

Sept directions d'études musicologiques.

Direction 1

Vocabulaire et grammaire en musique.

Au XXème siècle, le langage ayant changé plus brutalement qu'il ne l'avait fait auparavant, le hiatus entre le grand public et la musique contemporaine n'a peut-être jamais été aussi grand. Car les nouvelles possibilités sonores semblent stimuler davantage un jeu musical se concentrant sur le vocabulaire - le son - plus que sur la grammaire - la relation entre les sons. La musique a-t-elle donc besoin pour se faire comprendre d'une grammaire et serait-ce là un point commun avec la notion de langage qui par ailleurs semble si éloignée de la réalité musicale ? L'art serait-il dès lors à la recherche d'une nouvelle intelligibilité (si tant est qu'il la veuille), d'une nouvelle grammaire ?

Vouloir répondre même modestement à ces questions suppose qu'on définisse au préalable les points essentiels auxquels une "grammaire musicale", quelle qu'elle soit, doit satisfaire, puis élargir cette notion de grammaire - une relation intime entre les sons - et considérer l'organisation sonore à d'autres échelles, comprendre et mesurer les répercussions chez l'auditeur des notions de forme, d'organisation dans le temps, de période, évaluer plus précisément le rôle de la mémoire, du sentiment de tension et de détente... Autant de paramètres qui paraissent essentiels (parce que sans doute déterminés par le physiologique) en musique comme ailleurs, et qui nous permettraient d'expliquer peut-être le succès de musiques commerciales très "électroacoustiques (donc étrangères à tout système tonal) qui répondent cependant à une organisation élémentaire, celle que fournit par exemple une forte pulsation régulière.

Cette mesure ne peut s'effectuer, avec les imperfections que l'on imagine, que par le biais d'une enquête à caractère sociologique dans laquelle un panel de gens serait soumis à des tests d'écoute longuement réfléchis et de nombreuses questions auxquelles répondre. Cette étude (que l'on limiterait à l'intérieur du cadre occidental car un test concernant le musical n'a de pertinence que dans la mesure où la culture du testeur est identique à celle du testé) conduirait à cerner une compréhension, une attente, un besoin fondamental et peut-être approcher des critères musicaux indispensables sans lesquels le concept même de musique va vers une dissolution.

Direction 2

Les théories musicales contemporaines : un essai de synthèse.

A-t-on le droit ou peut-on simplement déduire un impératif - la bonne manière de composer - d'un indicatif - la nature du son lui-même ou la façon dont l'oreille perçoit ?

Sans parler des théories pseudo-scientifiques et souvent fantaisistes des siècles passés (cf. Les théories scientifiques de la musique. L. Fichet.), notre époque - par exemple Chailley et ses détracteurs - connaît une âpre controverse sur une explication rationnelle du phénomène musical, qu'il soit d'ici ou d'ailleurs. Très différentes les unes des autres, ces visions de l'activité musicale humaine mettent en relation une réalité acoustique, celle du physicien, avec une pratique artistique, celle du musicien. N'est-ce pas là une nouvelle quadrature du cercle, une équation impossible, et le problème (si problème il y a) ne serait-il pas mal énoncé ?

Car le fait musical pourrait s'envisager comme une des nombreuses applications du phénomène vibratoire (langage parlé, signalétique sonore...), sans qu'il y ait à tirer de la nature même de ce phénomène la moindre règle d'organisation. Les explications de telle ou telle construction sonore humaine que l'on tente de trouver dans les lois de la physique des ondes ne doivent-elles pas se chercher plutôt au plus profond de l'esprit humain ? [et l'on rejoint sur ce point le sujet précédent].

Il n'en reste pas moins que de troublantes corrélations ont été mises en lumière entre le langage musical, son évolution et la nature même du son, sans parler des nombreux exemples où l'esprit humain musicien a lui aussi cherché à créer selon une rationalité et une organisation que la nature lui inspirait. Nous entrevoyons là un nouvel épisode de la saga Nature-Culture : Nature du son - Culture musicale. L'étude pourrait ainsi opposer et commenter les divers points de vue contemporains pour tenter de faire une synthèse de la question.

