

# LA MUSIQUE EST- ELLE UN LANGAGE ?

Dominique Crépin

(3 décembre 2019)

Sources

Claude LEVI-SRAUSS **regarder, lire, voir** 1993

Vladimir JANKELEVITCH **la musique et l'ineffable** 1983

Nicolas RUWET **langage musique poésie** 1972

F. NOUDELMANN **le toucher des philosophes** Sartre, Nietzsche, Barthes au piano 2014

## INTRODUCTION

**AUDIO** Dans cette mélodie nostalgique, intitulée aquarium extrait du carnaval des animaux, de SAINT SAËNS les aigus du piano et du célesta prétendent évoquer le monde aquatique des poissons et de leur nage imprévisible

Autrement dit, la musique pourrait-elle donner à voir sans voir, dire sans dire ?

Nous savons bien qu'une musique uniquement instrumentale sans le secours du chant, ne peut pas nous informer par exemple que « *la marquise partit à 5 heures* » .

Comme nous le rappelle si bien JANKELEVITCH dans son livre la musique et l'ineffable .page 31. « *on n'entend pas un conférencier comme l'on écoute de la musique* »

**Et pourtant ne parle t-on pas de phrases musicales ? Jusqu'où pourrions nous filer la métaphore ?**

Pourquoi la **musique** est-elle si différente du **langage articulé**, mais parfois supérieure ou complémentaire, comme dans **le chant** et les spectacles de l'opéra ; pourquoi s'intègre-t-elle si bien dans le « cœur » et « le corps » humain comme dans le chant, la danse, le cinéma et l'audio visuel?

**Une symbiose souvent très réussie, qui nous invite à comparer les ressources expressives de la musique combinaisons de sons agréables à l'oreille avec les paroles, mélange de sons articulés et de sens.**

PLAN en 1ere partie les différences les plus évidentes entre musique et le langage parlé en 2eme partie quelques similitudes car la musique éveille des affects certes, mais peut-être davantage

**IERE PARTIE les grandes différences entre musique et langage parlé**

**1 musique et paroles ont des fonctions différentes :**

**A La définition traditionnelle de la musique lui assigne une fonction principale: « combiner des sons agréables pour l'oreille » : normalement, jouer non pas pour communiquer mais se faire plaisir, comme ce pâtre flûtiste dans la campagne, décrit par VIRGILE dans les Bucoliques, Églogue1 .....**

Par rapport aux langues étrangères Le plaisir musical marque déjà une différence appréciable : on ne les comprend pas toutes, loin de là, mais la plupart des gens sont sensibles à n'importe quelle musique (orientale, occidentale)

**B contrairement à la musique: le but ordinaire des paroles est de désigner, transmettre une information, un souhait, un ordre et puis d'autres fonctions variables**

selon l'intention du locuteur et le contexte du moment (6 principales dans la classification de JAKOBSON)

résumées en 3 principaux buts (BOURDIEU ce que parler veut dire 1982)

1 Signes pour être compris seulement : discours constatifs

2 signes plus ou moins implicitement de richesse et d'identité sociale

3 signes d'autorité destinés à être crus ou obéis, à caractère pragmatique :

**C) Ces fonctions et significations ont été étudiées de façon très nouvelle au XX<sup>e</sup> siècle par des philosophes analytiques (cercle de Vienne/ années 1920) guidés par la logique et les mathématiques et changement de méthode aussi des linguistes dès 1914 à partir de SAUSSURE jusqu'à Noam CHOMSKY ( professeur émérite au MIT de 1950 à 2017) qui remplacent l'analyse diachronique traditionnelle (EX. hui- en latin /hodie- au MA /aujourd'hui) par une analyse interne du langage dite structuralisme formel.**

**Une méthode synchronique très prometteuse à ses débuts mais qui s'est progressivement heurtée à de nombreuses difficultés auxquelles il a fallu remédier :**

1) par des précisions jugées nécessaires opérées par la sémiotique de Roman JAKOBSON (U. Harvard mort en 1982) car « tout énoncé est susceptible d'en détenir un second » -EX les 3 significations de « le roi est mort, vive le roi » 1) locutionnaire, 2) illocutionnaire, 3) « complète » (avec l'intention complète)

2) dès 1950 par le structuralisme transformationnel dite grammaire générative (créée par N. CHOMSKY et Nicolas RUWET (MIT.) mort en 2001, plus proche de « l'acte mental »/« structures profondes » pour écarter les ambiguïtés des « structures superficielles » telles que « j'ai lu la critique de CHOMSKY » : doit-on comprendre : j'ai lu que CHOMSKY a critiqué/j'ai lu que CHOMSKY a été critiqué ?

