Ce qu'est le rythme dans l'art des formes sonores
ou
la théorie de l'élastique

Partons de la si mal nommée « partition », cet accessoire indispensable pour les formes sonores de la tout aussi mal nommée « musique classique » dont il est dit qu'elle est « composée », ce qui résulte de cette composition étant couché sur le papier. Ce texte de nature tout à fait originale se lit de gauche à droite, mais également de haut en bas, les signes dont il fait usage se trouvant échelonnés de manière verticale sur les cinq lignes que comporte la portée et bien souvent au-delà de celle-ci, soit au-dessus, soit en dessous des lignes supérieure et inférieure, respectivement. Pour dire les choses plus simplement, les sons les plus aigus sont représentés par les signes supérieurs, et les sons plus graves par les signes inférieurs.

Ces signes sont également destinés à représenter les durées relatives des sons qu'ils sont censés noter, d'où l'appellation de « notes ». Concentrons-nous sur quatre valeurs de durée différentes, les plus couramment employées, soit la blanche, la noire, la croche et la double croche. Celles-ci se définissent de manière arithmétique : une blanche vaut deux noires, une noire valant deux croches et une croche deux doubles croches. Ces signes se combinent de façon apparemment désordonnée, comme on pourrait le dire des lettres de l'alphabet, dont nous savons qu'il n'en est rien, puisque leurs combinaisons correspondent strictement à l'expression vocale des mots qu'ils représentent, d'une manière qui varie d'une langue à l'autre. Il en est de même pour l'écriture des formes sonores : la succession des « notes » n'est en rien arbitraire, s'accordant elle aussi de manière précise à la réalisation sonore qui en est attendue. D'où les différences entre ces quatre sortes de signes que voici, de la blanche à la double croche :

Il faut savoir que les durées représentées par ces notes s'inscrivent dans un temps mesuré, celui-là même que mesurent nos horloges. Si la durée d'une blanche est de quatre secondes, les durées de la noire, de la croche et de la double croche seront respectivement de 2, 1 et 1/2 seconde.

Venons-en à ce que j'ai nommé « la théorie de l'élastique ». Supposons que la portion de papier sur laquelle les notes sont inscrites soit remplacée par une matière élastique, extensible par simple traction sur ses extrémités. Si nous effectuons ce geste, l'écart entre les notes sera augmenté dans une proportion en rapport avec la force exercée sur cette portée d'un nouveau genre. Imaginons une chose absolument impossible selon les lois de la physique : que la traction exercée sur l'élastique n'ait d'effet que sur une portion de celui-ci, et que cette traction ne soit pas effectuée au hasard mais en fonction d'une nécessité qui reste à définir. Il en résulterait que des blanches ne seraient plus tout à fait des blanches, et il en serait de même pour les noires, les croches et les doubles croches. Précisons que l'effet inverse pourrait être obtenu en détendant quelque peu l'élastique : cette fois l'écart entre les notes sera diminué. La cohérence de la formes sonore en serait-elle affectée ? Absolument pas, et c'est ce que je vais m'efforcer de démontrer.

Ce sur quoi il faut porter notre attention, c'est le motif qui nous inciterait à tendre ou à détendre l'élastique, c'est-à-dire à fausser les rapports réguliers entre les notes puisque des notes seraient les unes plus brèves, les autres plus longues que d'autres notes de même valeur. Cette régularité, la même que celle du tic-tac de l'horloge ou du métronome, ne fait nullement partie des éléments constitutifs des formes sonores, à moins qu'elle ne soit exigée de manière explicite. Les véritables éléments de la forme sonore, nous n'en savons rien avant d'en faire l'expérience, aucune forme sonore n'étant la voie d'entrée à une autre dont elle servirait de modèle. Si une telle confusion est possible, c'est le signe que ces formes sonores ne sont que des objets fabriqués, tel une suite d'exercices dont chacun prépare le suivant.

À préciser : les rapports du simple au double entre une noire et une blanche, une croche et une noire, une double croche et une croche ne sont pas modifiés. Il se produit un resserrement (je détends l'élastique) ou une expansion (je tends l'élastique) sur une portion variable de la portée mais toujours très limitée.

Pour mieux comprendre de quoi il retourne, il faut nous pencher sur ce que sont les véritables constituants des formes sonores. On distingue généralement quatre composantes du son musical, classées selon leur degré d'importance : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Il a déjà été question des deux premiers, les seuls à être indiqués de manière formelle par les signes de l'écriture musicale. Pour ce qui est de l'intensité on utilise des termes qui ne laissent place à aucune ambiguïté comme « fort » (*forte*), « doucement » (*piano*) et d'une quantité d'autres. Quant au « timbre », ce terme se rapporte à la sonorité spécifique du son produit par l'instrument. Cette classification est sujette à caution par ce qu'elle a d'artificiel. J'en veux pour preuve l'exemple relativement simple que je vais donner, sachant qu'en matière d'art rien n'est jamais vraiment simple comme on va pouvoir le constater. Cet exemple va mettre en jeu les deux composantes principales du son, la « hauteur » et la « durée ». Je mets ces mots entre guillemets pour rappeler que le fait de séparer ce qu'ils sont censés définir ne nous aide en rien à comprendre la nature réelle du son. En parlant de blanches, de noires, de croches et de doubles croches, j'ai attiré l'attention du lecteur sur l'élément « durée » en laissant provisoirement de côté l'élément « hauteur ». Il s'agit à présent de montrer à quel point ceux-ci sont indissociables et n'ont été séparés que pour faciliter leur représentation. Cette indivisibilité, c'est mon exemple qui va en témoigner.

Il existe ce que l'on appelle des « notes pointées », le fait que n'importe quelle note, quelle que soit sa valeur, peut comporter un point placé à sa droite, ce qui augmente sa valeur de moitié. Ci-dessous, une noire et une croche pointées :

La noire pointée vaut une noire plus une croche, et la croche pointée, une croche plus une double croche. Je vais donner un exemple d'emploi de ces notes pointées en la confrontant à une version sans notes pointées. Le voici :

mi fa sol la mi fa sol la

Quelle différence entre ces deux versions ? La 3e note, *sol*, se trouve retardée par une sorte de retenue portant sur la 2e, *fa*. Cette retenue a pour effet de susciter un élan qui outrepasse la 3e note, *sol*, pour mener à la 4e, *la*, une blanche, sur laquelle le mouvement se trouve provisoirement suspendu. Il ne reste rien de tout cela dans la seconde version. Les trois premières notes, *mi, fa* et *sol*, mènent de façon paisible et détendue à la dernière, sur laquelle le mouvement s'arrête, de la même manière que dans la première version. Ce qui, soit dit en passant, confirme la pertinence de ma théorie de l'élastique, laquelle continue à avoir du sens : l'étirement entre *fa* et *sol* n'est pas simplement dû à l'ajout d'un point et donc d'une croche à la noire, mais à la nécessité, imposée par la forme sonore, de marquer l'élan de *mi* à *la*. Ce point, le « compositeur » (une appellation détestable) l'a placé pour suggérer ce que les « notes » sont incapables d'exprimer. Il n'y a pas de signe musical pour indiquer « retenue ».

Quant à ces deux versions, aucune n'est meilleure que l'autre, de ce point de vue elles sont à égalité. C'est simplement le ressenti qui est différent. Ce qu'elles ont d'hétérogène les oppose l'une à l'autre, une divergence qui n'est pas simplement due aux différences de valeur entre les notes. Elle tient tout autant sinon davantage au fait qu'un *mi* n'est pas un *fa*, que le *mi* et le *fa* ne sont pas des *sol*, et il en est de même pour le *la*. Ces quatre notes forment un mouvement ascendant, du grave à l'aigu, ce qui pose la question de leurs rapports réciproques, antagonistes ou non. (Un mouvement ascendant qui n'est évidemment pas celui que l'on voit sur la portée, la progression des notes d'une ligne à l'autre.)

Du *mi* au *fa* il se produit comme une angulation, un brusque changement d'orientation de l'élan initial. Quelle en est la cause ? Au fait qu'entre *mi* et *fa* l'écart acoustique n'est pas le même qu'entre *fa*, *sol* et *la*. Il est plus petit entre les deux premières notes (*mi* et *fa*) qu'entre la 2e et la 3e (*fa* et *sol*) et les deux dernières (*sol* et *la*). Entre *mi* et *fa* l'écart est d'un demi-ton alors qu'il est d'un ton entier entre *fa* et *sol* et entre *sol* et *la*. On pourrait en conclure que *mi* et *fa* sont plus proches l'un de l'autre que *fa* et *sol*, d'une part, *sol* et *la,* d'autre part. Il s'agit, entre *mi* et *fa,* d'une fausse proximité. Leur hétérogénéité est absolue. Cela est dû – ceci est capital – au fait que ce qui lie les sons les aux autres n'a rien à voir avec leur contiguïté dans la suite des sons de la « gamme », de *do* à *si*. Les sons des intervalles *do-mi*, *sol-si* (tierces majeures), d'une part, et *ré-fa*, *mi-sol* (tierces mineures), d'autre part, sont ressentis comme très proches l'un de l'autre (beaucoup moins hétérogènes), alors qu'à l'inverse dans les intervalles *mi-fa* et *si-do* les sons se trouvent ressentis comme se repoussant l'un l'autre, leur écart étant incommensurable. Il n'y a rien de commun entre eux, ce que l'on attribue faussement au fait que produits simultanément, ils sont dissonants, alors qu'il s'agit de tout autre chose. D'un côté, un étroit apparentement, de l'autre, une inexplicable étrangeté, laquelle se marque bien davantage dans la première version de notre exemple (note pointée *fa*) que dans la seconde. Ceci confirme ce qui a été exposé plus haut, l'indissociabilité de l'élément « hauteur » de l'élément « durée » : l'effort requis pour passer de *fa* à *sol-la* est bien plus grand dans la première version que dans la deuxième. La cause de cette étrangeté n'est pas simplement due à leur caractère dissonant, puisque le fait de les produire séparément n'y change rien.

On peut même aller plus loin en faisant remarquer que la durée n'a rien à voir avec le temps, selon l'idée que l'on s'en fait ordinairement, d'une succession de moments sans rapport les uns avec les autres. En réalité, ces moments diffèrent par le fait que c'est le moment initial qui se transforme et se perpétue, et c'est cette transformation du même en soi-même qui fonde l'unité de la forme sonore. Cette unité est ressentie dès le départ, dès le premier son, dès la première note, et c'est elle qui est la source et le moteur de la forme en gestation. C'est aussi notre manière de faire corps avec elle, la forme n'étant « forme » que par ce qu'elle requiert de nous. Ce n'est donc pas une question de vitesse, d'aller plus vite ou plus lentement, car si c'était l'effet recherché cela voudrait dire que la forme sonore aurait à se soumettre à une norme extérieure, comme c'est le cas si elle est corsetée dans ce carcan qu'est la mesure qui la plupart du temps pour ne pas dire toujours est confondue avec le rythme.

Remarque complémentaire : Dans une forme sonore il n'y a pas de retour en arrière, le passé n'existe pas. Il s'agit d'un éternel présent, ressenti à la condition de se laisser porter en avant. J'explique : ce qui s'est produit « avant » se maintient dans le présent, au travers de sa transformation, ceci depuis le début. Rien n'est séparé dans une forme sonore réellement rythmique. Il n'y a donc pas à se soucier de l'accord entre deux moments successifs, considérés séparément. Ce qui n'est d'ailleurs possible que dans ces formes sonores que l'on dit « composées », dont un simple coup d'œil sur la partition nous renseigne sur ce qu'elles sont (à condition de savoir la lire !) et nous permet d'en apprécier les effets. Le choix que l'on porte sur l'une plutôt que sur un autre dépend uniquement de nos goûts personnels. Elles sont conçues pour nous divertir, d'une manière ou d'une autre, c'est-à-dire de nous détourner de cela seul qui importe : l'existence. Une œuvre réelle « existe », et n'est rien d'autre que cela. Elle nous fait *exister.* Ou mieux : l'œuvre nous surprend par le fait qu'elle nous fait ressentir notre existence.