Direction 3

Le Traité de Philologie musicale de J. Chailley comme point de départ d'une réflexion polémique sur le concept d'assimilation de consonances.

Jacques Chailley dans son Traité Historique d'Analyse Harmonique puis dans son Traité de Philologie musicale nous fait l'exposé d'une thèse selon laquelle l'assimilation progressive des intervalles comme nouvelle consonance de base dans la musique occidentale suit exactement la succession des harmoniques naturels

selon la loi de la résonance des corps sonores. De fait, dans cette perspective historique, une troublante corrélation semble bel et bien exister entre ces consonances " admises " chronologiquement et l'ordre des harmoniques naturels. La thèse et ses nombreux exemples à l'appui, pour être fort convaincante ne fut pas pour autant à l'abri de vigoureuses critiques passionnées. Nous ne rentrerons pas davantage dans cette polémique pour ne retenir de l'ensemble de l'ouvrage que l'idée d'assimilation avec ses corollaires.

Le " processus d'assimilation " envisagé ici est un fait pour le moins complexe et intimement lié aux facteurs sociologiques comme en témoignent les périodes de durée décroissantes nécessaires à l'installation de chaque nouvelle consonance au sein du langage musical, phénomène d'accélération historique constaté dans d'autres domaines de l'activité humaine. Les vecteurs empruntés par le sonore pour pénétrer un groupe humain ont dû être représentés par l'église, le cloître, la partition, plus tard le concert, la musique enregistrée, la radiodiffusion, et bien sûr de manière plus autoritaire et commune à toute époque (bien que de portée plus réduite) l'enseignement musical proprement dit. Quand peut-on affirmer qu'une consonance est " assimilée " et par qui ? Par l'individu chercheur-compositeur dont les capacités de compréhension musicales sont par définition très larges, par un cénacle d'initiés ou par le " grand public ", l'assemblée des auditeurs qui présente une " perméabilité " très hétérogène et variable selon une multitude de facteurs extra musicaux, comme un éventuel " âge mental musical " suggéré par Chailley. Peut-on "forcer" l'assimilation et comment ? Quelles sont encore les "capacités assimilatrices" de l'oreille humaine ? (cf. les travaux de Bregman et Steve Mc Adams cités par JC. Risset. Lettre jointe en Annexe 2)

Car cette notion d'assimilation de consonances se retrouve qui plus est, et selon l'auteur, à l'échelle de l'individu lui-même, dans l'évolution duquel la compréhension musicale suit encore la progression des harmoniques dans leur succession. Il est ainsi " naturel qu'un enfant, non préparé, reste étranger au langage de Debussy ", ou impassible à une musique fortement dissonante par comparaison à une personne éduquée musicalement qui dans le même temps trouverait Debussy " consonant " et le second exemple relevant de consonances non encore " assimilées " .

Qui plus est, l'hypothèse d'une réalité du phénomène d'assimilation s'inscrit forcément dans un processus temporel, et plus précisément dans une perception linéaire du temps. Une historicité musicale est alors au centre du problème qui nous donne à repenser l'histoire en terme de causalité et de finitude. Ce "sens", tel qu'il est entendu dans le monde occidental, ce déterminisme historique nous condamne, dans la logique de cette vision, au processus Evolution/Révolution (dans son acception cataclysmique) qui, de fait, semble être une caractéristique du génie occidental, en musique comme ailleurs.

Mais le processus d'assimilation, s'il s'inscrit obligatoirement dans l'histoire (et s'il est avéré) doit pouvoir déborder le cadre du tableau des harmoniques et nous assisterions peut-être aujourd'hui, aux convulsions d'un entendement musical contraint de quitter une voie toute tracée parce qu'elle est arrivée à son terme. Nous aurions alors un phénomène d'assimilation au sens large, omniprésent, universel et intemporel, ayant servi dans un passé très lointain certaines formes de musiques, puis ayant contribué à la formation, à l'évolution et enfin à la mort du système tonal en Europe, pour ouvrir aujourd'hui les portes d'un futur musical encore difficile à cerner.

