

Impressum

Klaus Bung: La musique française, existe-t-elle?
Grammaire corrigée par Marie-Caroline Seydoux

Longueur: 15,044 mots = 92,425 caractères = 47 pages

Courier électronique: klaus.bung@rochdalewriters.org.uk

© 1994 et 2000 Klaus Bung

Date: 1994-04-22, Mk1.10

Written in April 1994, presented 22 April 1994,
revised and expanded in January 2000
Further notes added in 2025

TECHNICAL NOTE

Remaining language queries are marked **xxx** or **???**. These are usually cases where I am not sure whether the French words are unambiguous and (even without English equivalents) convey the same meanings as the English words, of which I am sure.

The concluding sections about Nationality and Literature have not yet been translated into French.

TABLE DES MATIÈRES

1. Description du problème
 2. Différentes définitions de la musique française
 - 2.1 Musique des compositeurs nés en France
 - 2.2 Musique des compositeurs qui habitèrent et travaillèrent en France
 - 2.3 Musique qui a des caractéristiques de style qui sont de toute évidence françaises
 - 2.3.1 Discussion sur les caractéristiques qui sont parfois dites typiquement françaises
 - 2.3.2 Discussion des périodes historiques
 3. La musique française pour l'orgue
 4. Contributions françaises au matériel (hardware) de la musique
 5. La musique et la langue
 6. Conclusion
 7. Sortie
 8. Nationality and literature
 9. Racism and National Pride
 10. Appendix: The treatment of "national literatures" in an Encyclopaedia
 11. Appendice: Exemples musicaux
- Notes

Klaus Bung: La musique française, existe-t-elle?

Une exploration des difficultés
qui se lèvent si l'on tente
d'associer l'art et le style avec nationalité.

1. Description du problème

Nous voilà, apprenant la langue française avec beaucoup de difficultés et un grand effort.

Dans le roman 'Tous les matins du monde' de Pascal Quignard, le compositeur Sainte Colombe dit: 'La musique aussi est une langue humaine' (p 71).

On dit que la musique est une langue internationale, c'est-à-dire que tout le monde, de n'importe quel pays, peut la comprendre comme sa langue maternelle. On ne doit pas faire un effort spécial pour l'apprendre.

Comme tant de dictons populaires, évidemment cela n'est pas vrai. La musique indienne, arabe, japonaise et européenne sont décidément différentes l'une de l'autre, et, si vous avez été élevé dans une tradition, vous ne pouvez pas, sans un effort énorme, comprendre et apprécier l'autre tradition. Alors, tandis que la musique peut-être est une langue humaine, elle n'est point une langue internationale.

C'est donc une bonne idée de se demander

- si la musique européenne est une famille de langues apparentées (**related xxx**) (comme les langues indo-européennes ou les langues latines), c'est-à-dire des systèmes qui sont apparentés mais pas mutuellement intelligibles sans un effort spécial de les apprendre,
- ou si la musique européenne est une langue, peut-être divisée en des dialectes (français, allemand, espagnol ou anglais, le dialecte du pays dit 'le pays sans musique') qui sont différents l'un de l'autre mais qui sont mutuellement intelligibles.

2. Différentes définitions de la musique française

2.1 Musique des compositeurs nés en France

Regardons quelques uns des compositeurs les plus grands et les plus typiquement français:

*** Exemple 3: Lully : Marche pour la cérémonie des Turcs

- Jean-Baptiste Lully
collaborateur de Molière,
compositeur de beaucoup d'opéras,
dit être le créateur du style national français de l'opéra
- Jacques Offenbach
- Meyerbeer
- César Frank
- Maurice Ravel

De ces:

Jean-Baptiste **Lully** était italien.

Jacques Offenbach naquit simplement Jakob **Eberst** à Cologne. Son père venait de la ville d'Offenbach, au sud de Frankfurt sur Main, et cela est l'origine de son nom d'artiste. Selon le Guide de l'Opéra de Channel 4 (p 131), son oeuvre était "l'incarnation du Gai Paris". Wagner a écrit de lui que sa musique était 'un tas de fumier sur lequel tous **les cochons*** d'Europe se vautraient', c'est-à-dire que cette musique était joyeuse, légère, entraînante, frivole, chantante et sans importance - en bref, l'essence de la musique française comme beaucoup d'étrangers la voient, à part que les observateurs allemands regardent ces caractéristiques comme une chose mauvaise, tandis que les observateurs anglais souvent les regardent comme une chose louable, inimitable mais méritant l'imitation.

*Le nom Eberst contient le mot allemand "Eber" que signifiait un verrat, English "boar".

Voici les titres de quelques uns des opéras les plus connus de ce protagoniste de la mentalité française (French-ness):

- Les Contes d'Hoffmann
- Orphée aux Enfers
- La Belle Helène
- La Vie Parisienne
- La Péricole (1868),
qui fournit le commencement de la collaboration entre
Gilbert et Sullivan (1875)

Ce sont les cinq oeuvres les plus populaires des 102 oeuvres dramatiques qu'il a écrit.

Le nom natif de **Meyerbeer** était Jakob Liebmann Beer. Il naquit à Berlin en 1791, l'année de la mort de Mozart. Il mourut à Paris, après avoir composé aussi pour le théâtre de Berlin et après avoir travaillé pour une période en Italie, où il changea le 'Jakob' en 'Giacomo'. Il ajouta 'Meyer' à son nom après avoir reçu un héritage d'un parent (relative **xxx**) nommé Meyer.

César Franck naquit de parents allemands, par accident du mauvais côté de la frontière, en Belgique, près de Liège. Il prit la nationalité française en 1870 (!), année du commencement de la guerre franco-allemande.

*** Exemple 4: Ravel : Boléro

Maurice Ravel naquit d'une mère basque et d'un père suisse, ou, pour être plus précis, son père était Français, né par accident, du côté de la frontière suisse parce que le taxi qui emmenait sa mère à l'hôpital avait été retardé par un ouragan de neige. L'exemple démontre que cela est une chose très précaire de dire même de personnes s'ils sont français ou allemand, etc, sans parler de prendre une telle décision dans le cas de la musique, d'une manière significative. Stravinski a appelé Ravel l'horloger suisse le plus grand de tous les temps.

2.2 Musique des compositeurs qui habitèrent et travaillèrent en France

Cette approche ne marche pas parce qu'elle rendrait au moins une partie de la musique de Stravinski, de Chopin, de Gluck, de Gershwin étant de la musique française, et il rendrait les toiles de Picasso étant des peintures françaises.

2.3 Musique qui a des caractéristiques de style qui sont de toute évidence françaises

Je propose que, lorsqu'un expert entend un morceau de musique sans le connaître et sans en connaître le compositeur, il doit pouvoir dire: Cela, c'est de la musique française.