Ce que n'ont pas compris les « dodécaphonistes » (le dodécaphonisme se définissant comme un système musical basé sur la succession des douze sons de la gamme chromatique, dont l'ordre détermine la structure selon laquelle se développe l'œuvre), lesquels, ne rencontrant que le vide dans les œuvres de leur époque, ont cherché à purifier l'art des formes sonores de tout ce qui lui était étranger, c'est-à-dire de ce qu'avait généré la *seconda prattica* de Monteverdi dont il sera question plus loin, en s'interdisant de la façon la plus stricte et la plus radicale tout ce qui pouvait avoir une valeur « expressive » comme aussi tout ce qui pouvait rendre la forme

sonore agréable et séduisante. C'est le cas de tout ce qui ressemble de près ou de loin à une « mélodie », que ce soit dans les formes vocales ou instrumentales. Un exemple, ce début de la sonate à variations en la majeur K 331 de Mozart dont voici le début :

C'est bien une mélodie (qui pourrait être porteuse de paroles ce qui en ferait un *aria*) dont s'est servi Mozart dans le premier mouvement de sa sonate pour la reproduire dans six variations successives.

L'unité, pour le dire formellement, résulte de l'articulation de moments discontinus (discontinus parce qu'à chaque rupture c'est à chaque fois l'unité de l'œuvre qui est en jeu) qui est le véritable rythme de l'œuvre. Lequel n'est pas ressenti si l'on se borne à « exécuter » le schéma proposé par la notation en jouant « en mesure » comme on entend le faire le plus souvent. Une manière de procéder qui nous éloigne définitivement de la réalité de l'œuvre, que ceci soit dit bien clairement. L'exemple que je viens de donner l'indique de façon indubitable.

Il s'ensuit que rien ne se répète dans une forme sonore authentique. En bref : répétition = fixation = absence de forme puisque celle-ci ne se révèle que par ses transformations successives. L'œuvre me reste alors étrangère comme tout ce qui est fondé sur des rengaines aussi attrayantes puissent-elles être. Pour me donner un semblant d'appropriation je me vois contraint d'y introduire artificiellement un élément extérieur comme cela a été le cas avec l'apparition du pathétique dans l'art, dont l'exemple extrême est le premier mouvement, Adagio Allegro non troppo, de la 6e symphonie opus 74 de Tchaïkovski (moment culminant : le « climax » à la 13e minute). Il n'y a d'ailleurs pas de mélodie dans une forme sonore authentique, rien qui s'impose à la mémoire et qui de ce fait puisse servir de repère à un exécutant qui forcément se trouve désorienté, sachant que les œuvres véritablement esthétiques ne sont pas légion. L'expérience esthétique est d'une tout autre nature, qu'il s'agit encore une fois de définir, ce qu'il n'est possible de faire qu'à partir de l'expérience, pas de manière abstraite. C'est ce qui explique le désarroi des musiciens confrontés à des œuvres dépourvues de toute structure logique, dans lesquelles ils ne trouvent rien qui puisse les guider dans la lecture et l'interprétation de l'œuvre.

Ceci m'amène à donner un second exemple, bien plus complexe que le premier. Le voici :

do ré fa fa ↓do ré fa ↑do si la sol mi

Les deux premières notes (caractères plus petits) sont des croches, les autres sont des noires. Les flèches indiquent le sens ascendant ou descendant de l'intervalle lorsque sa taille dépasse celle de la tierce.

Cette séquence peut être subdivisée en deux parties :

do ré fa fa ↓do ré fa ↑do do si la sol mi

la première, ascendante, s'étendant sur une octave (de *do* à *do*), la seconde, descendante, sur un intervalle de sixte (de *do* à *mi*), en reprenant la dernière « note » de la première.

Remarque préalable : On entend souvent dire que la musique est un art du temps. C'est complètement faux. Temps et espace sont indissociables en matière d'art. Cet « espace-temps » est ressenti, un ressenti qui n'est pas préalable à sa réalisation, ce à quoi il correspond ne l'étant pas davantage. Ils sont en parfaite simultanéité. Une traversée tonale peut susciter le besoin d'arrondir le mouvement, ou de rebondir, de se retenir ou au contraire de se lancer dans une sorte de précipitation plus ressentie que réelle, et pour cette raison plus réelle que si elle était programmée. Je dis bien une « traversée », et non pas une « trajectoire », qui comme on le sait est indifférente à son voisinage. Tout ceci révèle l'existence d'une profondeur d'ordre spatial.

Concentrons-nous sur la première partie. Deux éléments marquants : le premier *fa* et le *do* final. Le premier *fa* est amené par un court mouvement ascendant sur un intervalle de quarte (*do-fa,* avec rebond sur le *fa*) avant la retombée sur le *do*, lequel sert de point d'appui pour l'élan qui porte le mouvement à l'octave supérieure (*do*). Cependant, ce n'est pas l'intervalle

d'octave qui commande le mouvement mais celui de septième mineure comme je le montre ci-dessous en soulignant ses éléments, *ré* et *do* :

do ré fa fa ↓do ré fa ↑do

Cet intervalle comporte trois tierces superposées dont deux se trouvent masquées par l'absence du *la* :

ré fa (la) do

Si vous l'ajoutez, vous n'avez nullement l'impression d'introduire un élément étranger dans la séquence. (Ce qui serait loin d'être le cas s'il s'agissait d'un demi-ton, l'élément le plus hétérogène que l'on puisse trouver dans les séquences tonales, comme je l'ai indiqué.) Il présente cependant l'inconvénient de « casser » l'élan menant de *ré* à *do*. Je dis bien de *ré* et non pas de *do* car le premier *do,* en revanche, est étranger à la séquence. Il y joue cependant un rôle essentiel, celui de servir lui aussi de point d'appui, cette fois dans l'élan initial conduisant au *fa*. Comparez les mini-séquences suivantes et vous en serez convaincu :

♪♪♩ ♪ ♩ ♩ ♩

do ré fa (deux croches et une noire) ré fa (une croche et une noire) ré fa (deux noires)

La deuxième et la troisième présentent le défaut d'être complètement inertes.

Alors, pourquoi ne pas remplir l'intervalle laissé vide ente *fa* et *do* ? Faites-en l'expérience. Si vous allongez la séquence de cette manière :

do ré fa fa ↓do ré fa la do

cette fois encore l'élan se trouve brisé. Le « saut » de *fa* à *do* s'impose de manière impérative. Sans lui le rebond sur *fa* perdrait toute efficacité. Un rebond qui s'impose comme le montre la séquence ci-après dans laquelle il se trouve omis :

do ré fa ↓do ré fa ↑do

Pas besoin de commentaires !

Ce qui vient d'être explicité paraît résulter d'une « pure logique ». Mais comment est-il possible que celle-ci soit spontanée, n'exigeant aucune réflexion préalable ? C'est précisément cette question qui mérite réflexion.

Venons-en à la seconde partie. Nous voyons immédiatement qu'il n'y a pas de solution de continuité entre elle et la première. Elles s'enchaînent naturellement. Par contre, une différence notable : l'apparition de *si*, de *sol* et de *mi* venant compléter la série des sept notes de la « gamme » :

do ré mi fa sol la si

Nous savons que cette série de « notes » que comporte l'octave n'a en soi aucune valeur pour ce qui concerne les formes sonores. Quant à ce *si*, ce *sol* et ce *mi*, ce qui importe est ce qu'il en est fait. Il se produit de *do* à *si* une sorte de « basculement » d'un enchaînement de tierces à un autre. On a cette fois la série descendante :

si sol mi

laquelle s'introduit dans les vides laissés par la série ascendante de la première partie de la séquence :

↑ré fa la do ↘ si sol mi

ce qui implique l'intervention d'un plus petit intervalle (le plus hétérogène !), *do*-*si*. Nous avons ainsi une intrication de la première série de tierces avec la seconde (en complétant celle-ci avec *ré* pour avoir le même nombre d'intervalles :

ré fa la do
mi sol si ré

Chacune de ces séries forme une tétrade composée de deux triades imbriquées l'une dans l'autre, ayant deux tons communs :

ré fa la mi sol si
fa la do sol si ré

Il s'agit en fait de quatre intervalles de quinte, *ré-la, mi-si, fa-do, sol-ré* avec leurs notes de passage, respectivement, *fa, sol, la* et *si*. C'est par le biais de ces notes de passage que se constituent ces imbrications. À noter : les triades formées à partir des quintes *ré-la* et *mi-si* sont « mineures », celles formées à partir des quintes *fa-do* et *sol-ré* sont « majeures ». Le caractère majeur ou mineur dépend des positions respectives des tierces composant les triades : la tierce mineure au grave pour les triades mineures et la tierce mineure à l'aigu pour les triades majeures. Deux exemples : la triade mineure *ré-fa-la* et la triade majeure *fa-la-do*. (Les tierces mineures sont soulignées.)

Exemples de majeur : les chansons « Au clair de la lune » et « Ah ! vous dirais-je maman » ; exemple de mineur : le début de la chanson « Il était trois petits enfants qui s'en allaient glaner aux champs ».

Pourquoi toutes ces précisions ? Reprenons nos triades, soit *ré-fa-la, fa-la-do, mi-sol-si* et *sol-si-ré*. Les deux premières se retrouvent dans la première partie de la séquence, les deux suivantes dans la seconde, quoique de manière inversée. Nous savons que chacune d'elle n'est autre que l'une des tétrades privée de l'un de ses éléments, *do* pour la première, *ré* pour la seconde (au grave), *ré* également pour la troisième (à l'aigu) et *mi* pour la quatrième. Ce qui est encore une fois essentiel, c'est de comprendre et, mieux encore, de ressentir la différence entre le mineur et le majeur.

Pour nous aider à la ressentir, un nouvel exemple de majeur : la triade *do-mi-sol*. Cette même triade peut devenir mineure, il suffit d'abaisser le ton intermédiaire, *mi*, d'un demi-ton, en le faisant suivre du signe *b* (bémol) : *do mib-sol*. Concentrons-nous sur ces deux triades en les écoutant intérieurement, pas besoin de les entendre réellement. Le mouvement ascensionnel, de *do* à *sol*, nous le ressentons de manière différente. Ce qui commande cette différence, c'est le ton intermédiaire, *mib*, lequel entraîne une disposition différente des tierces qui composent la triade, comme je l'ai déjà signalé : la tierce majeure au grave, pour le majeur, et à l'aigu pour le mineur. Ce que nous ressentons avec la disposition mineure, c'est l'*attraction* du grave : la tierce mineure « tire » vers le bas, elle retient, freine le mouvement ascensionnel. En fait elle le ralentit, ce qui rappelle la portée élastique, que l'on peut tendre ou distendre. Dans ce cas-ci la portée subit une légère traction. Pour ressentir ce que je viens de décrire, il n'est nul besoin de ralentir le mouvement de succession des « notes ». Mon élastique n'a pas de réalité « physique ».

Passons au majeur : *do-mi-sol*. Le mouvement ascensionnel n'est plus freiné, c'est directement que l'on se trouve libéré de l'attraction du grave, et c'est « plus vite » que l'on parvient à franchir ce qui sépare le *do* du *sol*. On y arrive sans effort, alors que dans le cas du mineur la résistance au mouvement par le *mib* produit l'effet inverse. Les véritables constituants de la forme sonore ne sont donc pas des éléments objectifs, mesurables, dans lesquels il faut compter les phénomènes sonores eux-mêmes, mais ces éléments faussement « subjectifs » résultant de l'antagonisme de ces deux tendances adverses que sont l'ascension et la chute et dont témoignent des formules telles que « le soleil se couche », « le vent se lève », « la pluie tombe », « la marée monte », « le brouillard se lève », comme aussi « tomber malade », des tournures langagières qui correspondent à un ressenti réel.