Direction 4

Les écritures musicales : conséquences et perspectives.

La culture musicale occidentale a produit un système de notation complexe et adapté à sa nature. La spatialisation à deux dimensions du sonore (ne privilégiant ainsi et dans un premier temps que deux des paramètres du son, la hauteur ou fréquence et la durée ou rythme) a sans doute joué un grand rôle pour suggérer des techniques d'écriture telles que inversion, rétrogradation, symétries diverses. De docile servante, la partition devenait elle-même source d'inspiration créatrice. D'autres paramètres tels que dynamique ou timbre firent plus tard leur apparition lorsqu'on inventa les symboles de nuances ou que l'on attribua de manière obligée un instrument précis à une ligne mélodique. On indiqua ensuite des vitesses d'exécution précises et jusqu'à certains modes d'attaque.

Cependant, la partition à l'occidentale montre de nos jours ses limites lorsqu'il s'agit de spatialisation ou de synthèse sonore complexe. L'interdépendance du sonore et de sa représentation écrite, forte et passionnante à l'étude telle qu'elle a pu exister par le passé, est aujourd'hui parvenue à un tournant de son évolution. De nouvelles représentations du musical ont jalonné ce siècle tandis que parallèlement, les progrès technologiques liés au son et à son enregistrement ont abouti à une nouvelle concrétisation du sonore, une nouvelle écriture qui n'en est qu'à ses débuts. De fait, nous avons déjà pu assister à des "traitements" de la bande magnétique dans les premiers temps de l'ère électroacoustique où ce nouveau support devenait à son tour source créatrice de nouvelles œuvres. Qu'en est-il à l'ère du son numérique ? Quelles nouvelles interactions a-t-on déjà imaginé ou peut-on encore envisager entre cette nouvelle écriture du son et ses influences sur les œuvres contemporaines et du futur?

Direction 5

Le mouvement folkloriste au XXème siècle ou les diverses définitions du mot tradition - le folklore représenté et ses compromissions.

Les musiques et danses d'origines populaires issues d'une tradition orale et séculaire ont connu une renaissance au tournant de ce siècle. Sous l'impulsion mistralienne, en France, un travail de fond de recherche et de reconstitution d'un répertoire musical, de danses, de costumes, s'est opéré ici et là dans un climat parfois passionnel, parfois militant. En Europe d'abord et à travers le monde, l'origine du réveil des identités (qui parfois, et nous en sommes les témoins horrifiés, conduit à de sanglantes extrémités) doit se chercher dans une peur de l'assimilation et la perte identitaire qui en résulte, doublée d'une toute récente notion de patrimoine.

Ces nombreux groupements et associations de maintenance se sont donc approprié les divers éléments constitutifs d'une identité locale avec l'objectif ultime, pour un grand nombre d'entre-eux, de représenter cette dernière, de la mettre en scène, d'en faire un objet d'exposition. Ces notions - identité culturelle locale et spectacle - a priori étrangères l'une à l'autre ont pourtant été mariées et selon les manières les plus diverses, au bon goût des divers groupements. Chaque association a en effet suivi en cela sa propre philosophie, avec un bonheur on ne peut plus variable. En l'absence de tout cadre précis, elles ont donc librement mis en scène leur identité culturelle, ou plutôt l'image qu'elles en avaient.

