



HAL
open science

GELBART, The Invention of "Folk Music" and "Art Music"

François Picard, Ana Koprivica

► **To cite this version:**

François Picard, Ana Koprivica. GELBART, The Invention of "Folk Music" and "Art Music". 2011. <halshs-01150231>

HAL Id: halshs-01150231

<https://shs.hal.science/halshs-01150231v1>

Preprint submitted on 9 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

GELBART, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*

Matthew GELBART, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007.

compte-rendu, par Ana Koprivica et François Picard

SEEM-PS, séance du 30 mars 2011

Cet ouvrage semble consacré uniquement à un problème fort marginal de la grande Histoire de la Musique : tout juste quelques pièces des *Melodies of Scotland* de Beethoven.

Or, il apporte des éléments fondamentaux sur trois domaines essentiels :

ch. 1, 2, 3 et 5

il est faux, trompeur, aberrant de parler d'une distinction musique savante / musique populaire (ou *folk music* / *art music*) avant 1780 en Europe. Tout emploi de cette distinction avant qu'elle ait été socialement constituée, ou avant qu'elle ait été répandue ailleurs qu'en Europe, est de la mauvaise histoire.

ch. 4

L'idée que les musiques d'Écosse, et au-delà les musiques bretonnes, irlandaises, voire plus généralement les musiques rurales anciennes d'Europe seraient pentatoniques comme la musique chinoise est apparue entre 1775-1840. Cette idée est faussée par le fait que la décréter a empêché d'examiner ce qui ne la confortait pas.

ch. 7

L'Allemagne-Autriche, l'Italie et la France s'entendent pour déclarer que seules leurs musiques sont de droit et par essence universelles.

Mais tout d'abord, il faut commencer par le chapitre 8

ch. 8 *Folk music, art music* dans l'Occident moderne : il convient depuis le XXe siècle de distinguer *folk*, *art* et la nouvelle catégorie de *popular*. Néanmoins, une des premières différenciations du couple *folk/art* et la *popular music* apparaît dans les conférences du compositeur anglais Crotch dès 1831. Pour lui, le couple *folk/art* reflète une musique pure, authentique, échappant à la touche commerciale et dépendant du génie (d'un individu, d'un peuple) alors que la *popular music* est commerciale, corrompue, une suite logique des effets de la révolution industrielle.

En français de France (le cas est sans doute différent au Canada), on ne peut utiliser les mots "musique folk" pour traduire *folk music*, car "musique folk" désigne un genre assez particulier de ballades (Joan Baez, Malicorne...). On ne peut non plus traduire *popular music* par "musique populaire", car ce dernier terme est celui qui est utilisé (voir par exemple Brailoiu) pour traduire *folk music*.

« la distinction entre musique savantes et musiques populaires ne s'établit qu'à partir de 1780 en Europe »

Folk et *art music* doivent être considérées non pas comme des catégories bien définies, en tant que vérités objectives, mais comme une dialectique binaire qui, fin XVIIIe, aboutira à une polarisation conceptuelle savant/populaire. Curieusement, Gelbart aboutit à ce résultat en étudiant presque

exclusivement le cas des musiques d'Écosse en liaison avec les idées de littérature folklorique (Ossian, Herder).

Le barde celtique Ossian [dont les historiens ont montré peu après sa découverte qu'il s'agissait d'une forgerie, d'un faux] – abondamment évoqué par la plume de James Macpherson's dans les années 1760 – fournit une (parmi les plus courantes) origine de la musique nationale d'Écosse, de ce qui va devenir la *folk music*. Les origines sont au centre des préoccupations et la montée du nationalisme se traduit par un remarquable enthousiasme pour la collecte du chant « national ». Dorénavant commence un signifiant filtrage des chants qui présenteraient les caractéristiques d'un langage authentique (des airs simples et pentatoniques, une rythmique régulière). Ils trouvent leur origine près de vrais bergers dans les Highlands. En revanche, toute musique présentant un surplus d'ornementation ou n'étant pas pentatoniques est considérée avoir un objectif différent. Elle s'éloigne de la nature, sous l'influence de musiques italiennes ou surtout de musiciens « cultivés ». Par ce fait est établie la distinction entre une musique qui représente des origines collectives « nationales » et une musique dont les origines sont un unique compositeur « cultivé ».

Comme Gelbart, deux autres auteurs Elias et Charles-Dominique, ont établi le même résultat (« la distinction entre musique savantes et musiques populaires ne s'établit qu'à partir de 1780 en Europe ») à partir d'autres éléments d'études :

Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, relate le fameux coup de pied au cul de Mozart donné par le prince qui le chasse de son poste de domestique, et la révélation qui s'ensuit, le refus par Mozart de ce statut et l'invention du statut d'artiste libre.