Cette œuvre dont je n'ai présenté que le début a une durée de plus de six minutes et pourtant cette unité dont j'ai dit qu'elle est déjà présente dès la première note s'y maintient jusqu'à la fin sans aucune répétition malgré sa longueur. Il arrive néanmoins assez souvent qu'elle donne l'impression de reprendre ce qui a précédé (« imitations ») mais ces répétitions ne sont qu'illusoires. Des œuvres comme celle-ci sont plus difficiles à déchiffrer (et à restituer selon leur mode d'existence propre) en ce qu'elles ne répondent à rien qui puisse leur être imposé de l'extérieur, et certainement pas la mesure dont je rappelle qu'elle ne concerne que la fixation du schéma permettant la restitution de l'œuvre. La mesure qui est devenue une véritable obsession comme en témoigne la correction introduite dans une œuvre vieille de quatre cents ans, dont la dernière

mesure se termine par un accord précédé de sept doubles croches (alors que la règle imposée par la mesure en prévoit huit) que l'éditeur (Pierre Pidoux) a remplacées par six doubles croches suivie par une croche, choqué sans doute de voir un compositeur aussi chevronné se permettre un tel « barbarisme ». Il n'empêche qu'en procédant à cette correction, il s'en est permis un autre comme en témoigne ce qui suit, extrait de la *toccata decima* du *secondo Libro di toccate toccate d'intavolatura di cembalo e organo* de Girolamo Frescobaldi (1683-1743) :

dont je reproduis ci-après la version corrigée suivie de la version originale. Dans celle-ci, la croche finale (un *mi*) qui précède immédiatement l'accord final a pour effet de bloquer le mouvement, et ce de façon complètement ridicule (la tierce mineure finale *mi sol* !), car pour franchir l'obstacle, il faut fournir un effort qui n'a pas sa place à l'extrême fin de cette œuvre (comme de toute autre d'ailleurs) :

sol… fa# sol fa# sol fa# mi sol

ce qui n'est pas le cas avec :

sol… fa# sol fa# sol fa# mi fa# sol

où il y a continuité du mouvement depuis le bref moment de retenue sur la noire pointée jusqu'à la ronde finale (ronde qui comme on le voit ci-dessus est une semi-brève, laquelle vaut deux rondes). On constate une fois de plus combien cette obsession de la mesure rend sourd et aveugle à la substance réelle des formes sonores et à l'inverse combien cette cécité et cette surdité rendent indispensable le recours à ces balises de fortune que sont les barres de mesures.

Ce qui conduira Oscar Chilesotti (*Biblioteca della rarità musicali,* 1908) à « corriger » lui aussi Frescobaldi : « j'ai réduit de moitié les valeurs rythmiques utilisées par Frescobaldi de façon extrêmement complexe, ceci afin de rendre plus évidente la division métrique des mesures et l'accentuation conséquente de la mélodie… ». Il les a réduites de moitié, de quel droit ? C'est bien pire que ce que s'est permis de faire Pierre Pidoux qui a eu l'honnêteté de publier la version originale.

Cette « correction » que Chilesotti a estimée légitime justifie ce propos tenu un demi-siècle auparavant :

> Stephen Morelot, *La Maîtrise,* 15 août 1857, pp. 73-74 : « une pareille musique, on peut l'affirmer, n'attirerait pas aujourd'hui trente personnes et en ferait fuir bien davantage ».

Je m'arrête un instant pour évoquer la question du son, qu'il s'agisse d'œuvres vocales ou instrumentales. Ce n'est pas la beauté de la voix mais son intégration à la forme sonore qui importe. Il en est de même pour l'instrument dont je viens de donner un exemple particulier, le clavecin. On s'autorise à jouer au piano des œuvres qui lui sont destinées. C'est faire preuve encore une fois d'une totale indifférence à l'égard de ce que sont réellement les formes sonores. Les œuvres pour clavecin ne conviennent nullement au piano, et il en va de même dans l'autre sens. Jouée au clavecin, une œuvre pianistique paraît encombrée de sonorités superflues alors que jouée sur un piano une œuvre conçue pour le clavecin semble terne et insipide. Dans l'un et l'autre cas le son de l'instrument ne s'intègre pas à la forme sonore. Il lui reste étranger. On a voulu adapter maintes œuvres de l'époque dite « baroque », notamment les œuvres de J.-S. Bach (1685-1750) qui suscitaient l'admiration de quasiment tous les compositeurs, notamment de Franz Liszt et Ferrucio Busoni qui ont transcrit pour le piano ses œuvres pour orgue. Le résultat est désastreux du fait de l'indigence sonore du piano, avec pour conséquence que les

interprètes ont font un exercice de pure virtuosité. Cette virtuosité qui impose de se détourner complètement de l'œuvre.

Un élément important à prendre en considération est précisément le « timbre » dont j'ai parlé tout au début, lequel s'agissant du clavecin revêt une importance considérable et c'est évidemment le cas pour n'importe quel autre instrument susceptible d'être utilisé pour la réalisation de ce que j'ai appelé « une forme sonore réellement rythmique ». Celle-ci ne se trouve pas seulement dans les « notes » mais tout autant dans la résonance. La preuve : lâchez la touche à un moment inopportun, la résonance disparaît, la forme se désagrège. Des œuvres comme cette *toccata decima* ne sont pas des œuvres polyphoniques au sens strict du terme. La multiplicité des voix (avec la profusion des résonances qui l'accompagne) n'est là que pour nourrir la forme sonore. Mais il y a autre chose à signaler : ce qui permet de reconnaître la nature véritablement rythmique d'une forme sonore, quelles que soient les notes, leur hauteur, leur durée, c'est le fait que le moindre écart par rapport à la norme – non pas celle que suggère la notation, mais celle qu'elle impose elle-même, de manière tout aussi impérative qu'imprévisible – inflige une sorte de démenti à l'œuvre entière, comme la touche de couleur en trop posée par le peintre sure son tableau. Il n'existe d'ailleurs pas de signe pour « noter » le rythme, contrairement à ce que prétend Jacques Chailley dans son petit ouvrage, « La musique et le signe » (p. 98, mais aussi p. 31, où il est question de « l'écriture du rythme »). Le signe, ou plutôt le signal, il nous est donné au moment opportun, à nous d'y être attentif. L'ennemi du rythme, c'est le machinal.

L'exemple suivant est emprunté à une vieille chanson française, « Là-haut, sur la montagne ». Il s'agit du deuxième vers :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol…
murs blancs, toit de bardeaux, devant la porte, un vieux bouleau…

Fixons notre attention sur la mélodie. Celle-ci s'étend sur un intervalle de quinte, de *do* à *sol*, traversé en passant d'un ton à l'autre :

do ré mi fa sol

La véritable traversée, cependant, n'est pas celle de la quinte mais celle de la quarte, du fait qu'il se produit une césure entre le *do* et la suite de la séquence :

do/ré mi fa sol

Il y a toutefois une similitude entre ce qui précède la césure et ce qui la suit, que l'on met facilement en évidence en omettant les deux premières notes des mini-séquences constituant la seconde partie, et d'autant plus facilement que celles-ci, comme ce qui précède la césure, marquent chaque fois un temps d'arrêt (signalé par les virgules) :

do ré, …ré mi, …mi fa, …fa sol

Cependant, ce sont bien ces mini-séquences qui constituent l'essentiel du mouvement de traversée, le *ré* initial servant en quelque de « starting-block » pour engager la suite :

ré, → ré mi, → mi fa, → fa sol

L'élément le plus notable faisant la différence entre l'avant- et l'après-césure, ce sont ces mouvements tournants autour des tons graves de chacune des tierces, *do-mi*, *ré-fa, mi-sol* :

do ré… mi do ré mi… fa ré mi fa… sol mi fa sol…

Il y a quelque chose de bien plus essentiel à signaler, dont tout ce qui précède n'a fait que nous distraire. L'impossibilité de concilier, d'une part, les exigences propres aux formes sonores authentiques et, d'autre part, d'avoir l'obligation de faire correspondre au moins une note pour chaque syllabe, ce dont résulte le *do* initial sur lequel se porte le premier mot du vers, « murs ». Pourquoi cela revêt-il autant d'importance ? Le motif saute aux yeux (ce qui n'est qu'une façon de parler, s'agissant d'une forme sonore) lorsque l'on compare cette séquence tonale à la même séquence après en avoir retranché la première note :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol
ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol

Ce « pas » de *do* à *ré* est d'une telle lourdeur que le mouvement s'en trouve bloqué, cette lourdeur se communiquant à toute la suite de la séquence. On pourrait tout aussi bien s'arrêter ici :

do ré

ou ici :

do ré, mi do ré mi

ou encore ici :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa

ça ne ferait aucune différence. Rien ne nous porte « en avant ». Nous sommes dans un faux présent, un passé non dépassé. Ce qui signifie que les sons n'ont plus de nécessité propre, c'est l'arbitraire absolu, ils sont en quelque sorte permutables ou interchangeables. Alors que ce qui caractérise et permet de reconnaître toute forme sonore authentique, c'est le fait qu'elle ne tolère aucune retouche.

Il n'en est pas de même dans la nouvelle version, dont le *ré* initial n'est pas du tout ressenti de la même façon que le *ré* de la première. La césure dont il a été question précédemment ne s'y retrouve pas, ce premier *ré* appelant les autres tons de traversée de la quarte, *mi, fa* et *sol*. Ces sortes de fioritures autour du son grave des tierces *do-mi, ré-fa et mi-sol* sont cette fois ressenties comme une contribution essentielle au mouvement ascendant de la séquence. Et d'autant plus que ces tierces ne sont pas identiques : la première est majeure, les deux autres mineures, avec en outre le fait que de l'une à l'autre il y a également des différences : *ré-mi* et *fa-sol* étant des tons entiers, et *mi-fa* un demi-ton. L'effort requis pour traverser la tierce est plus important pour *mi-fa-sol* que pour *ré-mi-fa* et *a fortiori* pour *do-ré-mi* à cause de la retenue de l'élan par le demi-ton initial.

Je vais donner un autre exemple, celui de cette chanson française, datant du XVIII[e] siècle, *Au clair de la lune,* que j'ai mentionnée en parlant de la différence entre ton majeur et ton mineur, et dont voici le début :

do do do ré mi ré do mi ré ré do
au clair de la lu - ne mon a - mi Pierrot

On peut distinguer deux parties que séparent une sorte de césure (ou de hiatus, pour utiliser un autre mot) :

do do do ré mi ré do mi ré ré do
au clair de la lu - ne mon a - mi Pierrot

La première, de « au » à « « lu », n'a rien de statique. Ici aussi on ressent un mouvement qui nous porte en avant, un élan très semblable à ceux que j'ai signalés dans mes deux premiers exemples. Nous sommes un moment « suspendu » à « lu », avant la retombée sur « ne ». Une retombée qui elle-même est ressentie de manière déviante, faisant contraste avec la traversée de la tierce (*do-mi*) par son ton intermédiaire, *ré*. Et c'est là le paradoxe, le fait que le second *ré* n'est pas du tout ressenti comme le premier. Encore une fois, un *ré* n'est pas la répétition à l'identique du *ré* qui le précède, pour le motif que la tension n'est pas du tout la même. La conséquence : le fait de s'arrêter sur *ré* nous retient, comme une question attendant sa réponse.

Seconde partie, laquelle n'a rien de commun avec la première, alors que ce sont les mêmes notes, *do*, *ré* et *mi*. À l'incurvation négative du début (de *do* à *mi*) s'oppose un mouvement tout à fait inverse, comme un soulèvement affectant l'espace que suscitent les tensions sonores. Nous distrayant totalement du sens des paroles, lesquelles ne sont plus que des syllabes avec leur signifiance propre, comme c'est le cas dans les poèmes lorsqu'ils relèvent réellement de l'art poétique. Les sonorités de « clair » et de « la » n'anticipent en rien l'éclat soudain de « lu » dans lequel elles rencontrent leur « ciel », avant la chute sur le « ne » dont la sonorité étouffée fait elle aussi contraste avec la précédente. La syllabe la plus cruciale de la seconde partie est le « rot » final. Et ce sont bien les syllabes qui servent la cause de la forme sonore et non

l'inverse, comme on le verra dans l'exemple suivant. D'où le fait que s'imposent ces brèves suspension du mouvement sur « lu » et sur « rot ».