3) par Émile BENVENISTE 1926-1976 qui a travaillé sur les langues indo-européenne et qui a dû se confronter à la variabilité culturelle des catégories

4) Les philosophes analytiques eux-mêmes ont dû réduire leurs ambitions constatant certaines apories (« l'argument du crétois » commenté par B. RUSSELL) et l'impuissance de la logique (WITTGENSTEIN finalement juge que le langage se réduit à des « jeux de mots » et que les mots n'ont que des usages; inutile donc de leur conférer de signification excessive.

**Cette nécessité de mieux modéliser la syntaxe et de préciser davantage les fonctions du langage s'est poursuivie avec :**

**-la linguistique pragmatique : AUSTIN et SEARL , théoriciens du speech act « dire c'est faire » EX « ce potage manque de sel » plus qu'une constatation, c'est une demande de sel**  
**-la sociolinguistique américaine pour décrypter la théâtralisation de la vie communautaire EX le courant conversationnel concernant les rituels langagiers interactionnels (E GOFFMANN, école de CHICAGO) ;**

**- la sociolinguistique des dialectes des communautés (W. LABOV / U. de Columbia) ; une démarche très empirique, différente du formalisme théorique de SAUSSURE/CHOMSKY**

**En musique pure ces équivalents sont inexistantes ; que serait un structuralisme musical ? Trouver de éléments simples en nombre limité dans les notes, les rythmes, la puissance, le timbre dont la combinaison permettrait d'expliquer la diversité incroyables de motifs musicaux avec une valeur sémantiques ? Ceci est impossible.**

Comme le note **RUWET** retrouver l'équivalent des concepts spécifiques de **morphème, monèmes, structures profondes et superficielles semble vouer à l'échec**; certes la musique dispose de **sonèmes/notes** équivalents aux **phonèmes** mais leur combinaison ne produit pas de **sémantique** ; certes, une **sémantique** purement musical **précise dans ses codes, ses intervalles, ses instruments, ses accords mais n'ayant pas de mots articulés ne semble pas avoir l'équivalent d'un concept (tant qu'on n'a pas les mots pour le dire, on n'a que « l'idée de l'idée ») Elle est une « précision évasive » (JANKELEVITCH).**

Cependant, il convient **distinguer 2 niveaux d'expressivité**

---- **syntaxe d'expression** traitée par **les linguistes structuralistes formels**, qui est un **type sémiotique** différent du sens habituel d'**expressivité** qui renvoie à un **affect**

----**syntaxe d'expressivité** propre à la **phonétique**: schèmes **rythmiques** et **prosodiques** EX intonation montante de l'interrogation en français. Ce n'est pas un hasard si, en grec, **mousikê** désignait la **poésie lyrique**, quelque chose qui était ce que nous appelons aujourd'hui **musique** et **poésie**. **Un point d'homologie possible avec la musique qu'il conviendra de clarifier** (en 2<sup>me</sup> PARTIE)

**2 différence : impuissance de la musique au niveau référentiel /ou sens dénotatif (désigner, vouloir dire quelque chose que l'on ne voit pas) ; sens littéral d'un terme, que l'on peut définir et trouver dans le dictionnaire). ,**

**A la musique est « expression inexpressive et « inexpression expressive » (JANKELEVITCH) : un même texte peut se prêter à une infinité de musique différentes :**

**EXEMPLE** mélodies du *Clair de lune* de **BEETHOVEN, FAURE, DEBUSSY, SAINT SAENS**

**Inversement** : une même musique semble renvoyer à une infinité de textes possibles : selon **LEVI-STRAUSS** page91, « au cours d'une conversation avec **WAGNER** aurait dit : qui donc , dans un orchestre déchaîné, pourrait préciser la différence de description entre une tempête, une émeute, un incendie?Toujours convention ! » **EXEMPLE** une tempête