Luc Charles-Dominique raconte comment la fameuse Nuit du 4-Août n'est pas l'abolition des privilèges de la noblesse que l'histoire du sens commun retient, mais l'abolition du système traditionnel des corporations et de l'apprentissage de maître à disciple, et en particulier l'abolition du statut de ménétrier¹. À partir de là, un coup de force fait que les musiciens professionnels sont appelés « musiciens populaires », « musiciens amateurs » par ceux qui se réservent le nom de « musicien professionnel » en s'appelant « musicien savant » (comme dit François Picard : au sens où les gens de cirque parlent de singe savant ou de chien savant : celui qui sait compter jusqu'à quatre). Le critère de « musicien savant » est celui de la pratique de la lecture de la musique, le signe distinctif l'usage de la partition.

Norbert ELIAS, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, édition posthume établie par Michael Schröter, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, trad. fr. *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.

LUC CHARLES-DOMINIQUE, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

grand et bas

François Picard, conférence d'agrégation du jeudi 11 octobre 2001, a proposé déjà cette datation.

Nous reprendrons ici certains de ces éléments :

¹ Qui ne s'achèvera qu'avec la loi dite « décret d'Allarde » du 17 mars 1791 complétée par la loi Le Chapelier du 14 juin 1791 : « A compter du 1er avril prochain, il sera libre à toute personne de faire tel négoce ou d'exercer telle profession, art ou métier qu'elle trouvera bon ».

L'opposition savant/populaire a une histoire, culturelle. On trouve au début du XVIII^e siècle une distinction qui lui ressemble :

« il y a d'un côté le "stile grand, sublime, galant", et de l'autre le "stile familier, populaire, bas, rampant" »

Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, 1708, Genève, Minkoff reprint, 1992, p. 135.

Il s'agit ici de bien autre chose que de savant et populaire, tout simplement de la vieille théorie des genres littéraires, soit la triade classique : épique, dramatique, lyrique, où la question du mode (dramatique ou narratif) se voit croisée avec celle du thème ou objet (supérieur ou inférieur), aboutissant aux quatre catégories de la tragédie, de l'épopée, de la comédie et de la parodie.² Ce même contexte se retrouve encore dans les deux œuvres « suggérées » de Jean-Sébastien Bach, les cantates profanes BWV 211 *Schweigt stille, plaudert nicht* (dite *Kafee-Kantate*, Leipzig, 1732, se terminant par un chœur chantant une bourrée) et 212 *Mehr hahn en neue Oberkeet* (« cantate burlesque », mettant en scène un couple de paysans). Nous sommes totalement dans la thématique religieux/profane, ou liturgique/profane, d'autant plus que la même musique peut être utilisée dans les deux contextes.

Benjamin-Marie de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Ph.-D. Pierres, 1780. Approbation du 22 octobre 1778, & Privilège du Roi du 16 décembre 1778. 4 tomes. Tome I, Livre II, « Des Instruments », chapitre XVII.

[p. 378] « le plus grand nombre n'ayant pas les facultés nécessaires pour payer un Maître, sont forcés de chercher la vérité de livre en livre, sans pouvoir presque jamais la rencontrer. Que de génies avortés, étouffés par cette marche, aussi pénible que dangereuse ! Les leçons publiques que nous proposons d'établir, remédieraient à cet inconvénient, & assureraient la stabilité des véritables règles. [p. 379]

« Cet établissement si utile allait être proposé au Ministre par M. de Vismes, ancien Entrepreneur de l'Opéra³, qui consentait à le faire à ses frais pendant tout le temps de son bail ; il est à présumer que la ville de Paris, qui vient de reprendre la conduite de ce Spectacle, & qui depuis tant d'années a si généreusement prouvé combien elle s'intéresse aux plaisirs du Public, se prêterait dans cette occasion à un établissement qui ne peut qu'en assurer la continuation.

Le 14 juin 1791, l'Assemblée législative vote la loi Le Chapelier :

Il n'y a plus de corporation dans l'Etat ; il n'y a plus que l'intérêt particulier de chaque individu et l'intérêt général.

Robert CASTEL, *Les Métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Fayard, « L'espace du politique », 1995, p. 190.

Modalité et pentatonisme

Tout ce que l'on a relevé depuis cette période comme musique rurale, populaire, *folk music*, musique paysanne authentique, etc. est déjà perverti par l'idée circulaire à la base que l'on délimitait ces musiques par le fait même qu'elles étaient pentatoniques (selon Burney, c'est une gamme qui se définit par l'absence régulière de quarte et de septième, Gelbart p. 126). Décrétant que les musiques populaires authentiques étaient par définition pentatoniques, celles qui ne l'étaient étaient rejetées de l'étude, et de la publication.