Si l'on passe au vers suivant (que je n'ai pas besoin de citer puisqu'il est dans toutes les mémoires), tout ce que je viens d'exposer passe aux oubliettes, les paroles étant chantées en reprenant la formule sonore du premier vers. Il s'agit donc d'une simple répétition de ce qui a précédé. Or la répétition fait appel à la mémoire alors que comme je le dirai plus loin, la traversée d'une forme sonore authentique entraîne le glissement continuel dans l'oubli de ce qui vient de se produire. Il n'y a jamais de retour en arrière dans une forme sonore digne de ce nom.
Avant de passer à la suite, il convient de s'intéresser au premier vers de cette chanson, « là-haut, sur la montagne, l'était un vieux chalet », lequel se chante ainsi :

sol ↑sol, fa mi fa mi, ré, ↓sol, ↑sol fa mi, ré, do
là - haut, sur la monta - gne, l'é - tait un vieux chalet

Je donne cet exemple pour mettre en évidence une chose importante, la « spatialité » de la forme sonore, même à peine ébauchée, comme ici avec ce saut d'octave, *sol* ↑*sol*, l'octave étant comme je l'ai dit ailleurs le plus « vertical » des intervalles, dont l'usage dans le cas de cette chanson se trouve tout à fait approprié, et plus encore sur ce vocable : « là-haut ». Pour mieux le faire sentir, je donne ci-après une version modifiée du texte musical :

sol sol, la si sol la, sol, sol, sol la sol, fa#, sol
là-haut, sur la monta - gne, l'é - tait un vieux cha - let

Cette fois, il n'y a plus aucune concordance entre les paroles et la musique. Dans la version originale, les paroles sont « portées », soutenues par la forme sonore, tout particulièrement sur les paroles « là-haut » (sol ↑sol) et « l'était » (sol, ↑sol), alors que dans la version modifiée la forme sonore paraît totalement étrangère aux paroles qu'elle est censée accompagner. La montagne s'est écroulée, comme le vieux chalet dont il est dit à la deuxième strophe que « la neige et les rochers s'étaient unis pour l'arracher ». Ceci apparaîtra encore plus nettement dans les deux exemples suivants.

Ce que je viens d'exposer rappelle toute l'importance du « ressenti » dans le contact et la rencontre avec une forme sonore. Je vais donner un dernier exemple, également de nature vocale, mais bien plus complexe.

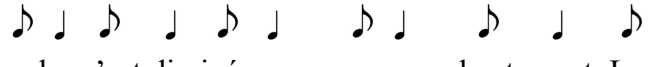
Chanter en ayant toujours le ressenti de la forme sonore, c'est cela même qui *magnifie* les paroles comme dans ce banal poème de Sophie d'Arbouville (1810-1850) dont voici les deux premiers vers
du refrain :

Dansez, fillettes du village,
Chantez vos doux refrains d'amour

et mis en musique sous cette forme :

Dansez, fil- -let -tes du vil -la -ge, dan-sez ! dan-sez !
sol la sol mi ↑do ↓sol la sol mi do ↑la ↑mi ↓la ↑mi

Chantez vos doux re-frains d'a-mour, chan-tez ! chan-tez !
si do si la ↑ré do si la ↑mi ↓la ↑mi ↓la



La platitude des paroles s'est dissipée comme par enchantement. La scène décrite se manifeste cette fois non pas de manière « réaliste », comme le ferait un simple objet de contemplation, mais dans sa *réalité,* qui est celle de l'auteur autant que celle du personnage imaginaire. Comme je viens de le signaler à propos de l'exemple précédent, même une simple chanson peut être une forme sonore réellement rythmique, à la condition que ce ne soit pas le texte (les paroles) qui tirent parti des éléments sonores mais l'inverse, que ce soit ceux-ci qui dominent, une manière paradoxalement bien plus authentique de servir le texte. En quoi Claudio Monteverdi

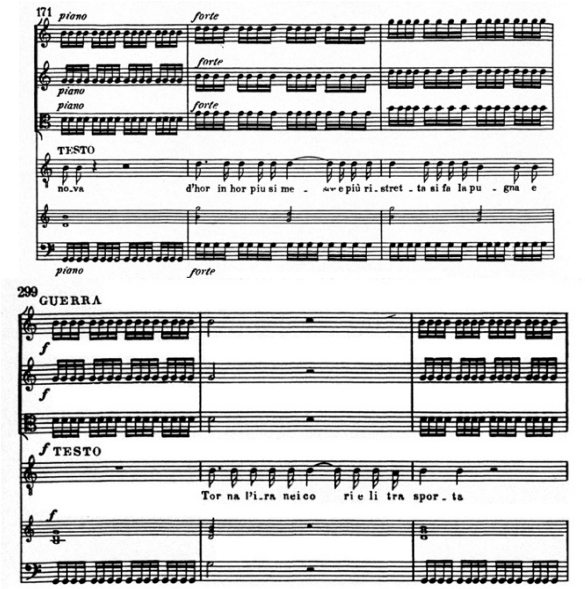
(1667-1743) s'égarait en posant ce principe : « *que sia l'orazione padrone dell'armonia e non serva* », que le texte (l'« oraison ») soit patron de la musique (l'harmonie) et non sa servante. Monteverdi qui en dépit de son génie ne savait rien de ce qu'est une véritable forme esthétique, comme tous ceux qui, de près ou de loin, la plupart du temps sans en avoir conscience, se réclameront de lui.[1]

C'est à la forme sonore (l'*armonia* pour Monteverdi) de faire *parler* les mots et c'est donc elle qui a la prépondérance comme on le voit dans cette modeste chanson. Les paroles chantées en contraignant la forme sonore à « exprimer » ce qu'elles prononcent (comme le mot « guerre » qui impose aux éventuels instruments d'accompagnement des voix d'imiter le son du canon et le fracas des armes), ce dont Monteverdi a fait un principe, dénaturent complètement le rythme. C'est cette exigence postulée par Monteverdi que la forme sonore n'exprime pas le sens général du poème mais s'attache à rendre le sens des mots les uns après les autres (ce qu'il appelle le *genere rappresentativo,* le style représentatif ou dramatique) qui est à l'origine de la « virtuosité ». Pour ne donner que ce simple exemple, ce n'est pas la même chose de faire glisser l'archet pour une longue tenue (l'équivalent d'une ronde) et d'avoir à le pousser à de multiples reprises et très rapidement (noté par seize doubles croches = une ronde), que ce soit pour exprimer la fureur ou la violence ou quoi que ce soit du même genre, comme on le verra dans l'un des exemples suivants.

Ce qui allait bientôt susciter l'envie de le faire, non par obligation, mais pour s'offrir le plaisir que l'on ressent en faisant étalage de sa virtuosité, que ce soit avec la voix ou avec un instrument. Comme l'écrivait André Gide (1869-1951) dans son Journal, parlant des virtuoses, ceux-ci « jouent de manière à se faire valoir eux-mêmes aux dépens du maître qu'ils interprètent ». Il aurait été plus juste de dire : « aux dépens de l'œuvre qu'ils exécutent ». A-t-il seulement eu connaissance de formes sonores telles que celles que j'ai données en exemple ? À son époque de virtuosité effrénée ç'aurait vraiment été étonnant. L'inconvénient de telles pratiques est le fait de se trouver désormais dans l'impossibilité de porter son attention sur ce qui n'est pas mesurable. Toujours est-il que ce sont précisément ces nouvelles pratiques (la *seconda prattica*, comme l'appelle Claudio Monteverdi, à laquelle la *prima prattica* a été contrainte de céder la place) qui ont introduit la méritocratie dans l'art des formes sonores, depuis les joutes pianistiques entre Mozart et ses collègues, comme s'y prêtera également Beethoven, jusqu'aux grands concours mettant aux prises des artistes de toutes nationalités, lesquels servent de marchepied pour les fructueuses carrières de leurs lauréats. Muzio Clementi, un contemporain et rival de Mozart dont celui-ci disait un peu méchamment ce qui suit : « il n'a pas pour un kreutzer de goût ni de sentiment… c'est un simple mécanicien », ainsi que : « pas l'ombre de rendu ni de goût, et bien moins encore de sentiment », a intitulé ses « 100 exercices » « *Gradus ad Parnassum* » (le Parnasse, cette montagne considérée comme le séjour d'Apollon et des Muses). Dès cette époque, la virtuosité (c'est-à-dire le « mérite ») faisait déjà des ravages. Et cela vaut pour tous les arts, dont les œuvres sont vouées à devenir des marchandises de prix. N'entend-on pas dire, à l'occasion, que tel créateur est « l'un des artistes les plus côtés au monde » ?

À titre de comparaison je donne ici deux fragments de séquence dont le premier est extrait de la *Toccata Prima* d'un autre ouvrage de Frescobaldi (*il primo Libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo*) et le second du célèbre *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi :

[1] Néanmoins, ce qu'a fait Monteverdi avait du sens, et même beaucoup. Ce qui n'était pas le cas de ces musiciens du XIV^e^ siècle, comme Guillaume de Machault (±1300-1377), un amateur de rébus, qui dans un de ses rondeaux à trois voix dont deux seulement sont notées, la troisième n'étant autre que l'une des deux premières, lue à rebours, ce qui nécessitait de retourner le papier pour la chanter. Monteverdi au moins ne se livrait pas à ce genre de puérilité.



Frescobaldi, pour commencer. Ces deux traits descendants :

ré do sib la sol fa mi fa *fa mi ré do sib la sol la*

incitent à retarder la chute en allongeant la première « note », *ré* pour le premier (première mesure) et *fa* pour le deuxième (mesure suivante). C'est l'« élastique » qui se distend légèrement entre *ré* et *do*, d'abord), entre *fa* et *mi* (par deux fois : à l'aigu et au grave), ensuite.

ré… do sib la sol fa mi fa fa… mi ré do sib la sol la

Cette incitation tient au fait que cette toccata pour clavecin, comme les quatorze autres que Frescobaldi nous a laissées, sont d'authentiques formes sonores, ce qui n'est pas absolument pas le cas de cette œuvre de Monteverdi, « Le combat de Tancrède et Clorinde », comme cela saute aux yeux, sans équivoque cette fois, car il n'est nul besoin de l'entendre pour le constater. Ces répétitions (seize doubles croches sur une même note) ne sont là que pour exprimer la violence du combat :

D'or in or piú si mesce e piú ristretta *Le combat devient de plus en plus serré*
si fa la pugna, e spada oprar non giova *déjà ils ne peuvent plus se servir de la pointe*

Ce qui rappelle ces paroles déjà citées : « *que sia l'orazione padrone dell'armonia e non serva* ». Ce sont bien les paroles (ici celles du récitant qui « chante » le texte (*testo*), *parlare cantando,* qui inspirent la forme sonore, ici l'accompagnement instrumental. Un accompagnement instrumental dont on peut dire qu'il constitue un élément étranger à toute forme sonore authentique. Les voix ne « s'accompagnent » pas. Elles sont autonomes.

On comprend mieux, maintenant, pourquoi le rythme a fini par être confondu avec la mesure et l'aveuglement de Pierre Pidoux « corrigeant » la fin de la *toccata nona* de Frescobaldi.

À ce qui précède il n'est pas sans intérêt d'opposer cet extrait de la préface que Frescobaldi a jointe à ses deux principaux recueils de pièces pour instruments à clavier (*primo e secondo Libro…*) : « *che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole* ».

Soit : « que cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la battue, comme c'est l'usage dans les madrigaux modernes qui, bien que difficiles, sont rendus plus faciles en recourant à la battue, effectuée tantôt de manière languissante, tantôt de manière véloce, et comme soutenue en l'air, selon les "*affetti*" ou le sens des mots ».

Il faut bien comprendre que pour Frescobaldi, ce n'est pas l'œuvre elle-même mais bien la battue qui doit se faire de façon langoureuse ou rapide, et que c'est elle qui par le geste se trouve soutenue en l'air. Il dit bien : « *...la battuta, portandola hor languida, hor veloce, e*

sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole ». Les « *affetti* » gouvernent la battue, pas l'œuvre elle-même. Dans le cas d'une œuvre instrumentale, les « *affetti* » ne sont pas suscités par l'« *orazione* » (inexistante) mais bien par l'« *armonia* ».

Je cite la traduction du même texte par Christine Jeanneret, que l'on trouve dans son ouvrage, *La construction d'un monstre : la figure de Girolamo Frescobaldi, virtuose génial et gribouilleur*, à la page 333 :

> Premièrement cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la mesure comme on en observe l'usage dans les madrigaux modernes : bien qu'ardus, ils sont rendus plus faciles avec la mesure conduite tantôt avec langueur, tantôt rapidement, et même en la suspendant en l'air, selon l'expression, ou le sens des paroles.

Christine Jeanneret, une musicologue suisse, donne de cet extrait une traduction presque identique à la première. Elle dit bien : « la mesure conduite tantôt avec langueur, tantôt rapidement ». C'est la main qui se retient, comme suspendue en l'air, celle du chef de chœur, ou alors, les doigts qui s'apprêtent à enfoncer l'une ou l'autre touche de l'instrument. C'est le geste de la main qui prend le relais de l'élastique ! (Un exemple insigne de ce qui vient d'être expliqué sera donné plus loin.)