Le premier problème fut de déterminer les éléments à représenter. Les plus aisés à mettre en scène sont les musiques, les danses et les costumes. Dans un second niveau, on peut encore évoquer la langue, les métiers, les jeux et les distractions typiques, la gastronomie. La deuxième question fondamentale est la manière, le moyen par lequel une particularité culturelle sera véhiculée. Le groupe de passionnés conçoit alors un spectacle non sans toucher du doigt les contraintes que cela suppose : espace scénique limité, aspect visuel à privilégier, mise en scène stricte, arrangements et accommodations inhérents. Par complaisance vis-à-vis du public et par légitime désir de le séduire, le risque de s'éloigner d'une sage simplicité, d'un naturel prudent est souvent mal mesuré. On assiste alors à des aberrations scéniques qui malheureusement dupent un public peu informé et crédule. Cette surenchère connut un paroxysme lorsque l'identité culturelle à transmettre était doublée d'un message doctrinaire ou idéologique, et nous avons tous en mémoire les époustouffants spectacles des ex pays de l'est sous régimes totalitaires.

Pourtant, de nos jours et peut-être davantage encore dans le futur, certaines cultures locales - la niçoise par exemple - ne vivent en grande partie, qu'à travers ces groupes de maintenance qui sont devenus des dépositaires, des références, parfois un dernier refuge. Mais parallèlement, ceux-ci entérinent des éléments aux origines douteuses au nom de la tradition. Les jeunes générations de folkloristes adoptent en toute bonne foi et défendent âprement des créations récentes pour des coutumes séculaires. A l'image d'un acharnement thérapeutique décrit par beaucoup, les groupes de maintenance folklorique entretiennent une vie artificielle détachée d'un contexte devenu autre comme un aïeul cher, inconscient, dont la pauvre chair n'est nourrie que sous perfusion. Pour continuer à vivre, il faut souvent aller plus avant dans la compromission et trahir davantage une humble réalité culturelle pour en faire un objet spectaculaire à succès. On retrouve alors le grand problème de la création dans le folklore et la responsabilité qu'elle suppose face à l'histoire, au public, aux générations futures ou plus généralement à l'idée que l'on se fait d'une certaine "vérité", d'une certaine "authenticité".

Mais après tout, n'assistons-nous pas là aux effets d'un nouveau vecteur d'évolution d'une tradition qui, sans cela, pour être restée "pure" serait morte de sa belle mort ? N'est-ce pas à tout prendre un moindre mal ? Le tout n'est-il pas de, simplement, ne pas en être dupe et de laisser librement les choses se poursuivre car on ne peut maîtriser le cours de l'histoire et moins encore ce qui en fait sa substance, une culture ?

Direction 6

Les mécanismes intimes de l'invention musicale en général et de l'improvisation jazz en particulier.

L'idée musicale, celle du compositeur, qui se concrétise par un fait sonore est le fruit d'une réflexion plus ou moins contrôlée, oscillant entre contrainte et fantaisie. Elle prend naissance au cœur même des obscures circonvolutions cérébrales non sans tisser au passage d'étranges liens avec de multiples et variés produits de l'activité psychique, certains intérieurs - la perception des couleurs, des formes, des volumes, des mouvements, des odeurs, des sensations tactiles, des souvenirs les plus divers et l'univers des affects et sentiments - d'autres extérieurs - un système musical, une organisation spécifique, une règle, un style, une culture, une époque, un lieu, une circonstance, un milieu social etc... Là se résume partiellement la mystérieuse et impénétrable alchimie du compositeur avec les sons.

S'il est sans doute vain de vouloir percer la terrifiante complexité de ce processus au sein même d'un sujet créateur et a fortiori de plusieurs, il paraît sans doute plus aisé ou du moins envisageable de tenter l'aventure dans le cas du musicien improvisateur en jazz, compositeur de l'instant. Les données de l'étude sont dans ce domaine plus nettement définies et connues : les cadres de l'improvisation elle-même (thème, métrique, harmonie), les techniques propres liées à l'instrument, le passé du musicien, les versions antérieures déjà enregistrées, le style pratiqué etc...