² Voir Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 89-159, sp. 97-106.

³ M. Trial, Directeur de l'Opéra, avec M. Berthon, avait formé un pareil projet, qu'il se proposait d'exécuter, lorsque la mort le surprit en Juin 1771.

56 Charles BURNEY, *General History of Music*, 4 vol., 1776

Alexander Campbell, *Albyn's Anthology*, 2 vol., 1816, est considérée comme une œuvre nationale puisqu'elle permet de préserver ce qui pourrait périr : l'échelle primitive de la musique (écossaise) soit la gamme pentatonique.

George Thomson, *Dissertation Concerning the National Melodies of Scotland*, 1822 (échelles do ré mi sol la do, mais « stopping on any part of it at pleasure »)

De plus, Gelbart montre, et c'est proprement sidérant, que la définition du pentatonisme qui a servi à l'établissement de ce dogme était 1) issue exclusivement de Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1776 2) exclusivement basée sur un air chinois que Rousseau n'avait ni entendu, ni comparé à d'autres, ni compris (puisqu'il est incapable de le recopier proprement).

111-112 « Air chinois » JJ Rousseau *Dictionnaire* 1768, avec mes. 3 la fa fa ré au lieu de la sol mi

137 L'idée du pentatonique est dans une moindre mesure développée à cause des anciens instruments ne pouvant pas jouer des demi-tons. Ce serait d'ailleurs pourquoi, selon Thomson, l'ajout de demi-tons en vue d'une sophistication des instruments et de la « cultivation » de l'art, aurait fait perdre la nature pentatonique des musiques de plusieurs nations d'Europe dont la France « bretonne ».

Pourtant, l'écoute et l'analyse par Dominique Vellard des *gwerziou* chantées par Yann-Fañch Kemener a montré de manière convaincante que cette musique bretonne-là du moins était parfaitement modale, même si c'est une modalité mélodique et non systémique (il n'y a pas de distinction constructive de musiques entre tel mode et tel autre). Pourtant aussi, la collaboration artistiquement réussie entre Erik Marchand et Titi Robin a montré l'adéquation d'un langage modal (et non-tempéré) avec la mélodie bretonne.

ch. 6

195-196 parallèlement à la constitution d'une musique écossaise nationale/folk, en Allemagne arrivait l'idée d'*art music*, avec Herder, *Volkslieder* (1773-1779). Herder relie la « nature » aux chansons *folk* comme le faisaient les savants britanniques en reliant le national avec le naturel. La chanson *folk* est une condition nécessaire pour que tout travail individuel se veuille « noble et vivant ». Egalement, c'est la nature qui produit le meilleur de l'art : celui qui compose avec du « génie ». L'œuvre d'art, individuelle, peut de la sorte synthétiser le *folk* collectif.

L'irruption de la notion de génie national (génie d'un peuple) est rapidement suivie de celle, opposée, de génie individuel original. La contradiction éclate quand Beethoven publie des airs écossais : pris dans un premier temps pour des compositions originales d'un Beethoven qui aurait su saisir l'âme d'un peuple, son génie, elles sont ensuite rejetées (et jusqu'aujourd'hui) comme étant seulement des arrangements d'airs qui ne sont pas inventés par le compositeur. On retrouvera cette tentative forcenée d'originalité comme une contrainte majeure du XXe siècle, avec Bartók, Boulez, Xenakis mais aussi avec les stratégies de Luciano Berio, György Ligeti et Steve Reich vis-à-vis

des musiques des trompes ogodé des Banda-Linda et des transcriptions et analyses par Simha Arom.

Ludwig VAN BEETHOVEN, "Schottische Lieder" und "Irische Lieder" für eine oder mehrere Singstimmen, Violine, Violoncello und Klavier op. 108, 1-25, WoO 152, 1, 4, 13, 20-21, WoO 153, 8, WoO 154, 1, 6-7, 10, 12, WoO 155, 2-3, 7, 11-12, WoO 156, 1, WoO 157, 2-3, 8, Klavierpartitur, Thomson

il n'y a de musiques universelles que la musique classique allemande, française, italienne

ch. 7

Un formidable coup de force s'établit, avec la complicité des idées des Lumières, qui oppose le centre et la périphérie, le local, le national d'un côté et l'universel de l'autre. Comme en un Yalta (le partage du Monde par les grandes puissances USA URSS France Grande-Bretagne) musical, l'Allemagne-Autriche, l'Italie et la France s'entendent pour déclarer que seules leurs musiques sont de droit et par essence universelles. Les compositeurs.