Il convient aussi de souligner que Frescobaldi a été *le seul* de tous les « compositeurs » à s'exprimer au sujet de ce qu'est réellement le rythme. Car c'est bien de cela dont il s'agit. *La battuta,* ce n'est pas battre (*battere*) la mesure, c'est la main qui ne se contente pas d'enfoncer les touches en se conformant au schéma proposé par la notation (il en sera bientôt question), mais qui se fait par le geste l'accompagnateur et le révélateur du rythme. Ce que Frescobaldi a exprimé de façon tout à fait claire, et ce en quelques mots. Un contemporain de Frescobaldi, Marin Mersenne (1588-1648), dans son grand ouvrage intitulé « Harmonie universelle » n'en dit absolument rien.

Ce qui précède signifie clairement que Frescobaldi ne confondait pas, lui, le rythme et la mesure et pour le dire tout de go, jouait ses œuvres de la même façon que moi. (Il serait plus modeste de dire que c'est moi qui joue comme lui (bien qu'avec beaucoup moins de talent), ce qui ne devrait pas surprendre, puisque ce qui m'inspire cette façon de jouer, ce sont ses œuvres, dans lesquelles je ne vois nulle mesure, en dépit des barres désignées par ce même mot – barres de mesures –, mais bien un rythme se perpétuant d'une séquence à l'autre.

On est en droit de se demander si, à partir de l'instauration de la *seconda prattica,* ce ne sont pas également les œuvres instrumentales qui à l'imitation des œuvres vocales, sont composées avec l'idée, consciente ou non, qu'il s'agit de chants (*arie*) sans paroles (voir l'*Andante grazioso* de Mozart) et donc soumises à une *orazione* fictive, imaginaire, comme s'il s'agissait d'une expression muette de l'âme. J'en veux pour exemple ces mentions au début de certaines œuvres pianistiques de Beethoven comme :

– Adagio cantabile (8^{e} sonate, dite pathétique, op. 13, second mouvement ;
– Andante espressivo In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck (26^{e} sonate Das Lebewohl, op. 81a, second mouvement) ;
– Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (27^{e} sonate, op. 90, premier mouvement) ;
– Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen (même sonate, second mouvement) ;
– Langsam und Sehnsuchtvoll *Adagio, ma non troppo, con affetto* (28^{e} sonate, op. 101, 3^{e} mouvement) ;
– Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (28^{e} sonate, op. 101, premier mouvement) ;
– Langsam und sehnsuchtvoll *Adagio ma non troppo, con affetto* (même sonate, 3^{e} mouvement) ;
– Gesangvoll, mit innigster Empfindung *Andante molto cantabile ed expressivo* (30^{e} sonate, op. 109, 2^{e} mouvement) ; et enfin :
– Moderato cantabile molto expressivo, (31^{e} sonate, op. 110, premier mouvement).

La réflexion que m'a inspiré le premier mouvement (Allegro) de la 10e sonate, op. 14 n° 1 : « le contact avec l'œuvre se maintient par la façon de jouer », ce que j'ai tenté de faire, ayant eu à constater que le « vacillement » qui permet ce contact se trouve esquivé par la manière dont l'œuvre a été constituée. Même réflexion pour le mouvement suivant (Andante) et exprimée de façon plus précise : « à partir de la 41e mesure il se produit une dislocation de la réalité », le compositeur s'en prenant à une réalité objective du fait que les tensions ne sont plus les intégrantes du rythme. Et enfin : « il occupe le terrain… », ce que confirme ma réflexion à propos de la 3e variation du premier mouvement (Andante con variazoni) de la 10e sonate, op. 14 n° 2 : « c'est lui le maître… ».

Ce genre de mentions expressives on en trouve déjà chez Karl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), le fils aîné de J.-S. Bach, qui à cet égard a été un précurseur :

– Fuga IV : (Poco Andante lugubre), avec d'autres mentions dans le cours de l'œuvre : *un poco più agitato, tranquillo* ;

– Fuga V : (Non troppo Allegro, piacevolle ed amabile), mention : *poco pesante e marc.* ;

– Fuga VI : (Poco Andante malincolico), mentions : *tranquillo, lusingando, un poco rimettendosi, poco sostenuto* ;

– Fuga VII : (Allegro amabile e leggiero.) : mentions : *animato, sempre e poco sostenuto* ;

– Fuga VIII : (Sostenuto e doloroso), mentions : *un poco agitato, un poco più agitato, dolce espr., più animandosi, Più largamente, allargando*.

Remarque : indiquer *un poco più agitato, un poco più agitato, più animandosi, più largamente,* et même en se contentant de mentions comme *tranquillo, animato, un poco agitato,* c'est considérer l'œuvre comme un chemin tout tracé (Beethoven : « il occupe le terrain… »), qu'il n'y a qu'à suivre en se conformant aux balises que le compositeur a posées tout au long du parcours. C'est aussi stupide que, pour un peintre, semer des flèches sur son tableau, signifiant : « regardez ici, regardez là ».

Ce n'est certes pas chez Bach, le père ou le fils, Mozart ou Beethoven que l'on trouverait comme c'est le cas chez Frescobaldi avec cet exemple (*toccata seconda* du premier livre) une suite d'accords en valeurs longues (des blanches) venant s'intercaler entre deux séquences :

Des accords qu'aucune indication telle que celles qui viennent d'être mentionnées ne nous aiderait à trouver la bonne manière de les jouer, et cela parce que rien qui puisse être qualifié d'expressif ne se rencontre dans de telles œuvres. Une distance incommensurable sépare non pas les formes sonores relevant de la *prima prattica* de celles de la *seconda prattica* mais celles de la *seconda prattica* des formes sonores réellement rythmiques comme celles de Frescobaldi et de quelques autres dont l'exemple le plus insigne est celui de Louis Couperin, tout particulièrement dans ses préludes. Alors que pour ce qui concerne la *seconda prattica*, il y a une continuité sans faille de Vivaldi (1648-1741) à Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven (la liste n'est pas exhaustive). Et donc à Bach en premier auquel est attribuée la paternité de la musique dite « classique ».

Cette suite d'accords introduite entre les deux séquences apparemment sans nécessité, est-ce le fait d'un manque soudain d'inspiration ? Ce n'est absolument pas le cas. Supprimez-la et vous ressentirez immédiatement le fait que la deuxième séquence ne s'accorde pas avec la première. Cette suite d'accords résulte d'une nécessité absolue.

Examinons cette suite d'accords en cherchant à découvrir ce qui la relie à ce qui la précède et à ce qui la suit. La séquence qui s'achève passe de la triade majeure *sol-si-ré* (avec *si♮*) à la triade majeure *la-do#-mi,* le premier des cinq accords en valeurs longues. Il y a ensuite le mouvement descendant (à l'aigu) par tons conjoints *la sol fa mi ré,* alors qu'au grave à partir du troisième accord se produit le mouvement inverse (ascendant) *si do# ré,* aboutissant à la triade mineure *ré-fa-la* par laquelle commence la séquence suivante. Présenté en se référant à la conception moderne de l'harmonie, le passage d'une séquence à l'autre se fait en allant de la tonalité de sol majeur à la tonalité de ré mineur, avec le mouvement de la basse allant dans les deux cas de l'accord sur la dominante à l'accord sur la tonique :

la ré mi la
fa# si♮ do# fa
ré sol la ré

L'accord sur la dominante de la tonalité de sol majeur n'est pas visible ci-dessus, il se trouve à la mesure précédente.

La question qui se pose : pourquoi cette transition par cette suite d'accords alors qu'il aurait été plus simple de débuter la deuxième séquence en passant directement de l'accord sur la dominante par lequel se termine la première séquence à l'accord sur la tonique par lequel commence la deuxième ?

Il fallait ce lent mouvement ascensionnel des voix unies dans chacun de ces accords pour donner de la « hauteur » à ce qui allait suivre. L'apparente « contradiction » suggérée par le mouvement inverse par tons conjoints *la (la) sol (sol) fa* à l'aigu est démentie par le « haussement » de la basse *la si♮ do# ré*, qu'exige ce que je viens de mentionner, la *hauteur* qui est par ailleurs la marque de l'œuvre dans sa totalité.

Le véritable travail de composition ne consiste donc pas dans l'élaboration d'une structure sonore homogène et ordonnée mais à se mettre à l'écoute de ce qui est inaudible et le sera toujours, qu'il s'agit de faire entendre, c'est-à-dire de faire ressentir. Christine Jeanneret que nous avons déjà citée nous apprend que Frescobaldi reprenait souvent se œuvres pour les retravailler. Certainement pas dans le sens d'une amélioration mais bien plutôt pour s'assurer que rien dans le cours de l'œuvre ne vienne perturber cette sorte d'écoute intérieure que je viens d'évoquer. Deux citations (Christine Jeanneret, « La musique à Rome au XVII^e^ siècle ») :

> Sans vouloir en rien dévaluer l'extraordinaire beauté des *Cento partite*, il est cependant extrêmement intéressant de connaître la genèse compliquée de cette œuvre et de remarquer qu'un des chefs-d'œuvre les plus vénérés de l'histoire de la musique de clavier a été composé de façon imprévisible et, pourrait-on ajouter, capricieuse.
>
> …même dans les plus remarquables œuvres imprimées de Frescobaldi, le niveau de valeur est inégal. Frescobaldi est connu pour sa méthode de travail chaotique : c'était un adepte des changements de dernière minute, modifiant incessamment ses pièces, empruntant et réélaborant des fragments, alors que le processus d'imprimerie ou de gravure était déjà en cours. (p. 51)

En quoi Christine Jeanneret se trompe, et gravement. Chez Frescobaldi le niveau de valeur (que signifie ce mot utilisé dans un tel contexte ?) n'est jamais inégal. Les *Cento Partite* dont il est question ici n'ont nullement été composées de manière capricieuse. Ces jugements hâtifs sont celui d'une personne qui malgré ses incontestables mérites n'a jamais véritablement pénétré dans l'univers sonore de Frescobaldi. Il ne suffit pas d'être musicologue ou musicographe pour être musicien.

Autre citation de Mersenne, que l'on trouve dans le même ouvrage de Christine Jeanneret :

> Fantaisies ou recherches (de l'italien *ricercare*) : pièces où le compositeur sans exprimer l'affect d'un texte, doit à la fois être attentif à la subtilité du contrepoint et s'abandonner à tout ce qui lui passe par l'esprit. (p. 32)

S'abandonner à tout ce qui lui passe par l'esprit ne signifie pas faire n'importe quoi mais comme je viens de le dire, se mettre à l'écoute de ce qu'il s'agit de faire ressentir, et qui est inaudible. Frescobaldi n'aurait jamais pu justifier de façon rationnelle ces « changements de

dernière minute », ceux-ci ne résultant pas d'une décision mûrement réfléchie. C'était pour lui comme un « flash » intérieur totalement imprévisible.

Pour en revenir à Karl Philipp Emmanuel Bach, celui-ci n'a pas suivi la voie suivie par son père dans l'œuvre duquel on ne trouve jamais de telles indications. Et pour cause. Voici ce que celui-ci a déclaré de façon assez péremptoire :

« *Alles, was man tun muß, ist, die richtige Taste zum richtigen Zeitpunkt zu treffen*. »

Traduction : « Tout ce que l'on doit faire c'est enfoncer la bonne touche au moment opportun ».

Ce qui est exact dans un sens, faux dans un autre. Il est juste de dire qu'il faut enfoncer la touche « *zum richtigen Zeit* » mais erroné de dire que c'est là tout ce que l'on doit faire, bien que les motifs ne manquent pas. Que l'on se rappelle cette déclaration d'Oscar Chilesotti : « j'ai réduit de moitié les valeurs rythmiques utilisées par Frescobaldi de façon extrêmement complexe, ceci afin de rendre plus évidente la division métrique des mesures et l'accentuation conséquente de la mélodie ». Il est sûr qu'une fois cette opération accomplie, on peut donner raison à Bach : c'est effectivement « *alles was man tun muß* ».