Alors, si vous me jouez un morceau de Berlioz ou de Rameau, peut-être saurais-je bien reconnaître le compositeur, et, depuis que je sais que les deux sont des compositeurs français (c'est-à-dire des compositeurs nés et travaillant en France), peut-être dirais-je que cela est de la musique française.

Mais cela est un cercle vicieux. Il signifie que j'ai défini la musique française non par ses caractéristiques, non par son style, mais comme de la musique composée par des compositeurs nés en France, travaillant en France et morts en France. Cela serait une définition triviale de la musique française si leur musique n'était pas différente de la musique contemporaine d'autres pays.

Alors, la musique de Rameau est très différente de la musique de Bach et de toute la musique écrite en Allemagne, en Italie ou en Espagne. Mais est-ce-que cela rend cette musique française? Non. Parce que cette musique est aussi très distincte de la musique écrite par tous les autres compositeurs de France. Donc, si je reconnais la musique de Rameau en l'entendant (by listening to it xxx), je ne l'ai pas reconnu comme de la musique typiquement française mais comme typiquement Rameau.

Nous devons donc rendre notre définition de la musique française plus exigeante.

La musique française est de la musique qui a des caractéristiques que l'on peut trouver dans toute ou presque toute la musique de France de cette époque, et qu'on ne peut pas trouver dans la musique hors de France de cette époque.
--

Maintenant nous devons inspecter la musique des compositeurs généralement censés être français pour voir si nous pouvons trouver de telles caractéristiques. J'ai enregistré

approximativement 150 heures de la musique française de la BBC et j'ai utilisé ces bandes pour cette recherche.

Nous prendrons deux méthodes pour trouver des caractéristiques pertinentes:

- Discussion sur les caractéristiques qui sont dites parfois typiquement françaises, par exemple dans des livres, dans des annotations sur les pochettes de disques (**sleeve notes xxx**) et par des présentateurs de la BBC
- Discussion sur les périodes historiques

2.3.1 Discussion sur les caractéristiques qui sont parfois dites typiquement françaises

Quand les présentatrices (pour moi, le féminin englobe toujours le masculin!) de la BBC Musique, Radio 3, introduisent un morceau de musique française, souvent elles ajoutent, au commencement ou à la fin, comme un compliment, que le morceau est typiquement français. Elles justifient ces assertions en disant que le morceau est

- précis
- ou brillant
- ou bref et compact
- ou qu'il a de l'esprit
- ou qu'il est comme une danse
- ou qu'il a des rythmes excitants
- ou que, lorsque vous l'entendez, vous pensez être assis dans un des cafés des boulevards Parisiens

On trouve de pareilles observations sur les annotations des pochettes de disques de la musique française.

C'est l'abondance et l'obscurité de ces observations qui m'ont poussé à écrire cet essai. **xxx**.

Regardons maintenant ces caractéristiques tour à tour (**in turn xxx**) et voyons si elles sont typiquement françaises.

Nous ne pouvons pas les accepter comme étant françaises à moins que toute la musique de France ou presque toute la musique de France manifeste ces caractéristiques, ET à moins que la musique hors de France ne les manifeste pas.

1. 'La musique française est précise': bêtise, sottise et absurdité. Toute la musique écrite est précise. Quand un compositeur écrit do ('c'), il veut dire 'do' et pas 'ré'. On ne peut pas être plus précis. S'il demande la durée

d'une croche (1/8), une croche est demandé et pas une noire (1/4). Le Boléro de Ravel n'est pas plus précis que les Danses Slaves de Dvorak ou les variations de Brahms sur un sujet de Haydn. La musique française n'est pas plus précise qu'une autre musique.

Vocabulaire: Les notes

1/1 : une ronde

1/2 : une blanche

1/4 : une noire

1/8 : une croche

2. 'La musique française est brillante': Balivernes! Mozart est aussi brillant que Rameau ou Berlioz et peut-être plus brillant que Debussy et Saint-Saëns.
3. 'La musique française est brève et compacte': Sottises! La musique de tous les pays a des oeuvres courtes et des oeuvres longues. Au surplus une oeuvre courte et sottie n'est pas meilleure qu'une oeuvre longue et bonne. La durée n'est pas une mesure de qualité. Il y a des compositeurs allemands qui ont écrit des oeuvres longues comme la Passion selon Saint Matthieu de Jean Sébastien Bach ou la Neuvième Symphonie de Beethoven, et des oeuvres courtes et excellentes comme des morceaux d'Anton Webern (élève d'Arnold Schoenberg) qui ne durent que 60 ou 90 secondes. Dans la musique française nous ne trouvons pas seulement des morceaux courts, comme quelques uns de Satie mais aussi des oeuvres longues comme la Symphonie Turanga-lîla d'Olivier Messiaen, qui dure plus de 90 minutes.
4. 'La musique française a de l'esprit': Seulement Dieu connaît la signification de cette observation - peut-être un certain degré de frivolité et de provocation, comme dans la musique de Milhaud, Satie, Chabrier et ses amis. Mais l'Allemagne a aussi un Kurt Weill (compositeur de l'Opéra de Quat'sous [Threepenny Opera], 1928), dont la musique n'est pas moins provocative, vive, pleine de verve et piquante que la musique de Les Six.
5. 'La musique française est comme une danse': Bêtise. Il y a des historiens de la musique qui disent que (au cours de la période baroque) les français étaient les maîtres danseurs de toute l'Europe. Ils signalent l'importance de la danse et du ballet dans l'opéra français jusqu'au temps de Gluck, et la prépondérance des danses dans les premiers opéras matures français (Rameau), où souvent l'histoire de l'opéra n'est qu'un prétexte pour présenter des numéros de danse.

Mais cela ne rend pas les rythmes dansants de l'apanage de la musique française. Il y a des danses dans la musique de

tous les pays et de toutes les époques, toutes ces danses sont rythmiques et souvent elles sont passionnées. Rappellez-vous les danses allemandes et italiennes, les danses hongroises et slaves, les danses des tziganes, les danses caraïbes et celles du continent de l'Amérique Méridionale.

Si j'entends une oeuvre baroque et si elle sonne comme une gavotte, mon premier devin est qu'elle doit être de Rameau, mais elle peut aussi provenir de Bach (de sa Cantate Nuptiale par exemple).