De cette déclaration universelle des droits des Allemands Français et Italiens seuls à revendiquer leur musique comme classique s'ensuit la malédiction qui frappe tous les compositeurs périphériques : soit ils sont des compositeurs périphériques, des imitateurs auxquels le génie manque forcément, soit ils sont des compositeurs nationaux. On peut rappeler qu'avec ce coup de force sont éliminés rien moins que Purcell, Byrd, Dowland, Gibbons, mais aussi le fait que Haendel ait été un compositeur anglais, et encore oubliés sont Juan del Encina, Bartolomeo Tromboncino, le *Cancionero de Palacio*, Tomas Luis de Victoria, Cristóbal de Morales.

Les *histoires de la musique* les mieux intentionnées du XXe siècle refont encore le rappel de l'extraordinaire trinité, et l'article que Wikipédia, à son habitude, consacre à « musique d'Espagne » mérite, une fois que l'on a compris l'importance du chapitre 7 de Gelbart, d'être relu :

La musique espagnole est d'une grande richesse car elle a été influencée par celles d'autres ethnies. Selon que l'on considère la tradition musicale des caractères communs à l'ensemble des peuples d'Espagne ou l'évolution d'une tradition de musique savante, on pourra parler de musique espagnole ou de musique d'Espagne

L'extraordinaire unité des répertoires de la Renaissance (comme l'atteste la diffusion de *La Folia*) est passée sous silence, comme celle des musiques de violon depuis le Sud de l'Italie jusqu'en Norvège, ou celle des ensembles à cordes depuis la Transylvanie jusqu'à Vienne, tout cela est passé sous silence, ou incompréhensible. Même le répertoire d'église est revu a posteriori en termes de répertoires nationaux !

Corollaire

Luc Charles-Dominique⁴ a totalement et évidemment tort en décrétant qu'il y a une spécificité de l'histoire de France (révolution, centralisme) qui fait de l'histoire des musiques populaires et de l'ethnomusicologie de la France une

⁴ Luc CHARLES-DOMINIQUE et Yves DEFRANCE (ed.), *L'Ethnomusicologie de la France : de « l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation, Actes du colloque de Nice, nov. 2006*, Paris, L'Harmattan, « Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français », 2009.

discipline forcément à part de l'ethnomusicologie de toute autre partie du monde.

Luc Charles-Dominique a parfaitement raison d'être prudent car il est comme nous tous confronté à la dénégation de la valeur nationale de musiques françaises considérées dès lors comme uniquement régionales (ou au niveau de la nation bretonne, corse, basque, devenue plus tard « peuple breton », corse, basque..., corollaire de l'affirmation de l'universalité de la musique française. Il reste donc à examiner (mais c'est facile) ce qui fait la spécificité de la France par rapport aux deux autres pays ordonnateurs du Yalta musical, l'Allemagne et la France.

Là encore, Norbert Elias (ou les travaux historiques en général) nous fournit la réponse, en rappelant que la langue de l'aristocratie allemande avant *Werther* de Goethe était le français :

Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1937, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, trad. fr. *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, trad. anglaise *The civilizing process*.

Plus encore que l'argument de la centralisation, c'est aussi la question de l'unification du peuple, de la nation et du pays en France qui distinguent celle-ci de l'Allemagne et de l'Italie. D'où finalement quand même la spécificité du cas français (mais qui pour un ethnomusicologue n'est pas plus spécifique que le cas de l'Italie, du Vanuatu, du Laos, de la Chine, de la Turquie, du Turkestan chinois, qui sont chacun spécifiques).

(Remarque sur la bibliographie : il est impossible de ne pas se rendre compte que les sources utilisées pour cette recherche, sont très nombreuses et diversifiées. Les notes de bas de page l'illustrent parfaitement. Or l'auteur n'a pas jugé nécessaire de placer une bibliographie récapitulative en fin d'ouvrage, mais seulement un index, ce qui est bien regrettable.)

quelques dates utiles

138 Skene ms. XVIII^e lute music, découvert vers 1830, analysé par William Daruney et Dun, le premier à distinguer modalité et tonalité.

112 Franck U. HARRISSON, in *Slavonic and Western Music Essays for Gerald Abraham*, Ann Arbor, 1985.

Joseph MACDONALD, A Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe. Edinburgh University Library, MS La. III. 804. voir R. D. CANNON, « Joseph MacDonald's Complete Theory of the Scots Highland Bagpipe (c. 1760), New edition with introduction and commentary. The Piobaireachd Society, 1994. Distributed by The College of Piping, 16-20 Otago Street, Glasgow.

Norman CAZDEN, "A simplified Classification for Traditional Anglo-American Song Tunes", *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3, 1971.