Cependant, le déchiffrage qui précède la mise en œuvre d'une forme sonore n'est nullement une sinécure. L'élément technique compte pour beaucoup dans sa réalisation. J'en veux pour preuve les difficultés que présentent les œuvres pour clavier de Frescobaldi, notamment ses toccatas, lesquelles requièrent de se concentrer sur le texte musical sans jamais se laisser distraire. Et ceci sans négliger l'essentiel, le rythme de l'œuvre, dont J.-S. Bach ne dit pas un mot. Pour lui, le moment opportun, le *Zeit-punkt,* c'est ce que commande ce maître absolu qu'est la mesure, dont je rappelle qu'il s'agit là d'un élément étranger qui n'a pas sa place dans une forme sonore réellement rythmique. Du rythme, à la différence de l'un de ses maîtres, Frescobaldi, dont dans sa jeunesse il aurait recopié la totalité des *Fiori musicali,* Bach n'a jamais rien su. Ce qui justifie entièrement ce qui vient d'être cité, que je reformule d'une autre manière : qu'il suffit de mettre le (bon) doigt sur la bonne touche en se fiant à la mesure qu'il s'agit d'observer strictement.

Un exemple, celui de la fugue en ut majeur BWV 564, dont voici le début :

Un sujet insipide, répétitif, avec ces silences successifs qui rappellent, toutes proportions gardées, le second vers de la chanson « Là-haut sur la montagne », avec ces arrêts intempestifs dus à la première note, un *do*, sur la syllabe « murs » :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol…

Le sujet de la fugue en do serait bien plus « vivant » sous la forme suivante, du fait de l'élan des quintes *do-sol* et *fa-do*, ainsi que de la quarte *mi*-la, avec la chute finale sur le *mi* :

mi ré mi do ↑sol… sol fa sol mi ↑la… la sol la fa ↑do… si la si la si do si la si… ↓sol fa mi…

Ce qui brise ces élans, ce sont ces *do, mi, fa* qui jouent le même rôle que dans le second vers de la chanson :

do… do ↑sol… mi… mi ↑la… fa… fa ↑do…

de manière tout aussi inerte.

Les Inventions à deux et à trois voix, le Clavier bien tempéré (*das wohl temperierter Klavier*), l'Art de la fugue, les variations Goldberg, sont toutes des œuvres du même acabit : génialement construites, mais sans rythme réel. On pourrait en dire de même du grand *Adagio en si mineur* de Mozart, K 540, lequel commence ainsi :

Une œuvre elle aussi parfaite dans sa structure et son déroulement, mais sans réel intérêt, dont on sait à chaque moment ce qui va suivre, notamment lorsque se produit une modulation, comme ici :

On pourrait multiplier les exemples de cette inertie due à la confusion entre le rythme et la mesure, ils sont légion. Si Mozart avait eu le « sens » du rythme, il n'aurait jamais composé une œuvre telle que celle-ci. Ce sens du rythme qui s'est perdu dans les sables mouvants dès la fin du XVII^{e} siècle…

Pour confirmer ce qui vient d'être dit, après celle de J.-S. Bach, une autre déclaration, celle de Mozart : « Lorsqu'une œuvre est achevée dans ma tête, je peux embrasser le tout en un coup d'œil ».

Une question : comment pourrait-on faire de même pour des œuvres infiniment plus complexes comme les toccatas de Frescobaldi si elles n'ont pas été préalablement « corrigées » ? Des œuvres qui bien que constituées d'éléments quasiment identiques à ceux utilisés par les Bach, Mozart, Beethoven, n'offrent aucun point d'ancrage qui permette de se repérer. J'en reviens à ce que j'ai déjà dit sous une forme condensée, le fait qu'au cours de cette extraordinaire aventure qu'est la « traversée » d'une forme sonore authentique, c'est le glissement continuel dans l'oubli de ce qui vient de se produire, et une complète ignorance de ce qui est sur le point de survenir, dont on ne peut avoir seulement que la prescience, une prescience ne relevant que du sentir. On a souvent l'impression d'être pris dans un tourbillon. Même quand le trait se termine par une cadence on ne sait jamais où l'on en est, c'est insituable. Il y a cependant des exceptions, comme ici (extrait de la *toccata terza* du premier livre), avec à la fin de la séquence précédente ce saut ascendant d'une octave *sol* ↑*sol* et cette retombée sur le *do* au début de la deuxième :

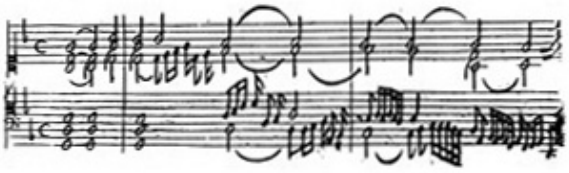
Pas de tourbillon ici, l'« élastique » se distend sur le *sol* qui chevauche la barre de mesure. On se trouve un instant « suspendu ». C'est inattendu, un instant « magique », de bonheur intense, avant que cela reprenne de plus belle, un peu plus loin. Mais avant cela, il y a cet accord sur *do-mi-sol* au début de la deuxième mesure, et là se produit réellement ce que dit Frescobaldi dans sa préface, qu'il s'agit de « *portare* » la battue, « *hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole* », c'est-à-dire que c'est la main qui se trouve soutenue en l'air. C'est effectivement ce qui se produit ici, la main qui se trouve un bref instant « en l'air », juste au-dessus des touches correspondant à l'accord *do-mi-sol* (comme aussi sur l'accord de sixte et quarte *mi-sol-do*), avant de s'y poser. Et comme je l'ai dit, selon les

« *affetti* » suscités, non par les paroles (l'« *orazione* »), mais bien par la forme sonore elle-même (l'« *armonia* »). Impossible de suspendre la main en l'air avant enfoncer la ou les touches pour Mozart qui jouait en mesure, pour ne citer que ce seul exemple. Le piano ne vous donnait aucune envie de le faire. Ça n'aurait d'ailleurs aucun sens, notamment dans les œuvres dont j'ai donné quelques extraits. Ces œuvres ne sont pas (rythmiquement) articulées, elles sont structurées (dans la tête de Mozart, toujours !), étant articulées non de l'intérieur mais de l'extérieur. Mozart considérait l'œuvre comme n'importe quel objet, en la voyant tout entière, en l'embrassant d'un seul coup d'œil. Voir de la même manière une toccata de Frescobaldi, c'est impossible comme le constate implicitement l'auteur que j'ai cité, Oscar Chilesotti.

Voici ce que déclarait Mozart au sujet de ses concurrents (les autres pianistes) : « Tout le monde admire que je reste toujours exactement en mesure. Ils ne comprennent pas le rubato dans un adagio, tel que la main gauche n'en tienne pas compte : avec eux, la main gauche cède ».

Autre et dernier exemple, le début de la *toccata quarta* (même source) :

dont voici la version originale (celle de 1637) :



La première mesure ne se compose que d'un seul accord « parfait » de six notes, lequel s'étend sur deux octaves, de sol_1 à sol_3, la triade supérieure étant reprise en la remontant d'un intervalle de tierce majeure (accord de sixte et quarte *ré-sol-sib*). La fin de la première mesure comprenant, outre la triade *ré-sol-sib*, la triade inférieure *sol-ré-sol* (trois « rondes » pour les six « blanches » de la portée supérieure), laquelle se trouve intégralement reprise au début de la seconde mesure. Que faire de ces accords ? Pas question de les plaquer, on l'aura compris. Ce qui s'impose au clavecin, c'est d'arpéger les accords, c'est-à-dire de jouer les « notes » les unes après les autres, plus ou moins rapidement. Les exceptions sont fréquentes, mais il n'y pas de règle. Rappelons que les formes sonores n'obéissent à aucune norme qui lui soit imposée de l'extérieur. C'est donc l'expérience qui est seul guide. Cet accord se présente donc ainsi :

sol
ré
sib
sol
ré
sol

Mais revoilà l'élastique qui va d'abord se tendre, puis se relâcher : les écarts (temporels) d'une note à l'autre ne sont pas les mêmes. La note initiale (*sol*) se prolonge, se retient, ce qui donne une impulsion aux suivantes, ce que l'on peut représenter de cette manière :

sol
ré
sib
sol
ré
sol…

Sans que cela soit explicable, la reprise de la triade grave requiert de se faire de façon inversée, de l'aigu au grave (*sol* ↓*ré* ↓*sol*) et de manière plus posée. Et c'est la surprise : la triade *ré-sol-sib* surgissant à l'aigu dans un élan qui nous tient suspendu au *sib*. Et, sans aucune retenue, cette fois, reprise à la deuxième mesure du même accord en arpège, du *sol* grave au *sib* aigu, auquel nous nous trouvons également « suspendu », de corps et d'esprit. Et enfin, avant que ne commence « réellement » la séquence, le « motif » en croches et doubles croches qui n'est répétitif qu'en apparence, la reprise du *sib* qui prolonge la suspension. Ce qu'il importe de préciser, c'est que l'on ne joue pas seulement avec les mains, on joue avec tout le corps. Lequel se « dresse » sur le premier accord, s'affaisse sur le second, se dresse à nouveau sur le troisième, cette fois de façon définitive, puisque la tension ascendante se maintient jusqu'à la reprise du *sib*. Ce que je symbolise de la manière suivante :

↑	↓	↑		↑
			sib	sib
sol			sol	
ré			ré	
sib				
sol	sol			
ré	ré			
sol	sol			

Observez des musiciens d'orchestre, assis sur leur chaise, un œil fixé sur leur pupitre, l'autre sur la baguette de leur directeur. Ce ne sont pas eux que vous verriez soudain se dresser sous l'effet d'une impulsion rythmique. De rythme, dans ce qu'on leur demande de jouer, il n'y en a pas et il ne saurait y en avoir.

Je reviens un instant sur ce que j'ai dit plus haut, le fait que dans la réalisation sonore d'une œuvre de Frescobaldi, pour s'en tenir à ce seul compositeur, on a le sentiment de ne jamais savoir où l'on en est, que c'est « insituable » (un néologisme !). La cause (pour autant qu'il puisse y en avoir une) ? La lenteur qu'impose la forme sonore (pas seulement à cause de sa difficulté d'exécution) à laquelle le seul moyen que l'on ait trouvé pour y remédier est ce que j'ai nommé « ces balises de fortune que sont les barres de mesures », soit « la division métrique des mesures » dont nous parle Oscar Chilesotti. Cette lenteur qui est une constante menace pour la continuité de la forme sonore, une menace nécessaire pour que le seul vrai remède à y apporter soit l'articulation du rythme au travers de la discontinuité de ses moments successifs. Je vais en donner un exemple paradoxal en faisant appel à une œuvre de Beethoven, une œuvre parfaitement cadencée, et ce faisant je vais donner l'impression de m'inscrire en faux contre ce que je viens d'exposer. Il s'agit du « minore » de sa quatrième sonate. Ce mouvement de taille modeste se caractérise par sa structure déhanchée constituée d'accords décomposés exécutés simultanément par les deux mains comme on peut le voir ici (huit premières mesures) :

À l'aigu (petit doigt de la main droite !), ce qui semble être l'esquisse d'un parcours mélodique :

solb solb solb | solb fa solb | lab lab lab | lab lab lab | solb solb solb | solb fa solb | lab lab lab | lab lab lab

ce que les pianistes ont l'habitude de jouer sur un tempo rapide comme s'il s'agissait d'une valse, ce qui les conduit tout à la fin du mouvement, après un ultime crescendo conclusif (de *p* = « piano » à *ff* = « fortissimo ») à tomber dans une sorte de « trou noir » alors que l'on en arrive enfin à la véritable mélodie de cette œuvre (à jouer *pp* = « pianissimo ») :

solb fa mib ré mib fa ↓sib… ↑solb fa mib ré mib fa ↓sib…… mib… sol…

laquelle en passant du mineur au majeur n'est autre que l'invitation à reprendre le mouvement précédent (un *Allegro*). Voici les quinze dernière mesures :

Un *trou noir* qui ne semble en rien incommoder les exécutants lesquels jouent tous ce mouvement de la même manière stéréotypée. Pourquoi en parlé-je ? Pour montrer que même une forme cadencée peut par la manière de la jouer s'approcher d'une forme réellement rythmique. Comment y arriver ? Encore une fois, par la lenteur d'exécution. C'est-à-dire, pour ce qui concerne ce *minore*, en jouant chaque triolet (trois croches qui en valent deux) sur le même intervalle de temps que prend chaque mesure (trois triolets = 9 notes), ce qui amène la forme sonore, en dépit de son allure cadencée (et donc répétitive), au bord de la rupture, avec pour conséquence, comme c'est le plus souvent le cas dans les *toccate* de Frescobaldi, de ne plus savoir « où l'on en est ». Bien qu'à l'origine elle soit cadencée, ce qui était inévitable, cette œuvre jouée avec une sorte d'indolence, sans mouvement de retour au point de départ (les suites de triolets sont toutes ascensionnelles) rend d'autant plus sensible l'effort à consentir pour assurer la marche harmonique de l'accord de tonique *mib-solb-sib* à l'accord de dominante *sib-ré-fa*♮ (renforcé par la 7e de dominante *la* et présenté sous la forme de son second renversement avec *fa* à la basse) que ponctue le coup de marteau (*ff* = *fortissimo*) frappé sur l'enclume constituée par les notes initiales (*fa* et *la*) des premiers triolets de la troisième mesure.
L'effet de surprise qui se trouve ici consciemment recherché manque totalement son but si l'exécution est menée au galop à l'instar de ce qui se fait d'ordinaire.