**AUDIO** **WAGNER** *vaisseau fantôme* silence annonciateur, zébrures des éclairs (timbales)

**B elle est doublement équivoque avec un symbolisme totalement conventionnel :**

**AUDIO** symbolisme totalement conventionnel dans cette séquence de **vocalises à bouche fermée** dans *Madame BUTTERFLY/ROSSINI* pour évoquer symboliquement le passage de 3 années. **PINKETON** officier américain en escale au Japon épouse une geisha de 15ans ; il est obligé de partir et ne donne plus de nouvelles ; il apprend 3 ans plus tard qu'il a un fils et il vient le rechercher d'où un chagrin qui l'a poussé à se suicider.

**EXEMPLES** la musique à programme avec une intention narrative parsemée de **leitmotive** .

Au XIX<sup>e</sup> de la musique romantique du XIX<sup>e</sup> (**WAGNER** *Tristan et Isolde, tétralogie* **BERLIOZ** *symphonie fantastique*1830 -**PROKOVIEV**  *pierre et le loup* : chaque instrument de l'orchestre représente un personnage) et au XX<sup>e</sup> **DEBUSSY** *Pélleas et Mélisande*

**Chez WAGNER les leitmotive sont utilisées de façon très souple : un même leitmotiv peut subir des modifications du rythme , du ton,du tempo en fonction d'une situation nouvelle. Il symbolise de façon récurrente la présence d'un personnage (WOTAN)**

ou d'un objet (sa lance) ou l'imminence d'un événement, un peu comme le rôle du **single** annonceur d'un danger dans les films avec JAMES BOND.

**AUDIO l'accord de TRISTAN** : quarte augmentée avec 7ème diminuée : 2 accords dite de préparation mais sans demi cadence entre les 2 (alors on ne sait pas ce qui peut s'ensuivre -d'où cette réflexion de son ami BERLIOZ : je ne comprends pas cet accord ! Un motif qui apparaît au commencement du prélude cet opéra, et plusieurs fois dans le reste de l'œuvre.

**C ce qui renforce ce caractère musical équivoque c'est son faible pouvoir d'imitation :**  
**1 lorsqu'elle souhaite se faire descriptive, elle imite mal mais elle plaît indépendamment de toute imitation ; EXEMPLE imiter des clochettes**

**AUDIO LIZST La campanella** (piano)

**AUDIO Léo DELIBES « l'air des clochettes » 1883** .Lakmé fille d'un brahmane a une aventure avec un officier anglais ; elle cède à la contrainte de son père qui veut attirer l'anglais dans un piège et il la force à chanter pour qu'il vienne, la légende de la fille du paria qui sauva la vie de Vishnou, en faisant tinter les clochettes de son bracelet pour le prévenir de la présence de bêtes féroces ; il est blessé par son père et elle le soigne dans la forêt où il avait été transporté en cachette par un serviteur mais comprenant qu'il est obligé de partir, elle s'empoisonne en mordant dans une fleur sacrée et expire dans ses bras

**2 Ceci-dit, certaines évocations paraissent davantage suggestives grâce aux ressources des bruits et des onomatopées :** EX le chant des oiseaux et de la gente ailée chez Olivier MESSIAEN (le rossignol)

**AUDIO le -duo des chats ROSSINI**

**AUDIO le vol du bourdon RIMSKY-KORSAKOV**

**3<sup>ème</sup> différence : la duplication de « trois notes dans un bouillon cube »** suffisent à devenir un motif musical à part entière ; alors que dans une communication ordinaire la répétition serait perçue comme radotage, exception en poésie

**a) En musique, une simple répétition (da capo)** est une **ravissante surprise**, source d'un plaisir inépuisable qui nous oblige à réinterpréter ce que nous venons tout juste d'entendre ; la répétition peut être aussi le désir de **capturer l'instant fugitif** : DEBUSSY/la mer des « jeux de vagues » (comparable au souci impressionniste de MONET qui repeint la cathédrale de ROUEN pour en capturer les instants de lumière ) ; (EX **gymnopédie** de SATIE)

**AUDIO EXEMPLE CHOPIN ballade N°1.....**

**Le vocabulaire musical nous en offre des variantes : ostinamento, variation, ornementation, rondo, écriture canonique** qui sont des procédés universels (orient, Afrique)

----**l'ostinamento** : répétition d'un même rythme qui procure du plaisir à condition qu'il ne soit pas trop lent, ni excessivement rapide.