6. 'La musique française a des rythmes excitants'. Bon, c'est comme cela quelquefois, par exemple beaucoup de musique de Rameau ou les oeuvres provocatives de Les Six. Mais le compositeur qui a mit le rythme dans le centre de sa technique est l'allemand Carl Orff ('Carmina Burana').
7. 'Quand vous entendez la musique française, vous pensez que vous êtes assis dans un des cafés des boulevards Parisiens.' L'intention de cette observation est de faire un compliment. C'est la langue des gens qui se souviennent des jours romantiques passés avec leurs favorites (sic!) à Paris, pendant qu'au fond on pianotait une musique triviale. Mais cela est un compliment équivoque (backhanded compliment xxx), une injure aux compositeurs français qui leur dit que la trivialité est la caractéristique la plus importante de leur musique.

*** Exemple 5: Jacques Ibert : Divertissement

*** Exemple 6: Benjamin Godard : Suite de trois morceaux

En bref, il se trouve que la sagesse présentée par les auteurs des annotations de pochettes etc. est absolument vide de sens. Dans beaucoup de cas il paraît que l'intention est de faire comme s'il y avait un contraste entre la musique allemande et la musique française et comme si la musique allemande était ampoulée, boursouflée, lourde, académique et rasante (deadly boring xxx), tandis que la musique française était légère, élégante et charmante. Ainsi les auteurs des annotations des pochettes étalent leurs propres préjugés d'amateurs plutôt que de dire des choses importantes sur la musique française.

Je devrais ajouter ici que j'aime beaucoup la musique 'gauloise' et que je la connais déjà assez bien, mais j'aime aussi la musique allemande (et autres types de musique). Il n'est pas nécessaire de les opposer l'une contre l'autre dans une arène de combats de coqs.

2.3.2 Discussion des périodes historiques

Nous regarderons maintenant la musique dans ses périodes historiques. Je propose les périodes suivantes:

1. La musique médiévale: Les troubadours. Je ne connais pas bien leur musique et je ne les ai pas examinés. Mais je ne pense pas que leur musique puisse changer mes conclusions.
2. La musique de la fin du moyen-âge et du commencement de l'âge de la renaissance: la musique de Josquin des Prés et ses contemporains.
3. La musique du baroque: Le temps de Bach en Allemagne et des Couperins, de Rameau, de Lully et beaucoup d'autres en France.
4. Tandis qu'il y a en Allemagne une période que l'on reconnaît comme la période classique (le temps de Mozart, Haydn et Beethoven), je n'ai pas pu distinguer une telle période en France ou trouver là à cette époque des compositeurs d'une telle importance. Le compositeur le plus influent à Paris à cette époque était Gluck, et il était Allemand.
5. La musique romantique: Le temps de Beethoven à Brahms, Wagner et Reger en Allemagne, et de Berlioz, Massenet, Saint-Saëns en France.
6. La naissance de la musique moderne: Le temps de Fauré, Debussy, Ravel, et plus tard Les Six et leurs associés (par exemple Honegger, Poulenc, Milhaud, Satie).
7. La musique moderne: Les dodécaphonistes et la musique électronique (Arnold Schoenberg; Stockhausen, Henze en Allemagne, et Pierre Boulez et Edgard Varèse pour la France (mais Edgard Varèse habite aux États Unis, et Pierre Boulez habite en Angleterre)).

Nous regarderons maintenant ces périodes tour à tour:

- 1 La musique médiévale: Les troubadours. Je ne l'ai pas étudié.
- 2 La musique de la fin du moyen-âge et du commencement de l'âge de la renaissance: Le compositeur le plus important de cette époque était Josquin des Prés (ca. 1450 - 1521).

D'autres compositeurs français ou presque français de cette époque étaient Guillaume Dufay et Jean Ockeghem (le maître de Josquin des Prés). Pour comparaison je donne un compositeur contemporain écossais, John Dunstable, et un compositeur Allemand, Heinrich Isaac. Notez que,

- comme Bach et Händel qui sont nés dans la même année, 1685,
- Josquin des Prés et Heinrich Isaac sont nés dans la même année, 1450.

John Dunstable	ca. 1385 - 1453
Heinrich Isaac	1450 - 1517

Guillaume Dufay	1398 - 1474
Jean Ockeghem	1425 - 1495
Josquin des Prés	ca. 1450 - 1521

*** Exemple 7: Josquin : Missa Faysant Regretz

*** Exemple 8: Josquin : Missa la-sol-fa-ré-mi

A son époque, Josquin des Prés était le compositeur le plus célèbre et le plus influent de toute l'Europe. Si il n'y eut jamais une période où la musique française ne fut puissante, si jamais elle ne donna plus qu'elle ne receva, ce fut à cette époque. Au cours de ce siècle Josquin était aussi influent en Europe comme l'était Beethoven au dix-neuvième siècle et Stravinski au vingtième siècle. Si nous devons chercher un âge d'or de la musique française, nous devons donc le chercher avec Josquin.

Je retournerai à Josquin plus tard lorsque j'aurai quelques observations à faire sur la relation entre la musique et la littérature.

3 La musique baroque: Les compositeurs français les plus importants étaient:

Jean-Baptiste Lully	1632 - 1687	Italien
François Couperin le Grand	1668 - 1733	
Jean Philippe Rameau	1683 - 1764	
*Jean Sébastien Bach	1685 - 1750	Allemand
*George Frédéric Haendel (Händel)	1685 - 1759	Anglais? Allemand ?

*J'ai ajouté Bach et Händel pour que vous puissiez comparer les dates et Lully parce qu'il est généralement considéré Français **xxx**.