On ne trouve rien de semblable chez Mozart, aucune forme sonore qui puisse tolérer une telle entorse à la règle, celle de jouer en mesure selon le *tempo* prescrit par le compositeur. À noter, justement : le fait (assez rare, sinon totalement exclu) que Beethoven a omis de l'indiquer, laissant à l'interprète le soin d'en décider. Autre fait à noter : ces deux mouvements, *Allegro* et *minore*, sont liés l'un à l'autre comme l'était les deux parties d'une forme devenue désuète, le Menuet suivi d'un Trio, dont Mozart donne un parfait exemple dans la sonate en la majeur K. 331 dont j'ai cité le début du premier mouvement. Beethoven a pris ses distances par rapport à la forme ancienne (y compris son intitulé), dont il n'a gardé que le principe : menuet en deux parties avec reprise de la seconde, trio en deux parties avec également reprise de la deuxième. Comment jouait-il ce *minore,* nous ne le saurons jamais mais, finalement, peu importe. Ce qui ne fait aucun doute, en revanche, c'est le fait que cette œuvre de Beethoven peut se jouer sur un tempo rapide, ce qui ne s'avère possible avec aucune des œuvres de Frescobaldi.

En outre, la maîtrise de celles-ci, tant du point de vue technique que de celui de la saisie du rythme réel de la forme sonore, peut demander des années de travail assidu. Espérer en faire une activité lucrative c'est se tromper soi-même.

Pour en revenir une dernière fois à Mozart, on sait que celui-ci ne rêvait que d'une chose, écrire des opéras. Le premier à l'avoir fait avec talent, c'est Monteverdi, avec son *Orfeo.* Mais une époque n'est pas l'autre. Si ce premier opéra de Monteverdi est une œuvre d'inspiration « païenne », l'histoire d'Orphée descendant aux enfers pour ramener son épouse Eurydice à la vie terrestre, ce mini-opéra qu'est le Combat de Tancrède et Clorinde dont j'ai donné un court extrait est d'inspiration toute différente, s'agissant de la lutte à mort d'un chevalier chrétien avec une guerrière musulmane, qui vaincue et mourante, demande le baptême à son adversaire. Monteverdi s'est vu forcé de ménager la chèvre et le chou, ayant vu son fils aîné jeté en prison pour avoir lu un livre soumis à la censure par l'inquisition. Plus d'un siècle et demi plus tard, la situation est complètement différente. La révolution française est imminente au moment où Mozart, en collaboration avec son librettiste, Lorenzo da Ponte, crée sa trilogie : *le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790), des œuvres à caractère « politique », visant à discréditer la noblesse, ce qu'il fait de manière subtile, pour ne pas courir le risque de voir ses œuvres interdites par le pouvoir impérial. Pour ce qui concerne la « politique », elle est présente dès le début de la vogue de l'opéra, comme en témoigne cet ouvrage de Christine Jeanneret, « Une étude philologique des manuscrits de musique pour clavier à Rome au XVII[e] siècle », qui n'est autre que la publication de sa thèse de doctorat. Il y est notamment question des « opéras donnés lors du Carnaval ou pour fêter l'arrivée de la reine Christine de Suède, dont la conversion au catholicisme est triomphalement récupérée par le Vatican » (p. 2). Mais aussi :

> Chaque pape se doit de légitimer et donc de mettre en scène de la façon la plus triomphale possible son propre pouvoir. Il lui convient également de réaffirmer le primat de la papauté et dans cette période de Contre-Réforme, du catholicisme sur la chrétienté. À défaut d'une dynastie héréditaire, le pouvoir papal rappelle constamment le lignage direct du premier pontificat de Saint-Pierre. Dans cette perspective, le cérémonial liturgique mais également les fêtes profanes mettent en scène des représentations du pouvoir basées sur les stéréotypes du mythe de Rome et de l'héritage de l'Antiquité. (p. 2)

Dont il s'ensuit qu'il vaut la peine de s'intéresser aux formes sonores non rythmiques. Explications données dans l'ordre chronologique :

Les premiers polyphonistes du moyen âge prélèvent un fragment du plain-chant (de ce que l'on appelle le « chant grégorien » qui n'a de grégorien que le nom) en se servant de la technique dite de l'*augmentatio*, consistant à allonger la durée des « notes » de la partie grave de la forme sonore. Un exemple un peu caricatural, celui du début de la chanson « Au clair de la lune » qui serait présenté de la manière suivante en s'étalant sur 15 secondes de temps :

do…	*do…*	*do…*	*ré…*	*mi…*	*ré…*
Au…	clair…	de…	la…	lu…	ne…

La mélodie en deviendrait inaudible.

En voici un exemple réel datant de plus de 800 ans :

Plus de vingt mesures (dans la version moderne de la notation) pour une seule syllabe !

Je ne peux m'empêcher de penser que seul comptait pour eux le fait d'aller à la découverte d'un nouveau genre de forme sonore, lequel exigeait impérativement de recourir à la géniale invention de Guido d'Arezzo (992 – ± 1033), celle de la portée musicale. C'était pour eux une aventure passionnante, et de surcroît ils étaient payés pour la faire. Que les paroles en deviennent méconnaissables n'entrait pas en ligne de compte, ce qui leur tenait à cœur était de créer une forme sonore (à deux voix, une nouveauté) qui tiennent la route. C'était peut-être aussi le moyen de jauger les limites de ce que l'on pouvait se permettre sans s'attirer l'animosité de l'autorité ecclésiastique.

Faisons un bond de 400 ans dans le futur en reprenant l'exemple déjà donné, celui du *combattimento di Tancredi e Clorinda*[1] de Claudio Monteverdi (première représentation en 1624). Les deux adversaires se battent durant un long moment, jusqu'à ce que l'épuisement les force à s'accorder une pause. Le conteur nous dit la chose suivante :

L'un l'altro guarda, e del suo corpo esangue	Ils se regardent l'un l'autre, et de leur corps exsangue
su' l pomo della spada appoggia il peso.	sur le pommeau de leur épée il en reposent le poids.
Già de l'ultima stella il raggio langue	Déjà s'alanguissent les rayons de la dernière étoile
sul primo arbor ch'è in oriente acceso.	sous la première lueur qui s'élève de l'orient.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue	Tancrède voit la grande quantité de sang
dei suo nemico e se non tanto offeso	de son ennemi et de n'être pas aussi blessé que lui,
ne gode e insuperbisce. Oh nostra folle	il s'en réjouit et s'en enorgueilli. Que notre esprit
mente ch'ogni aura di fortuna estolle!	est fou de se glorifier de tout souffle de fortune !
Misero, di che godi ? Oh quanto mesti	Malheureux, de quoi te réjouis-tu ? Combien tristes
fiano i trionfi ed infelice il vanto !	sont ces exploits et combien malheureuse cette victoire.
Gli occhi tuoi pagheran (s'in vita resti)	Tes yeux paieront (si tu restes en vie)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.	ce sang par un océan de larmes.
Cosi tacendo e rimirando, questi	C'est alors que, se taisant et se regardant,
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.	ces guerriers couverts de sang cessèrent tout à fait le combat.

En voici la version musicale (simplifiée) :

[1] Que l'on peut entendre ici, dans la bouleversante interprétation de Rolando Villazón dans le rôle du récitant : https://www.youtube.com/watch?v=xd13sePBlpU.

Ce qui nous intéresse au premier chef, ce sont les commentaires fait par le narrateur dont il faut se souvenir qu'elles ont été inspirées au poète auquel Monteverdi a fait appel, Torquato Tasso :

> « Que notre esprit est fou de se glorifier de tout souffle de fortune ! Malheureux, de quoi te réjouis-tu ? Combien tristes sont ces exploits et combien malheureuse cette victoire. Tes yeux paieront (si tu restes en vie) ce sang par un océan de larmes. »

Il faut également se rappeler le contexte, la Querelle des Investitures qui oppose les papes aux empereurs germaniques, d'où le projet du pape Urbain II d'appeler les chrétiens à libérer les lieux saints ce qui sera l'occasion pour lui de rehausser son prestige et de rétablir son autorité. Ce sera la première croisade, une guerre sans merci menée contre les musulmans, laquelle constituait un devoir sacré pour tous les chrétiens. Ce que semble oublier notre commentateur en qualifiant de folie le fait pour Tancrède de se réjouir de l'infortune de son adversaire et de « malheureuse » la victoire qui semble lui être acquise. Avec ce sinistre avertissement : « tes yeux paieront ce sang par un océan de larmes. » Il faut savoir en effet que sous le heaume porté par son ennemi se dissimule le visage de la femme qu'il aime, une jeune sarrasine que le hasard des rencontres lui a permis de contempler. Et qu'effectivement il reconnaîtra en lui ôtant son casque alors qu'elle est agonisante. D'où ces paroles du poète : « Ahi vista ! Ahi conoscenza ! ». Soit : « Las, vision ! Las, (re)connaissance ! » La leçon implicite à en tirer : le monde était en train de changer à l'époque, celle de la Renaissance, où le magistère de l'Église était de plus en plus contesté, surtout depuis la réforme protestante dont l'initiateur a été Martin Luther (1483-1548), qui en 1517 dénonce le commerce des indulgences pratiqué sans vergogne par l'Église catholique pour financer la construction de la basilique Saint-Pierre à Rome, laquelle allait devenir le symbole de la toute-puissance de l'Église romaine. Ce à quoi Christine Jeanneret fait allusion, la Contre-Réforme (initiée au concile de Trente en 1545), donnera lieu comme elle le dit à des fêtes profanes mettant en scène des représentations du pouvoir basées sur les stéréotypes du mythe de Rome et de l'héritage de l'Antiquité. Le message était clair : les papes comme les empereurs romains ne tolèreraient aucune mise en cause de leur pouvoir.

Monteverdi s'est fait lui aussi le chantre de cette contestation, bien que de manière sournoise et voilée (uniquement dans le passage cité). Il se rattrape tout à la fin, au moment où son adversaire mourante lui demande de la baptiser. C'est d'ailleurs ce qui lui donne l'occasion de voir le visage de Clorinde, et de prendre la mesure de son acte : il a tué celle qu'il aimait plus que tout. À noter aussi : c'est en 1524 qu'a lieu en Allemagne la révolte des paysans contre leurs seigneurs, laquelle sera soutenue par l'Église réformée.

Nouveau bond, cette fois de 150 ans, sans quitter le domaine de l'opéra. Il s'agit cette fois de Mozart, avec son opéra intitulé : *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.* À *Don Giovanni* s'opposent trois autres personnages : *Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira*. Ce qui est en jeu cette fois, ce n'est plus la papauté mais la noblesse. Comme l'indique le titre donné à cette œuvre par son librettiste, Lorenzo da Ponte, Don Giovanni est un homme dépravé, ce qui est montré dès le début du premier acte : après avoir surpris Donna Anna dans sa chambre, son violeur tue en combat singulier le père de la jeune fille alerté par ses cris. Ce libertin éhonté apparaît néanmoins sous un jour sympathique, ce qui n'est pas du tout le cas des autres protagonistes, Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, une particularité qui semble n'avoir jamais été remarquée par les amateurs d'opéra. Explication. C'est de façon véhémente et récurrente que Donna Anna réclame de son fiancé, Don Ottavio, de venger la mort de son père en tuant son assassin. Ce que promet solennellement Don Ottavio, de manière tout aussi récurrente, du premier jusqu'au dernier acte, sans jamais accomplir sa promesse. Son indolence est révélatrice : Don Ottavio est un lâche. Mais l'insistance frénétique de Donna Anna nous paraît suspecte, elle nous incline à penser qu'elle cache quelque chose, le fait d'avoir connu dans les bras de Don Giovanni un plaisir que son emportement a pour but de dissimuler. Donna Elvira, pour terminer, l'épouse délaissée (celle de Don Giovanni), qui ne cesse de se plaindre du fait d'avoir été abandonnée par celui-ci, mais curieusement, on ne se sent pas en l'écoutant porté à compatir

à sa peine, elle nous reste indifférente. Bref, une peinture sans fard de la médiocrité de cette noblesse qui se croyait au-dessus de la lie du peuple. À ne pas oublier, cet opéra a été créé à Prague le 29 octobre 1787, soit moins de deux ans avant la révolution française.