(EX dans **le boléro** de RAVEL (1928 : une des œuvres les plus jouées au XX<sup>e</sup> siècle, 17 minutes d'un long crescendo.

Une mélodie hispano-arabe mais bien tonale, d'une structure « simple » ; ici apparaît une des fonctions de la musique: générer des états de conscience modifiée.....**la mise en transe.**

La chorégraphie de Maurice BEJART, suit cette progression jusqu'à l'éclatement des trombones)

**b)REMARQUE :** VARIATIONS,ORNEMENTATIONS,IMPROVISATIONS sont souvent bien plus qu'un simple **da capo** mais de véritables créations (variations GOLBERG ; SCHUBERT thème et variation pour flûte sur la belle meunière)

**variation AUDIO dans le jazz :** le musicien dispose d'un *stock-standard* de variations mais la « *syntaxe* » reste très libre ; *une 13ème variation* ajoutée aux 12 variations de MOZART sur Ah vous dirais je maman

**l'ornementation...** Elle est bien plus qu'un agrément facultatif.

**AUDIO le 3° Scherzo de CHOPIN:** 2 discours qui sont construits de façon indépendante mais qui se croisent.

**4 ème DIFFERENCE les neurosciences montrent que dans le traitement du langage articulé et de la musique activent des zones cervicales différentes ou ne se recoupent que très partiellement**

**a) des fausses notes ressenties comme telles** activent une zone différentes du cerveau (P600) que celles des mots non congruents sémantiquement (400).

Dans des airs d'opéras qui finissent expérimentalement sur une fausse note et par une parole incorrecte (sémantiquement), si les temps des deux « erreurs » se cumulent, il en est de même dans le temps de réaction du cerveau.

*L'hémisphère droit semble concerner davantage la musique et l'hémisphère gauche, davantage le langage*

Le cortex auditif de l'hémisphère droit serait plus habile à discriminer de façon fine les différences entre les hauteurs, et l'hémisphère gauche celles des rythmes; derrière cette latéralisation se cacherait une stratégie : la nécessité de choisir entre vitesse et précision ;

Parfois, il est plus utile de sacrifier le détail d'un stimulus pour une plus grande rapidité de perception, comme dans le cas d'une conversation: au contraire, pour une œuvre musicale, le cerveau peut opter pour un mode de compréhension plus lent mais plus détaillé (expérience de Diana DEUTSCH en 1969)

**b) la mémorisation dite à court terme** des mots et de la musique obéisse à des règles différentes :

*Ce temps est connu pour le langage ; il ne l'est pas pour la musique pure et semble bien plus long. On raconte que MOZART aurait retenu la composition pourtant très complexe du **Miserere d'Allegri** en une seule écoute, lors d'une messe Pascale à la Chapelle Sixtine*

EXEMPLE d'une longue phrase musicale célèbre : sonate en sol de RAVEL ( il est copié sur le mouvement lent du concerto italien de BACH)

**c) toutefois finalement l'analyse neurologique s'avère complexe** Cette prépondérance du droit ne vaut que pour les non musiciens; les musiciens professionnels, au contraire reconnaissent avec une plus grande facilité les morceaux entendus grâce à l'oreille droite, ceux-ci étant analysés dans l'hémisphère gauche ; il est probable aussi que pour mémoriser et utiliser efficacement les données musicales, les musiciens utilisent aussi en partie des compétences verbales analogues

la compréhension dites de BROCA et de WERNICKE sont sollicités concernant les accords dits « enjoués » proches des sons humains.....

**remarque:** on pourrait donc s'interroger si vraiment dans l'histoire des hommes, la musique serait la trace d'une forme archaïque de la pensée ; la musique et le langage auraient donc évolué à partir d'un système plus vaste de reconnaissance des sons ambiants, comme le pense ROUSSEAU(essai sur l'origine des langues/1781) et plus tard DARWIN/ Ce qui ne semble qu'une théorie parmi d'autres ,comme le pense LEVI-STRAUSS pourtant enclin à établir des ponts entre mythe, langage et musique.