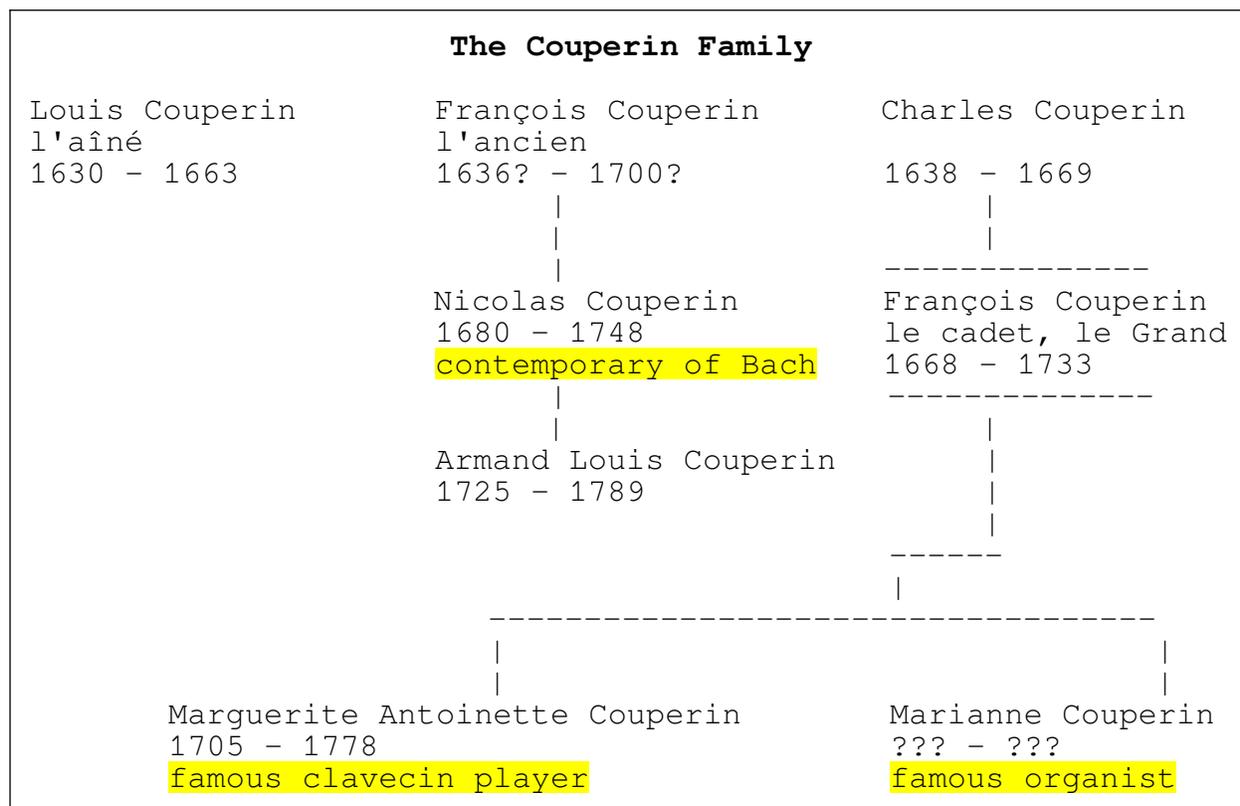
Rameau, Bach et Händel sont nés presque la même année, et l'année de leur naissance coïncide plus ou moins avec l'année de la mort de Lully.

Observez surtout la dynastie des Couperins qui était si répandue en France comme la dynastie des Bachs en Allemagne.

Les fondateurs du clan étaient trois célèbres frères Couperin. Tous les trois étaient des élèves du compositeur Jacques Champion Chambonnières, 1602-1672.

*** Exemple 9: Chambonnières : Morceau pour clavecin

1. Louis Couperin, l'aîné	1630 - 1663
2. François Couperin, l'ancien	1636? - 1700 ?
3. Charles Couperin	1638 - 1669



Les Couperins développèrent l'art d'ornementation et Bach adopta leurs techniques, leur terminologie et leurs notations. Beaucoup de termes d'ornements utilisés en Allemagne à l'époque de Bach (et d'aujourd'hui) sont donc d'origine française.

Les compositeurs plus tard comme César Franck et Ravel regardaient ce temps comme l'âge d'or de la musique française, c'est-à-dire le temps où, à leur avis, elle était encore libre de toutes influences allemandes.

Quand l'Allemagne et la France furent en état de guerre, les compositeurs français cherchèrent parmi la musique de cette période des modèles indépendants.

Par exemple, Ravel, qui avait été un soldat au cours de la première guerre mondiale (1914-1918), écrivit, en 1917, sa suite 'Le tombeau de Couperin' et dédicaca (**dédicacer = to dedicate xxx**) chacun de ses mouvements à un ami tué au cours de cette guerre.

Je suis d'accord avec mon ami Ravel pour dire que cette période était libre d'une influence allemande accablante, écrasante et irrésistible, mais je ne suis pas d'accord pour dire que sa musique (c'est-à-dire la musique de cette période) était typiquement française. Elle était tout simplement européenne, mais elle aurait pu aussi être écrite en Allemagne ou en Italie. Ravel et ses contemporains simplement réagirent contre l'influence accablante allemande (surtout de Beethoven et Wagner

au cours du six-neuvième siècle) et tournèrent leurs yeux (ou, plutôt, leurs oreilles) à la première époque antérieure à celle de Beethoven.

4 Nous laissons la période classique d'Allemagne, celle de Mozart, Haydn et Beethoven, parce qu'il n'y avait rien de comparable en France à cette époque. Si les Français (comme plus tard César Franck) avaient besoin de modèles classiques, ils utilisaient ceux de Beethoven, d'où son influence si grande au cours du dix-neuvième siècle.

Le compositeur le plus important travaillant à Paris à cette époque était Christophe Willibald Gluck, qui était Allemand, mais qui vécut à Paris quelques années et qui écrivit, dès 1772, six opéras très influents pour la scène Parisienne. Un musicologue (Moser, p 380) dit: 'L'ours allemand était imperceptiblement transformé en homme français' (c'est-à-dire en un être humain). Ensemble avec Rameau, Gluck était un modèle important pour les compositeurs d'opéras français à venir, comme Berlioz dont l'expérience des opéras de Gluck lui fit prendre la décision de devenir compositeur.

Christophe Willibald Gluck, 1714 - 1787:
Cinq des 'Opéras Parisiens':

- Iphigénie en Aulide (d'après Racine) (1774)
- Orphée
- Alceste
- Armide, 1777
- Iphigénie en Tauride, 1779 ?

5 La musique romantique, ou disons: la musique du dix-neuvième siècle:

Voici une liste des compositeurs allemands et français les plus importants, dans l'ordre de leurs années de naissance:

Compositeurs français	Compositeurs allemands
	Beethoven, 1770 - 1827
Giacomo Meyerbeer, 1791 - 1864 Hector Berlioz, 1803 - 1869	
	Schumann, 1810 - 1856 Wagner, 1813 - 1883
Charles Gounod, 1818 - 1893 Jacques Offenbach, 1819 - 1880 César Franck, 1822 - 1890	
	Bruckner, 1824 - 1896 Brahms, 1833 - 1897
Camille Saint-Saëns, 1835 - 1921 Georges Bizet, 1838 - 1875 Jules Massenet, 1842 - 1912	

*** Exemple 10: Saint-Saëns: Danse macabre

Nota: Importantes oeuvres françaises de Meyerbeer:

Giacomo Meyerbeer	1791 - 1864:
Robert le Diable	1836 ?
Les Huguenots	1836
Le Prophète	1849
L'Africaine	1865

Ce fut une période où les compositeurs français admirèrent les grands compositeurs allemands, surtout Beethoven. Quelques uns d'entre eux développèrent un style très distinctif, surtout Berlioz, mais ce style fut particulier à chacun d'entre eux et il ne fut pas partagé par toute la France.