Une quinzaine d'années plus tard, Beethoven rature la dédicace de sa troisième symphonie, l'*Eroïca*, ayant appris que son destinataire, Napoléon Bonaparte, s'est fait solennellement couronner empereur dans la cathédrale Notre-Dame. Après avoir eu l'intime conviction, mais totalement illusoire, que celui-ci œuvrait pour la libération de tous les peuples d'Europe par l'élimination du pouvoir aristocratique. C'est ce même Beethoven qui dans son opéra *Fidelio*, représenté pour la première fois en 1805, met en scène l'histoire de Léonore risquant sa vie pour libérer son époux Florestan, arbitrairement incarcéré par le gouverneur d'une prison espagnole. Et c'est en 1829 qu'a lieu la création du « Guillaume Tell » de Rossini, inspiré par le « Wilhelm Tell » de Friedrich Schiller, que les Suisses vénèrent comme leur héros national pour sa lutte visant à les libérer du joug des Autrichiens.

J'en arrive au dernier opéra qu'il me faut mentionner, le *Salomé* (création en 1905) de Richard Straus, qui est comme un formidable défi lancé à la décence et à la moralité. C'est l'histoire imaginaire de Salomé, belle-fille du roi Hérode, qui se prend de passion pour Jean-Baptiste que le monarque a fait jeter en prison. Subjugué par l'insolente beauté de la jeune fille, Hérode lui demande de danser pour lui, ce à quoi elle finit par consentir, et c'est la danse des « sept voiles », qu'elle ôte un à un pour se retrouver nue devant le roi.[1] En récompense, elle demande la tête de Jean-Baptiste. Bien que très réticent, Hérode cède à son envie. La tête du captif est tranchée par le bourreau et offerte à la concupiscence de Salomé qui lui baise la bouche. Horrifié, le roi donne à ses gardes l'ordre de la tuer. Cet opéra est comme une parodie de la véritable histoire de Salomé, laquelle n'est elle-même qu'une fable comme chacun sait.

Mon intention était de montrer qu'il ne faut pas rejeter les formes sonores non rythmiques, lesquelles méritent d'être appréciées autant que les autres, bien que de manière totalement différente. Et de façon plus générale, j'ai voulu susciter la curiosité pour cet art méconnu qu'est la musique, ce que j'appelle l'art des formes sonores. En faisant entrer dans ce cadre ces œuvres très singulières que sont les opéras, je rends sa pertinence à ce mot désignant les formes sonores, « musique ».

J'en reviens une dernière fois à celles dont il a été si longuement question, les formes sonores qui ne doivent rien à des éléments étrangers à leur propre nature, dont j'ai donné l'exemple insigne des toccatas de Frescobaldi, dont on peut dire qu'elle sont véritablement baroques, de *barroco* (en portugais) ou *berrueco* (en espagnol), un terme qui désigne la forme irrégulière des perles de nacre, lesquelles ne sont jamais tout à fait rondes. Ces toccatas où de même rien ne tourne rond, étant essentiellement asymétriques.

Ultime remarque : il est impossible de jouer de telles œuvres de mémoire (surtout pas en se servant de l'édition de 1637 !), elles sont bien trop complexes. N'est-ce pas ce que disait Oscar Chilesotti ? On pourrait arguer du fait qu'après le second *sib* de la deuxième mesure apparaît un court motif en croches et doubles croches qui se trouve repris d'une voix à l'autre selon le principe de l'imitation. Cette notion d'imitation est à la fois fausse et perverse parce qu'elle suppose que les traits mélodiques sont des sortes de « figures » qu'il s'agit de présenter sous un angle toujours nouveau, comme on le ferait d'un objet isolé de tout voisinage, dont chaque apparence n'aurait que son objectivité pour seule consistance. Si c'était le cas dans cette œuvre, alors l'argument selon lequel il est impossible de la jouer de mémoire serait sans valeur.

Dernier constat au sujet de la notion de modulation. Il en a été question à propos de l'Adagio en si mineur de Mozart, dans lequel chaque modulation s'annonce, on pourrait dire, de façon solennelle, protocolaire, et donc sans surprise et surtout, sans réelle nécessité. On pourrait tout aussi bien les laisser de côté sans que cela change quoi que ce soit à la nature de l'œuvre. Il

[1] Maria Ewing est la seule cantatrice ayant osé se conformer à ce qui se trouvait prescrit par le compositeur. DVD : Salome Richard Straus Conductor Edward Downes Royal Opera House Collection opus ARTE.

n'en est pas de même dans une œuvre comme les *Cento partite* de Frescobaldi, évoquées par Christine Jeanneret. Il s'y produit à plusieurs reprises ce que l'auteur indique par la mention *Altro tono*, le passage à un autre ton. Comme on peut le voir ci-après dans la partie de l'œuvre où se produit le premier de ces changements de ton, on n'est pas long à s'apercevoir que la modulation (de ré mineur à fa majeur) n'offre rien d'arbitraire, à l'inverse de ce que l'on trouve chez Mozart.

Voyez la progression harmonique de la première portée, passant subrepticement du ton de ré mineur à celui de sol mineur (par *sib*), le *lab* qui suit « chutant » sur *sol* pour parvenir par une simple « cadence » au *la♮* de l'« Altro tono », fa majeur. Un élément essentiel (5e et 6e mesures, portée du haut) étant cette progression par demi-tons, *sib la lab sol* (voix supérieure), complétée par un 4e demi-ton, *mi fa* (voix inférieure), l'ensemble produisant un effet de resserrement autour de la tierce majeure *fa-la*, marquant ainsi de la façon la plus nette la transition de la tonalité mineure à la tonalité majeure. Ce procédé se retrouve un peu plus loin (trois premières mesures de la seconde portée) avec une brève modulation en fa mineur et retour au majeur. Rien de tout cela évidemment chez Mozart, ni dans son Adagio, ni dans aucune autre de ses compositions.

Dans les pages qui précèdent il a souvent été question de « mouvement », ceci dans des sens très différents, ce qui n'aura pas échappé au lecteur. Lorsqu'il s'agit des premières séquences qui ont été données en exemple, ou d'œuvres plus complexes comme celles de Girolamo Frescobaldi, il s'agit évidemment de mouvements au sens noble du terme, comme d'éléments s'intégrant dans le déroulement à la fois continu et discontinu d'une œuvre authentiquement rythmique. Alors que lorsque l'on parle de « premier mouvement », de « second mouvement » comme il en a été question à propos de Bach, Mozart et Beethoven, ce terme est pris dans son sens trivial (une simple indication du tempo de l'œuvre relativement à sa fonction expressive). Dans les formes sonores authentiques il n'y a que des mouvements libres de toute intention de cette nature, lesquels assurent l'unité de l'œuvre. Toutes les œuvres qui ne relèvent pas de l'art authentique (du fait de l'élément étranger qui s'y trouve introduit) n'ont que des unités factices, construites.

Une dernière chose à noter. J'ai souvent fait appel au terme d'« élément » pour désigner les composants d'une forme sonore. Le lecteur aura remarqué que dans les œuvres citées de Frescobaldi il n'est jamais question de « nuances », un mot qui fait référence à des variations d'intensité allant de *p* ou même de *pp* à *f* et *ff*, comme aussi à des variations progressives indiquées par les mots italiens « *crescendo* » et « *decrescendo* » ainsi qu'on le voit dans le *minore* de la 4e sonate de Beethoven. On pourrait en conclure que de telles *nuances* sont exclues lorsqu'il s'agit de formes sonores réellement rythmiques. (Désolé pour la répétition de cette formule, la raison en étant que je n'en connais pas d'autre qui convienne.) En réalité, même de tels éléments peuvent parfaitement s'intégrer dans une forme sonore… (pas besoin de compléter la formulation, cette fois).

Tout ce qui a été exposé dans cette étude ne l'a été que de manière succincte, malgré l'apparence du contraire. Pour en savoir davantage il faudrait prendre connaissance d'un ouvrage en cinq volumes dont je suis l'auteur, intitulé « L'art des formes sonores », non encore publié.

J'en arrive à la conclusion :

Le remède à la méritocratie dans la musique : ce que je viens d'exposer, qui est accessible à tous, ce que n'est pas la virtuosité. La musique ne doit pas être enseignée ; on n'enseigne pas l'indicible ; il faut seulement en susciter le désir. Commencer par le solfège est une absurdité, d'autant plus que cela en a dégoûté plus d'un. On n'apprend pas la musique, pas plus que l'on apprend à exister. Paul Cézanne a-t-il « appris » à peindre la Sainte-Victoire ?

La musique, ou pour le dire autrement, « l'art des formes sonores », il faut s'y investir, et cela, sans qu'il soit besoin de ces concerts-spectacles qui sont l'apanage de la bourgeoisie. Il va sans dire que toutes ces œuvres qui prétendent délivrer un « message » il faut les fuir. Ce genre d'œuvre, produite par calcul, ne surprend jamais son créateur. C'est d'ailleurs dans ces temples privés que sont les salles de concert où un Frescobaldi, un Couperin ne trouvent pas et ne trouveront jamais leur place que s'exprime de la manière la plus ostensible le mépris pour le peuple avec le genre de musique vulgaire et médiocre qu'on lui jette en pâture.

Lorsque l'on a la connaissance comme aussi l'expérience de ce que j'ai tenté ici de faire connaître, on porte un tout autre regard sur « l'histoire de la musique ». Il s'est produit une cassure à la fin du XVI^e^ siècle (*seconda prattica versus prima prattica !*) qui de façon décisive a entraîné une conception et une orientation nouvelle de l'art des formes sonores. Une orientation dont personne ne semble avoir pris conscience. Pour en avoir la connaissance, ce qui ne se fait pas un jour, il faut se mesurer avec ces œuvres exceptionnelles (datant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles essentiellement), rares en regard de la profusion d'œuvres qui se sont accumulées à compter de cette époque dite primitive. Ce qui est loin d'être facile, surtout avec les plus insignes d'entre elles, lesquelles nous entraînent dans un « espace-temps » inédit, dont nous n'avons le sentiment de sortir qu'à la fin, sans pour autant que ce dénouement soit celui du rythme, lequel est intemporel.

On ne peut voler à aucune personne son existence qui ne se marchande pas ; on peut seulement lui prendre sa vie. Se mettre ou se remettre à exister est la seule voie possible permettant de se libérer de l'emprise de ces discours médiatiques et publicitaires, de ces éléments de langage qui nous imprègnent avec une telle efficacité que nous nous les sommes appropriés comme si nous en étions les auteurs alors qu'ils n'ont d'autre fonction que de nous distraire de cette exigence fondamentale : l'existence, nous détournant ainsi des véritables enjeux.

Ma conviction est que le rythme – il ne faut pas avoir peur du mot – peut (et doit) nous aider à arrêter cette dérive mortifère dans laquelle nous entraîne le capitalisme avec son idée d'un progrès infini, qui ne profite qu'à quelques-uns, au détriment de tous les autres, tellement plus nombreux. En nous faisant échapper à la fascination qu'exerce sur notre conscience, sur nos désirs, la société consumériste qui en est à la fois le produit et l'instrument.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est le fait que l'adversaire puisqu'il s'agit bien d'un « adversaire », ne pourra jamais instrumentaliser l'existence rythmique. Comment asservir un humain au moment où il existe ? L'humain est la dimension qu'il nous faut retrouver et dont la bourgeoisie capitaliste a réussi à nous déposséder. Sans en être consciente puisqu'elle est la première à en être privée.