**2EME PARTIE : Quelle serait l'emprise des sons musicaux sur l'expression des émotions et des idées ?**

**1 la musique induit des états émotionnels très variés .**

**A Elle me semble une échographie plus ou moins fidèle de notre psychisme :**

-----une échographie plus ou moins fidèle et perceptible , parfois à la manière d'une psychanalyse, elle permet peut-être de nous confronter à notre inconscient, avec nos pulsions et nos sentiments les plus enfouis : EXEMPLE la montée du désir /BOLERO

----- Du moins **il y a quelques émotions de base immédiatement perceptibles par tous,** pour provoquer **Joie ou Gaieté , Tristesse (« l'adagio » d'ALBINONI), Peur, frisson (CHOSTAKOVITCH)**

**AUDIO** musique déprimante CHOPIN à Majorque avec GEORGES SAND prélude la goutte

**Suggérer l'effroi, l'angoisse, quelque chose d'inquiétant ou insolite :** on pourra chercher du côté **post-romantique** et **debussyste, musique contemporaine** franchement **atonal** - voire **bruitiste** de la musique électronique- selon les besoins du moments-

**AUDIO Hitchcock, le maître du suspens psychose :** bruits de la douche au moment du meurtre

**(les oiseaux . Le son joue d'une manière inattendue :** attaque précédée de la présence silencieuse des corbeaux et de la cantine faussement rassurante des enfants d'une maternelle ; **Hitchcock** dit qu'il faut privilégier parfois le **silence** et le son émis par les oiseaux comme s'ils disaient à Mélanie: « maintenant nous vous tenons ; nous n'avons pas besoin de pousser des cris de triomphe, nous allons commettre un meurtre silencieux »)

**B) en occident, dans la musique tonale, des pièces jouées en majeur sont jugées joyeuses, vives, gaies ; les mêmes jouées en mode mineur sont jugées pathétiques, mélancoliques, plaintives, tristes, notamment avec un tempo plus lent ;**

-----Les pièces jouées dans les **tessitures graves** sont jugées tristes ou toniques, les mêmes pièces jouées **plus haut** sont ressenties comme vives

----- D'une façon générale les harmonies **consonantes** sont jugées **joyeuses** ; les harmonies **dissonantes** sont jugées saisissantes, **agitées**, énergiques ;

**EXPERIENCES faites au Canada (Sandra TREHUB) avec des nourrissons et jeunes enfants** : tous les enfants dès le plus jeune âge sont capables de distinguer les intervalles **consonants** des intervalles **dissonants** et qu'ils **préfèrent les premiers aux seconds**. La quarte et la quinte sont aussi les intervalles que les enfants reconnaissent le mieux et qui sont (avec l'octave) des universaux observés dans toutes les cultures

**C) pour varier les émotions, diverses manipulations permettent de « jouer » avec la matière musicale** ( changements de registre, modification des dynamiques) : une altération au niveau du mode et du rythme permet de passer d'un registre gai à un registre triste ou inversement

EXEMPLE la **marche funèbre** de CHOPIN jouée devient gaie lorsqu'on la joue rapidement  
**AUDIO 3<sup>o</sup> mouvement** de la **1<sup>o</sup> ère symphonie** de Gustav **MALHER** : avec frère Jacques elle devient le passage d'une petite musique pour enfant à une musique savante ; **MAHLER en conserve le canon avec un ralenti** : mouvement lent, grinçant, ironique, très étrange pour l'époque ; une sorte de marche funèbre en ré mineur ; contrebasse avec sourdine , voix suraigu du basson qui provoque une impression d'étrange ; se greffe le chant du coucou sans joie, désolé, triste ; la trompette émet un gros soupir ; les violons sont mélancoliques ; un dialogue entre le violon et le hautbois évoque le lyrisme du souvenir du bonheur passé.....

-----Impression d'ironie de la part de MAHLER : volonté de brouiller les frontières entre musique populaire et musique savante, unir le tragique et l'ordinaire.