Parfois on entendra que Bizet ou Massenet furent les plus typiquement français de tous les compositeurs, mais peu de témoignages dans leur musique peuvent justifier d'une telle remarque. Quoique Massenet écrivit un opéra sur un sujet complètement français ('Manon'), beaucoup de leurs sujets sont étrangers (par exemple: Bizet: Carmen, Les pêcheurs de perles; Massenet: Werther, le Roi de Lahore, le Cid, Don Quichotte). Berlioz et Gounod écrivirent chacun un opéra sur le sujet de 'Faust' (Goethe), chacun écrivit des opéras sur des sujets shakespeariens, et l'opéra 'Chérubin' de Massenet est une suite (a sequel xxx) au 'Figaro' de Mozart et son déroulement (its action xxx) a été placé en Espagne, avec un approvisionnement généreux de mélodies et rythmes espagnoles.

*** Exemple 11: Bizet : Guitare

César Franck, parfois appelé le Père de la Musique Française était un élève d'Antoine Reicha (1770 - 1836), compositeur allemand et professeur au conservatoire de Paris, à son tour (comme Beethoven!) un élève de Haydn lui-même. Franck utilisa l'architecture de la musique classique, surtout celle de Beethoven.

En bref, il n'y a pas de style français universel en ce temps et l'influence allemande prédomine.

6 Le début de la musique moderne:

*** Exemple 12: Fauré : Green

*** Exemple 13: Fauré : A Clymène

Je parle de la fin du dix-neuvième siècle et du commencement du vingtième siècle. Je crois que ce furent les conflits qui aboutirent à la guerre franco-prussienne de 1870 - 1871 et à l'occupation de Paris par l'armée prussienne en 1871 qui déboucha sur le réveil de l'orgueil national des musiciens français et à la recherche d'une langue musicale indépendante.

C'est aussi cette guerre qui inspira le beau poème de Rimbaud 'Le dormeur du val' (date: octobre 1870).

En 1871 Camille Saint-Saëns et Romain Bussine fondèrent la 'Société nationale de musique', qui comptait parmi ses membres Chausson, Chabrier, et Fauré. Mais la Société aussi contenait des admirateurs d'Espagne comme Lalo et ses amis.

Le but de cette société était d'encourager le développement d'une musique française nationale indépendante.

Tout de même, il paraît que souvent être Français voulait simplement dire ne pas être Allemand, car on ne se gênait pas d'accepter comme françaises des oeuvres évidemment inspirées, disons, par l'Espagne ou par des sujets orientaux, tandis que des oeuvres accusant de l'influence allemande étaient regardées comme imitatives.

Un des compositeurs français nationalistes de cet époque était Darius Milhaud. De 1916 à 1918, il était le secrétaire de Paul Claudel, ambassadeur français, au Brésil. Quand ses morceaux pour le piano 'Saudades do Brazil' (nostalgie pour Brésil) furent diffusés par la BBC, le présentateur fit remarquer que cela était 'Milhaud quintessenciel': l'amour du Brésil et les rythmes brésiliens sont l'essence de la musique française?!

*** Exemple 14: Milhaud: Le boeuf sur le toit

Chabrier est censé être le dirigeant de la rébellion contre la domination allemande dans la musique. Mais son oeuvre la plus célèbre, ou au moins la plus populaire, s'appelle 'España'. Ravel et Debussy furent fortement influencés par Chabrier.

*** Exemple 15: Chabrier: L'étoile

*** Exemple 16: Chabrier: L'étoile

Au cours de la première guerre mondiale Debussy étala ses sentiments patriotiques dans son oeuvre 'En blanc et noir', écrit en 1915. Elle fut inspirée par le poème de François Villon 'Ballade contre les ennemis de la France':

**Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forêt où domine Glaucus,
Ou privé soit de paix et d'esperance:
Car digne n'est de posséder vertus,
Qui mal voudroit au royaume de France!**

D'une part elle utilise des chansons populaires françaises pour décrire le bonheur d'un peuple paisible et laissé en paix, et d'autre part elle utilise les sons menaçants du choral de Luther et de Bach 'Ein feste Burg ist unser Gott' (A mighty stronghold is our God = Notre Dieu est une forteresse puissante) pour illustrer l'étampage de la machinerie infernale allemande de guerre qui s'approche, une oeuvre dont les sentiments et même les techniques sont pareils à ceux de la septième symphonie de Chostakovitch (la symphonie 'stalingrad'), écrite au cours de la seconde guerre mondiale.

Tandis que Debussy a bien choisi le choral allemand en ce qui concerne son style musical (qui est très différent de la musique française populaire), le choral ne convient pas à servir de symbole de l'agression allemande si l'on considère son texte et son histoire. Il fut écrit par Luther au temps de la réforme comme la prière d'une minorité paisible (les protestants) entourée par des ennemis puissants et attaquée de tous azimuts. Mais malgré tout, cette minorité sait et croît fortement que, même si tout l'univers était plein de diables farouches, atroces et épouvantables qui voulaient l'attaquer, l'écraser, l'avaler, la dévorer et enfin la traîner aux enfers, Dieu est leur fortification et Il la protégera. Donc, pour la situation de la France dans cette guerre, l'agneau français attaqué par le loup allemand, le choral 'Notre Dieu est une forteresse puissante' est plus apte comme un symbole de pauvre France qu'un symbole des hordes allemandes.

*** Exemple 17: Bach: Ein feste Burg

*** Exemple 18: Debussy: En blanc et noir

Plus tard je proposerai qu'il faille comprendre la langue française pour comprendre la musique française, mais dans le cas de 'En blanc et noir' on peut dire qu'une ignorance de la langue et de l'histoire allemande sont nécessaires pour l'accepter.

Nous avons déjà mentionné la contribution de Ravel à la première guerre mondiale, par son 'Tombeau de Couperin' en souvenir de ses amis tués au cours de la guerre.

2.3.2.1 Les Six

Les compositeurs les plus notables et rebelles de cette époque furent un groupe dont le porte-parole (**spokesman xxx**) littéraire fut Jean Cocteau. Comme les Pandavas et Draupadi (Mahabharata), ils étaient cinq hommes (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honneger, Darius Milhaud, Francis Poulenc) et une femme (Germaine Tailleferre) et on les appelait 'Les Six'.

*** Exemple 19: Tailleferre: Quadrille

Dans le contexte et avec la tendance intentionnelle de cet exposé, je ne peux pas donner un jugement équitable de la qualité de leur musique. (Pour faire cela on doit parler exclusivement de leurs oeuvres.) Mais beaucoup de cette musique était inspiré par le désir d'être drôle, de provoquer et choquer, de refuser d'être respectable. C'était souvent la musique fauve, barbarienne, une musique de protestation contre les traditions inspirées par l'Allemagne. C'était une musique iconoclaste, la musique punk de ce temps, la musique des jeunes hommes courroucés (John Osborne) et des tagueurs (spray-gun artists).