Nous connaissons de plus les techniques de l'improvisation telles qu'elles sont enseignées dans les nombreuses écoles de musique. Mais, au-delà de ces "astuces", chacun ne choisit-il pas sa démarche propre, ne crée-t-il pas ses propres liaisons entre les sensations, ses images, ses schémas, ses propres tournures ? Ces accents inimitables, ces "tics" si particuliers, ces constructions si personnelles qui caractérisent un musicien ont une origine, qu'elle se situe dans le mouvement, la couleur, une cause et son effet, l'expression d'une nervosité ou d'une névrose, qu'elle dérive d'un modèle antérieur... : ce sont bien ces mécanismes intimes et complexes qu'il s'agit de dépouiller.

Le cas personnel fournira l'approche la plus profonde et la plus sincère de l'étude, qui pourra s'étendre, pourquoi pas, à de grandes personnalités présentes ou passées. La recherche se bornera dans ce cas à une analyse des mécanismes apparents et préhensibles du talent improvisateur en question, doublés, lorsque cela sera possible, de témoignages d'artistes..

Direction 7

Les musiques populaires du XXème siècle.

L'univers musical "commercial" qui environne nos contemporains représente, éloigné de tout académisme, une réalité incontournable, peut-être une part de vérité que la musicologie ignore superbement comme elle a pu le faire par le passé au sujet des cultures musicales traditionnelles. Engendrées et diffusées par de puissants médias, ces musiques populaires ne sont plus produites par le peuple lui-même mais par des vedettes qui cristallisent certes des attentes de la part du public, mais aussi des intérêts financiers et des paris commerciaux de grande envergure.

Le goût du public, s'il est très influençable, est cependant encore et toujours pour une large part responsable du succès comme de l'échec de certains "produits".

Au-delà des obscurs mécanismes du succès comme de l'échec, et prises dans leur globalité, ces musiques semblent répondre à des nécessités primaires de la nature humaine. Le besoin de défoulement dans la danse, son rôle de lien social et son pouvoir de séduction, la volonté de se démarquer, de s'affirmer, de s'identifier au travers de ses goûts musicaux, d'afficher son appartenance à un groupe... : ces moyens efficaces de positionnement social n'ont-ils pas toujours été des propriétés intrinsèques au fait musical, ici comme ailleurs?

Il existe de fait plusieurs musiques dans notre culture occidentale : celles qui s'écoutent, se goûtent et nécessitent une éducation du sens artistique avancée, et d'autres qui se "vivent" et se consomment rapidement. Notre histoire même a connu ce phénomène de consommation rapide pour des pièces que l'on considère aujourd'hui comme chefs-d'œuvres du génie occidental, et l'on connaît l'usage éphémère qui était fait des cantates de Bach par exemple. Par ailleurs, d'autres cultures musicales ignorent toujours à l'heure actuelle la notion d'œuvre d'art pour ne conserver du musical que son caractère fonctionnel dans l'immédiateté de la circonstance.

Pourquoi la musicologie actuelle et ses doctes représentants abandonnent-ils aux critiques le soin de commenter, d'expliquer, d'analyser des courants musicaux qui drainent après eux des millions d'adeptes ? L'échelle des valeurs implicitement admise et reléguant au second plan ces musiques commerciales occulte ainsi au chercheur un univers musical immense et sans doute trop divers, pour l'appréhension duquel il manque de recul et ne possède pas les outils adéquats.

Après avoir choisi un ou plusieurs courants musicaux "commerciaux" pour une étude musicologique poussée avec une grille d'analyse et des outils adaptés, l'étude nous conduirait peut-être à définir dans ce domaine, des valeurs musicales spécifiques demandées dans le cadre d'un groupe social défini, répertorien et analyser les nombreux facteurs extra-musicaux, et de manière plus générale encore, envisager l'approche d'un courant musical selon le point de vue de l'ethnomusicologue, qui n'admet a priori aucun jugement de valeur pour décrire la relation de l'individu et du groupe auquel il appartient à la musique qu'il "consomme".