## 2 elle est un simili langage de plusieurs façons

1) Privée du soutien linguistique ou de l'image l'œuvre musical n'a que l'allure d'un langage et d'un récit : ce qu'ont noté des musiciens tels que MENDELSSOHN *romances sans paroles* ;

- le philosophe et musicologue ADORNO (spécialiste de SCHÖNBERG et de STRAVINSKY) qualifiant telle symphonie de MALHER de « *récit qui ne raconte rien* » (**MAHLER une physionomie musicale 1976**)

En effet,

**A) le discours musical utilise un langage au sens dénotatif et au sens connotatif**  
(La **dénotation** est le sens littéral d'un terme, que l'on peut définir et trouver dans un dictionnaire ; la **connotation** est l'ensemble des éléments de sens qui peuvent **s'ajouter** au sens littéral)

-----**au sens dénotatif dans le vocabulaire technique des codes d'une analyse musicale** EXEMPLE à propos d'une **fugue** on trouve des termes tels que cadences, exposition, reprise à la dominante et à la sous dominante . **Mais malgré tout obligation d'emprunter des expressions humaines : on parle de sujet, réponse, discussion cantabile, con espressone, espressivo....**

-----**au sens connotatif,** musique et langage partagent souvent la linéarité d'un discours. **la musique est capable d'imiter la courbe intonative d'un récit**- à laquelle certains **phonéticiens** ont consacré des études spécialisées: études sur les **prosodèmes**, segments sonores plus grands que les phonèmes représentant une intonation, une accentuation, un ton, « les oh et les ah de l'âme » (Pierre DELATTRE1966-1969)

Mais comme le souligne Nicolas RUWET, ces études connotatives sont intéressantes mais finalement d'une portée très limitée ; le rapport entre la musique et le sens reste artificiel

## **B) QUELQUES EXEMPLES**

1)----**dans la musique pure, évoquer l'interrogation , point de suspension** par le jeu de question /réponse et par la suspension (demi cadence) : commencer une phrase et l'arrêter

**AUDIO** BEETHOVEN sonate(piano)N° 31 , 2ème mouvement

**AUDIO** BEETHOVEN 16ème quatuor : *muss es sein ? es muss sein*

**la présence d'une question est suggérée par une quarte ascendante suivie d'une réponse évoquée par une quarte descendante**

----des **analogies de punctuations** entre phrases parlées et musicales

une sorte de **point virgule** sépare en 2 parties symétriques « *l'hymne à la joie* » bien connu de BEETHOVEN dans la 9<sup>me</sup> symphonie

-----**dans l'intonation** : la musique est comparable aux syllabes par l'aspect long ou bref des sons ou aux passions de l'interlocuteur par la dominante forte ou faible des sons

----- **dans le rythme** par l'alternance dépression/exaltation du rubato

EXEMPLE—la musique romantique du **rubato initiée par CHOPIN**

## **2) dans le langage on retrouve approximativement ces modulations**

En anglais britannique et américain, la fin d'une phrase déclarative est caractérisée par une intonation descendante d'un ton relativement haut à un ton relativement bas

de même dans une question commençant par une interrogation : *where are you going ?*

mais dans les questions qui commencent par un interrogatif : *are you coming ?*

l'anglais américain et la plupart des langues européennes utilisent une intonation ascendante marquée.

*Une simili narrativité que l'on perçoit déjà même dans de simples vocalises sans paroles*

**AUDIO** RACHMANINOV notre dernier romantique, lyrique, élégant, beaucoup de nuances

## **3) Il est banal de rappeler à quel point LA MUSIQUE RENFORCE LA PUISSANCE EMOTIVE DES PAROLES ET DES IMAGES. Une synergie dont l'origine reste mystérieuse**

*Chez l'humain le sens principal est la vision ; l'émotion provoquée suscitée par la musique semble plus « abstraite » bien qu'elle soit ancrée dans l'immédiateté intérieure d'un corps ; elle n'en n'est pas moins forte compte tenue de sa nature proche aussi de la vie de l'âme (NOUDEL MANN) . Certes, dans la vie ordinaire on ne chante pas ses sentiments, mais dans le **chant** il y a un mariage des plus réussie.*

**la symbiose devient un enchantement à l'opéra dans une sémantique émotionnelle adaptée aux grandes passions (VERDI, PUCCINI, ROSSINI )**