Nous avons parmi leurs oeuvres, par exemple, une sonate pour machine à écrire, aspirateur et orchestre (écrite par la femme du groupe?).

Quoiqu'une telle protestation puisse être bonne comme un premier pas vers la libération d'un contrôle parental oppressif, des produits typiques des teenagers et des jeunes hommes et jeunes femmes, ce qui est nécessaire pour une protestation souvent ne suffit pas pour la grandeur.

En surplus je dois ajouter qu'il y avait aussi des compositeurs iconoclastes allemands, capable de produire des sons provocateurs et frivoles, tel Kurt Weill (L'opéra de Quat'sous, 1928).

*** Exemple 20: Milhaud: La création du monde

Or, les oeuvres de Les Six sont les plus proches d'un corps de musique que nous pouvons appeler 'musique française', parce qu'il était largement distinct de la musique étrangère et il y eut plus d'un compositeur qui fut influencé par la même idéologie.

(Erik Satie)*	1866 - 1925
Arthur Honneger	1892 - 1955
Darius Milhaud	1892 - 1974
Georges Auric	1899 - 1983
Francis Poulenc	1899 - 1963
Louis Durey	1888 - 1979
Germaine Tailleferre	1892 - 1983

J'ai ajouté ici le nom de Erik Satie (1866 - 1925), qui n'était pas membre du groupe de Les Six mais qui fut très important et influent. (Parmi ses compositions: 'Deux pièces froides' (1897), 'Trois morceaux en forme de poire' (1903), 'Choses vues à droite et à gauche (sans lunette)' (1912))

2.3.2.2 Debussy et Ravel

Nous approchons plus près d'une chose qui est véritablement française si nous regardons Debussy et Ravel, surtout si nous regardons leur musique vocale.

Claude Debussy	1862 - 1918
Maurice Ravel	1875 - 1937

Je limiterai mes observations à Debussy.

Jean-Jaques Rousseau appelait guindés (stiff style xxx), empesés (heavy xxx) et artificiels les opéras de Rameau et les nombreuses danses courtoises avec lesquelles ils étaient rembourrés (stuffed xxx). Selon Rousseau cela prouve que la langue française n'est pas vraiment convenable pour être chantée. Cela est une assertion aussi sottise que l'opinion courante en Allemagne que, à cause de son système des sons, l'italien est la langue la plus convenable, ou la plus naturelle, pour chanter.

Mais Jean-Jacques Rousseau retourna à la nature, c.-à-d. qu'il est mort. Et quelques siècles plus tard surgit Debussy. On dit que son modèle le plus grand était Rameau. Debussy avait l'intention de dériver sa musique chantée (chansons, opéras) des rythmes et des intonations de la langue française parlée d'une manière naturelle et émotionnelle. Il passait beaucoup de temps observant les gens parler et il essaya d'attrapper ses rythmes et son intonation et de les représenter par la notation musicale dans son petit carnet. Le meilleur exemple de ses efforts est son opéra 'Pelléas et Mélisande'.

Bien sûr, il ne découle pas de son oeuvre que la langue française soit convenable pour être chantée. Il n'en découle pas non plus que la musique qui résultait de ce travail soit jolie ou harmonieuse. Il démontre seulement que la musique est infiniment flexible et qu'elle peut imiter les rythmes du français. Leos Janacek (1854 - 1928) faisait les mêmes efforts pour écrire une musique qui était dérivée des intonations et rythmes de la langue tchèque. Ce type de musique ne peut pas fonctionner en traduction.

Il y a des gens qui ont dit que la musique de 'Pelléas et Mélisande' était monotone. Mais cela n'est pas une observation équitable. Mon attitude est la suivante: Pour comprendre et jouir de la musique vocale de Debussy et Ravel, nous devons

comprendre la langue française et prêter une attention détaillée au texte et à la musique en même temps. Il faut se préparer pour un tel opéra et pour un récital de telles chansons en étudiant les textes. Seulement ainsi nous pouvons comprendre le message que le compositeur essaie de nous donner. Sans la langue nous ne comprenons rien.

*** Exemple 21: Debussy: Pelléas et Mélisande

Il en est de même pour la musique de Rameau et de Bach. Nous pouvons comprendre leur musique vocale seulement si nous comprenons leurs textes. Si nous ne comprenons pas leurs textes nous ne recevons que (disons) 20% de la signification. Mais dans le cas de Debussy et Ravel, et peut-être de Fauré, sans le texte, nous ne recevons absolument rien.

C'est la raison pour laquelle la musique de Debussy sonne monotone à l'auditeur qui est sourd dans son oreille textuelle.

7La musique moderne: Le temps de Stockhausen and Henze en Allemagne, et de Pierre Boulez et Edgard Varèse de France (mais Edgard Varèse habite aux États-Unis et Pierre Boulez habite en Angleterre). Je ne connais pas bien cette musique, mais je crois qu'elle est si fragmentée et individualiste qu'on ne peut pas y discerner un 'style' général. Donc nous ne pouvons pas chercher la musique typiquement française parmi de tels compositeurs.

3. La musique française pour l'orgue

Les orgues français ont un son qui est distinct et qui est très différent de ceux d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne et d'Angleterre. Cela est dû à la prédominance des jeux d'anches (reed stops, Zungenregister).

En préparant cet exposé je suis passé un jour chez un organiste allemand qui quelquefois joue des oeuvres françaises dans ses concerts. Systématiquement nous avons comparé des oeuvres françaises et allemandes pour l'orgue. Nous avons trouvé que la musique française moderne pour l'orgue, d'environ 1881, avait un style distinct sans être une musique iconoclaste (comme beaucoup de musique de Les Six). Puisque mon ami est Allemand, son opinion sur ce style n'était pas entièrement favorable. Il trouvait que beaucoup de cette musique manquait de structure et de profondeur.

Cette musique ne traite pas l'orgue comme un orgue propre, c'est-à-dire

- d'une manière différente d'un imitateur d'orchestre ou d'autres instruments,
- et avec des fonctions distinctes pour chacun de ses claviers, mais comme un piano (à la manière de Haydn) ou comme un harmonium.

Nous avons souvent trouvé

- des sons imitatifs de clochettes dans les registres plus hauts,
- et des conclusions de grandes oeuvres qui utilisent des accords finaux répétés comme on peut l'entendre à la fin des symphonies de Beethoven et Bruckner.

En bref, l'orgue était traité d'un côté comme un piano et de l'autre comme un orchestre.

