quelque peu les effets de ce choc. Malgré tout, après 'le Sacre', rien ne sera plus comme avant.

La musique qui était diffusée par ses différents organismes pénétrait la haute société par l'intermédiaire de réductions pour piano ou de petites formations de chambre. On se souvient, dans « la recherche du temps perdu » de l'épisode de la sonate de Vinteuil imaginée par Proust et donnée dans les salons de Madame de Verdurin – Proust qui n'hésitait pas à faire venir au milieu de la nuit un quatuor à cordes pour écouter les créations du dernier Beethoven. Il semblerait que cette sonate soit celle de César Franck, en tout cas qu'elle ait été inspirée par elle. Certains avaient des moyens plus conséquents et pouvaient envisager des manifestations plus larges, voire des commandes d'œuvres, telle la Princesse de Polignac. Ces salons rassemblaient l'élite artistique et intellectuelle de leur temps et avaient une véritable fonction de 'laboratoire d'idées'.

L'immédiat après-guerre est bien complexe à décrire. Il y eut d'abord les va-t-en guerre qui voulaient proscrire sur le sol français toute musique provenant des puissances vaincues, auxquels un Ravel déclara par exemple qu'il était bien heureux que Bartók soit hongrois et que cela se traduise dans ses œuvres. La dureté des temps a provoqué une réaction contre l'impressionnisme au profit d'une musique plus directe. Jean Cocteau, dans 'le coq et l'Arlequin', tente de définir de nouvelles lignes. Dit en quelques mots, il dénonce le wagnérisme et l'impressionnisme et prône le culte du cirque, de la foire, et de music-hall. Six artistes le suivent dans cette voie : Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), et Germaine Tailleferre (1892-1983). En réalité, ce groupe n'a de cohérence que l'amitié et quelques goûts et dégoûts communs. Milhaud mettra au point un langage appelé la polytonalité et fera grand place dans ses œuvres au folklore y compris la musique brésilienne qu'il découvre sur place avec l'ambassadeur Paul Claudel, et à un lyrisme très personnel, plutôt pastoral. Honegger écrira des œuvres puissantes et fortement architecturées dont de multiples oratorios et déclarera ne pas avoir le culte du music-hall mais de la musique de chambre dans ce qu'elle a de plus sérieux. Il est fortement influencé par Jean-Sébastien Bach, Beethoven, Max Reger. Poulenc est plus complexe. Par certaines de ses œuvres, il cède aux thèses du 'coq et l'arlequin'. Par d'autres, il exprime une foi ardente suite à sa conversion à Rocamadour en 1936. Par d'autres encore, il subit diverses influences, dont par exemple Mozart dans le Concerto pour piano, J.S. Bach dans le concerto pour orgue dont le début semble une citation de la Fantaisie et fugue en sol mineur. Tous subissent l'influence de Stravinsky, dont il nous faut à présent parler.

9

Après la guerre et quelques œuvres de transition, Stravinsky suivit une voie tout à fait paradoxale, celle du néoclassicisme, un langage fortement inspiré de J.S. Bach (mais non de Beethoven, qu'il exécrait). De fait, il y a deux néoclassicismes chez Stravinsky : un néoclassicisme original, dicté par son inspiration, et un néoclassicisme d'imitation, où beaucoup de compositeurs sont pastichés : Pergolèse, Rossini, Tchaïkovski, et même Bach au premier degré. Stravinsky étant devenu la coqueluche du Tout-Paris, il n'est guère de compositeur qui n'ait subi ses influences changeantes.

Bien entendu, l'après-guerre connut ses personnalités indépendantes. Un Prokofiev finit par rejoindre l'URSS. Un Ravel poursuivit sa carrière, durcissant quelque peu son langage. Un Florent Schmitt (1870-1958) continua sur la lancée qu'il avait acquise avant guerre avec sa Tragédie de Salomé et son Psaume XLVII. Un Albert Roussel (1869-1937) développa un langage volontiers rude et solidement charpenté. Le jeune Olivier Messiaen (1908-1992) commença à développer un langage rythmique et modal original. En revanche, on ne connut en France aucune influence de la Deuxième école de Vienne qui venait de mettre au point l'atonalité puis le sérialisme dodécaphonique.

La débâcle de 1940 pulvérisa à nouveau ces talents, encore qu'un Maurice Ravel et un Albert Roussel aient disparu en 1937. Après la Libération, on assista à un éclatement des talents. Certains compositeurs, dont le plus doué était Pierre Boulez (1925-2016), prirent la relève du sérialisme dodécaphonique en tentant de le généraliser à tous les paramètres musicaux : timbres, durées ... Un Olivier Messiaen jouait en quelque sorte les passerelles, certaines de ses œuvres comme 'Mode de valeurs et d'intensités' des 'Quatre études de rythme' donnant des gages à l'avant-garde, tout en

restant fidèle à son système de modalités et d'écriture rythmique , y adjoignant sa passion pour les chants d'oiseaux. Certains compositeurs développèrent leurs systèmes propres, fondés sur les progrès de l'électronique et de l'informatique, ainsi Pierre Henry (1927-2017) ou Xenakis (1922-2001). Ces recherches et technologies conduisirent indirectement à la fondation de l'IRCAM (Institut centré sur la recherche musicale, sonore et scientifique). Il faut signaler la naissance vers 1975 de l' 'école spectrale', avec des compositeurs comme Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (né en 1947) ou la compositrice d'origine finnoise Kaija Saariaho (née en 1952). Certains compositeurs comme André Jolivet (1905-1974), Henri Dutilleul (1916-2013), Olivier Messiaen ou Pascal Dusapin (né en 1955) refusèrent tous ces systèmes et développèrent de très belles œuvres en suivant leur inspiration propre avec un matériau plus traditionnel. Quant à Stravinsky, qui avait émigré aux USA, il se convertit au sérialisme dodécaphonique dans la lignée d'Anton Webern (1883-1945) et écrivit quelques chefs d'œuvre dans ce style ('Threni', 'Abraham and Isaac', 'Requiem Canticles', etc.).