LEVI-STRAUSS (*regarder écouter, lire page 91 1993*) précise que « la musique ne pourrait pas rendre tous les sentiments comme la colère ou la rage , la colère est un sentiment qui ne chante pas » ; toutefois, même s'il ne s'agit que d'une imitation émotionnelle, le chant traduit approximativement cette colère comme chez MOZART

----- **AUDIO** l'air célèbre de la reine de la nuit/flûte enchantée ,

**A l'opéra MOZART applique le « singspiel »** : paroles chantées par souci de compréhension de l'intrigue pour le public

-au /XVIII<sup>o</sup> : on trouve cette alliance du chanté et du parlé en France et Italie dans des genres voisins comme l'opéra buffa

-de même chez WAGNER par l'emploi de la **mélodie continue** : la mélodie doit naître entièrement du discours pour être constamment compréhensible ; appliquée à partir de

Tannhäuser...la texture sonore des voix devient la forme principale des œuvres de Wagner (ce sera un grave points de discordes avec NIETZSCHE qui est défenseur de la musique pure et qui manifeste mieux le dynamisme dionysiaque de la musique (une musique qui danse..) ; comme pour SCHOPENHAUER, il n'y a pas de rapport nécessaire entre parole et musique car la musique est auto suffisante : »la musique est la mélodie dont le texte est le monde » leçons de philosophie 1820 elle n'a pas besoin de mots car elle est la langue universelle qui coïncide avec l'essence des choses : elle ne parle pas des choses et des êtres en particulier mais **bien-être et de la douleur**, seules réalité valable pour le **Vouloir** Mieux que les autres arts, elle réussit à transposer (hinüberspielen) la représentation du **Vouloir** qui est le fond irrationnel et primitif dans lequel plonge les racines de la vie

### **3 remarque finale sur l'expressivité de la musique contemporaine**

Il aurait été intéressant d'examiner les apports de la musique contemporaine, comme l'a étudié ADORNO; (études sur l'opposition mélodie/rythme entre SCHOENBERG et STRAVINSKY)

**Les compositeurs contemporains ont souvent un point commun** : supprimer la hiérarchie interne entre les notes de la gamme ; Il s'ensuit une musique **exagérément atonale et beaucoup trop d'altérations** ; et puis d'autres innovations déstabilisantes:

**-considérer la voix comme un pupitre ordinaire de la phalange musicale** (VARESE/1954 déserts à STOCKAUHENSEN cris incantatoire dans Stimmung1968

- étendre le vocal au frontières de la musique électronique : difficile de trancher de ce qui est de la voix ou ne l'est plus **dissolution du signifiant verbal dans sa robotisation sonore.**

**Pour le public il s'ensuit l'impression d'un arbitraire complet :**

Impossibilité de distinguer une fausse note d'une autre ; disparition du sentiment d'attente et de résolution que la musique tonale classique et romantique savaient entretenir grâce à la tonalité et l'aide des cadences et résolutions; auparavant les auditeurs pouvaient se rejoindre dans une expérience musicale partagée ; cette possibilité s'est estompée.(critique de l'altération faite par Bernard SEVE et autres compositeurs contemporains qui sont les tenants d'un retour à la tonalité , à la mélodie , aux rythmes carrés.

**Jérôme DUCROS** né en 1974 ; pianiste et compositeur, publie régulièrement des tribunes pour le retour à la tonalité

**Karol BEFFA** né en 1973 ; compositeur, actuellement le plus jeune professeur au collège de France, titulaire de la chaire de création artistique, représentatif de l'école néo-tonale

**Pascal DUSAPIN** né en 1955 (une demi douzaine d'opéras) bien que disciple de IANNIS XANAKIS, il défend une musique écrite pour les instruments et non pour les machines .

**CONCLUSION** L'art musical créé ce prodige : l'âme devenue exprimable et sensible

**Paradoxe de la musique:** l'art le moins précis en tant qu'imitation (notamment visuelle), se trouve néanmoins être l'un des art « qui parle le plus fortement à l'âme »: d'où l'interrogation de SWANN (PROUST) dans la prisonnière juste après l'écoute du septuor de VINTEUIL « Je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes. »