*** Exemple 22: Marcel Dupré : Prélude et fugue en g-mineur

*** Exemple 23: Olivier Messiaen : L'ascension

De grands organistes français contemporains:

Charles-Marie Widor	1844 - 1937
Marcel Dupré	1886 - 1971
Charles Tournemire	1870 - 1939
Louis Vierne	1870 - 1937
Maurice Duruflé	1902 - 1986
Olivier Messiaen	1908 - 1992

4. Contributions françaises au matériel (hardware) de la musique

1. Comme je l'ai déjà dit, le son d'un orgue français est très différent de celui d'un orgue de l'Allemagne du Nord (un orgue Bach) ou des orgues des autres pays.
2. Au dix-septième siècle, siècle de la naissance de Bach, le violiste (viole player) et compositeur Sainte Colombe 'trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet. Il ajouta une corde basse [une septième corde] à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique. Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main et en ne faisant porter la pression que sur les crins, à l'aide de l'index et du médius, ce qui'il faisait avec une virtuosité étonnante.' (Pascal Quignard: 'Tous les matins du monde'. Gallimard, Paris, 1991)

Pareillement, Bach en Allemagne, fut le premier à utiliser pas seulement les quatre doigts de la main mais aussi le pouce en jouant de l'orgue et du clavecin, et ainsi il rendit possible de jouer la musique existante plus facilement ou mieux, et de créer de la musique qui, autrement, aurait été impossible à jouer.

3. L'instrument le plus influent de notre temps fut inventé par un facteur belge d'instruments, Adolphe Sax (1814-1894), qui travailla à Paris dès 1842, d'où le nom de 'saxophone'.

Tristement, les français ne traitaient pas leurs génies mieux que les Autrichiens ne traitaient leur Mozart. En 1892, à l'âge de 78 ans, deux ans avant sa mort, Adolphe Sax fit faillite et donc dépouillé de son ordre de la Légion d'honneur.

4. Un autre instrument musical inventé par un français, que l'on peut entendre de temps en temps est l'Onde Martenot, inventé par Maurice Martenot in 1929. C'est un instrument électronique qui utilise un clavier de type piano. A la différence du piano qui peut produire seulement des notes discrètes (discrete sounds), l'Onde Martenot peut produire aussi des changes continues de hauteur (de glissades) (comme un violon). A la différence d'autres instruments électroniques, le musicien peut influencer minutieusement le caractère d'un son par sa manière de toucher les clés. L'Onde Martenot est donc un type d'instrument électronique comparativement 'humaine'.

L'onde martenot s'utilise dans des oeuvres d'Arthur Honnegger, de Pierre Boulez et d'Olivier Messiaen.

*** Exemple 24: Messiaen: Symphonie Turanga-lîla

5. La musique et la langue

Quand on nous dit que la musique typiquement française est seulement la musique écrite entre, disons, 1870 et 1930, il découle que cela est de la musique comparativement difficile. Pour le comprendre nous devons écouter souvent et nous devons écouter soigneusement. La plupart des gens préfère de la musique facile, qu'ils peuvent faire marcher comme bruit de fond (in the background xxx), et ils n'aiment pas écouter soigneusement. Ils aiment Mozart et Tchaikovsky à cause de leurs belles mélodies, et s'il n'y a pas de belles mélodies dans une oeuvre ou si les mélodies sont cachés, de tels gens au mieux toléreront cette musique.

Il vaut donc la peine que nous essayons de jeter sur les bords quelques uns de leurs préjugés. Nous cherchons une approche différente vers la musique, qui nous aide à apprécier non seulement la musique française moderne mais aussi la plus ancienne.

Josquin des Prés et ses contemporains partout en Europe n'étaient pas principalement intéressés d'écrire de la belle musique aux jolies mélodies que l'on peut reconnaître facilement. A la place ils mettaient eux-mêmes des problèmes techniques de composition et ils essayaient de les résoudre. Nous pouvons appeler cela le syndrome Houdini (d'après Houdini, le grand échappologiste). Le compositeur

se lie les mains et les pieds et il essaie de s'en échapper.

L'exemple le plus connu est le Concert pour la main gauche (piano) de Ravel.

Les suites pour le violon de Bach fournissent un autre exemple: Comment produire des harmonies sur un instrument conçu pour jouer des mélodies (des monodies).

Le sujet le plus provocant que j'ai jamais entendu fut une improvisation sur l'orgue de la Cathédrale d'Altenberg en Allemagne (près de Cologne). Le sujet était 'Improvisation sur une note de Händel'. (La note était de fait une c centrale???. (**a middle c**), pris ou du "Messie: ou du "O magum mysterium, non, non" de Jacobus Gallus.) (sic! partout) xxx??? check French) ^(Footnote 1)

Josquin se posait des problèmes comme celui d'écrire un morceau à trois voix où toutes les voix seraient du même registre (par exemple trois ténors), tandis que le bon sens conseille de mettre ces trois voix dans des registres différents, par exemple un soprano, un alto et une basse. Mais Josquin essaya de résoudre le problème comment créer de la belle musique, malgré la limitation qu'il s'imposait sur lui-même.

Comme plus tard Jean Sébastien Bach, Josquin écrivit aussi des oeuvres

- que l'on pouvait jouer dans les deux sens, c'est-à-dire de gauche à droite ou de droite à gauche
- ou que l'on pouvait renverser de haut en bas
- ou des textures musicales tissées de seulement quatre ou cinq notes recourrant sans fin.

On ne peut bien comprendre une telle musique qu'en suivant la partition. Thomas Mann a appelé cela 'de la musique pour les yeux'.

Ce principe de mettre des restrictions artificielles et ensuite de créer une oeuvre d'art malgré ces restrictions, ce principe lie la musique à la littérature, et surtout à la poésie.

André Gide a dit que l'art est né de la contrainte. Il a dit aussi (dans "Les Faux Monnayeurs") que la poésie ne devrait pas être née des idées mais des mots ('Puis il m'a dit que mon erreur était de partir d'une idée, et que je ne me laissais pas assez guider par les mots.', Partie 1, chap. 3, p 41)

Le poète n'est pas principalement concerné (intéressé) en envoyant un message. Après tout (**after all xxx**), il

pourrait faire cela beaucoup plus efficacement en écrivant une lettre. A la place (instead xxx) il essaie de produire une toile linguistique (a linguistic texture xxx) par des mots disponibles, imposant non seulement les restrictions de la grammaire (comme la prose) mais en surplus des choses comme la rime, la mesure, l'allitération, des formes complexes des strophes (par exemple, le sonnet), etc.

Or, il y a des poètes qui avancent même plus dans leur art, et parmi eux il y eut des contemporains de Josquin. Un des poètes les plus célèbres du temps de Josquin fut Jean Molinet, 1435 - 1507, et Josquin mit plusieurs de ses poèmes en musique (mettre des paroles en musique = set words to music xxx).

Jean Molinet,	1435 - 1507
Josquin des Prés,	ca. 1450 - 1521

Jean Molinet écrivit 'L'Art et Science de Rhétorique' et fut le théoricien de la poésie de son temps. Son poème 'Oraison' démontre une préoccupation d'une habileté de la manipulation des mots qui est semblable à la préoccupation de l'habileté de la manipulation des notes qui caractérise la musique de cette époque.

Jean Molinet, 1435 - 1507

Oraison

Marie, mère merveilleuse,
Marguerite, mundifiie,
Mère miséricordieuse,
Mansion moult magnifiie,
Ma maistresse mirifiie,
Mon mesfait maculeux me matte,
M'âme mordant mortifiie;
Mercy m'envoye m'advocate!

Ardant amour, arche aornée,
Ancelle annoncée, acceptable,
Arbre apportant aulbe adjournée,
Accroissant avoir agrréable
Astriférent aigle, attraictable
Accoeul, amorti ayemant,
Azime aspirant, adorable,
Ancre aigüe, âmes attirant,

Rubis raiant, rose ramée,

Rais reschauffant, raiseau rorable,
 Riche régente reclamée,
 Resjoissant, resconfortable,
 Racine récent, respirable,
 Ramolliant rigueur rebelle,
 Rigle, réduisant réceptable,
 Repentans ruyneux rapelle.

Jardin joly, joie internelle,
 Jour infini, incomparable,
 Illustre, intacte jovencelle,
 Jaspre joieux, incomprenable.
 Innocente image inspirable,
 Idolatrie interdisant,
 Implore Jhesus invocable,
 Juste Justice introduisant.

Estoille errant, encontre eureuse,
 Espine esprise, exelse eschielle,
 Ente eminente, eslute espeuse,
 Evangelisée estincelle,
 Elucente entière, éternelle,
 Enchainte, enixe et efficace,
 Espérance spirituelle,
 Envyé estains, erreur efface!

Le premier mot 'Marie' est la graine (the seed xxx) de tout le poème. Chaque strophe élabore une lettre de ce nom, chaque mot dans la même strophe commence avec la même lettre.

Dans une poésie de ce type la chose importante n'est pas les significations et les messages qui peuvent aussi exister hors de cette poésie, mais la structure poétique et linguistique elle-même.

Dans la musique on peut faire une observation similaire. Dans la plupart de la musique populaire d'aujourd'hui (incluies les classiques populaires), l'auditeur attend une chose que j'appellerai intrigue musicale (a musical story line xxx), de jolies mélodies, une certaine force musicale et un développement musical qui chasse la musique d'un point de départ à un but prédéterminé. Telle est la musique de Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, etc.

Ce n'est pas ainsi dans la musique de Josquin (ou dans le plupart de la musique sérieuse moderne). L'absence d'une telle intrigue musicale rend ce type de musique si difficile pour l'auditeur. La chose importante sont les détails de la musique elle-même, la texture musicale, et non des informations extra-musicales qui sont peut-être envoyées par cette texture.

J'ai attiré l'attention à travers ce maillon (<???this link>) entre la musique et la poésie à l'époque de Josquin non seulement parce que cela était une époque où la musique française dominait en Europe, mais aussi parce que l'on peut parfois observer de pareilles caractéristiques dans la musique et la littérature moderne.

As a modern example, a refer to the work of Georges Perec.

Georges Perec

These are specimens from two novels by Georges Perec. The first is "La disparition", published in 1969.

This book seems to be a normal novel, but in fact it is closer to being a huge poem, and therefore also closer to a musical structure than to a novel. In this 300-page novel the letter 'e' does not occur a single time. The novel deals with a man, named Anton Voyle, who disappears, and the search for him conducted by the police and by his friends. There is a sequel to this novel, called 'Les Revenentes' (sic!) in which no vowel is used, except 'e', i.e. the 'e's which have gone into exile in the first novel, must have bred like rabbits, and their ghosts have now returned with a vengeance and have ousted all the other vowels.

This is a tour-de-force of the Josquin type, a Houdini act, where the author ties both his hands and then still tries to create a narrative.

In enjoying such works of art we must look at, and enjoy, the technical details, the literary texture and not expect a conventional story, psychological information, etc.

If the preoccupation with such technical matters is a typically French (if, that is!), then we can see a link between one of the earliest and one of the latest periods in French music and French literature.

GEORGES PEREC: LA DISPARITION

(This is the first page of the novel.)

AVANT-PROPOS

Où l'on saura plus tard

qu'ici s'inaugurait la Damnation

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral franc-maçon, un trio d'insignifiants politicards soumis au bon plaisir d'un trust anglo-saxon, ont fait savoir à la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition. On crut d'abord à un faux bruit. Il s'agissait, disait-on, d'intoxication. Mais l'opinion suivit. Chacun s'arma d'un fort gourdin. «Nous voulons du pain», criait la population, conspuant patrons, nantis, pouvoirs publics. Ça complotait, ça conspirait partout. Un flic n'osait plus sortir la nuit. A Mâcon, on attaqua un local administratif. A Rocamadour, on pilla un stock: on y trouva du thon, du lait, du chocolat par kilos, du maïs par quintaux, mais tout avait l'air pourri. A Nancy, on guillotina sur un rond-point vingt-six magistrats d'un coup, puis on brûla un journal du soir qu'on accusait d'avoir pris parti pour l'administration. Partout on prit d'assaut docks, hangars ou magasins.

Plus tard, on s'attaqua aux Nords-Africains, aux Noirs, aux juifs. On fit un pogrom à Drancy, à Livry-Gargan, à Saint-Paul, à Villacoublay, à Clignancourt. Puis on massacra d'obscurs truffions, par plaisir. On cracha sur un sacristain qui, sur un trottoir, donnait l'absolution à un ...

GEORGES PEREC: LES REVENENTES

(These are the trailer pages (rules of the game) of the novel, followed by the first three pages of the novel itself.)

Règle

1. «Qu» s'écrit «qe, qenelle, qerelie, qelqe, desqelles, etc. (Décision de l'OuLipO, séance du 7 mars 1972.)

2. De rares (puis de moins rares) emplois du «Y» seront tolérés (New Jersey, Yes, Cheyenne, etc.)

3. Divers types de distorsions (la liste en serait fastidieuse à dresser) seront plus ou moins progressivement admis au cours du texte.

PEREC

LES REVENENTES

TEXTE

E SERVEM LEX EST, LEGEMQVE TENERE NECESSE EST?
 SPES CERTE NEC MENS, ME REFERENTE, DEEST;
 SED LEGE, ET ECCE EVEN NENTEMVE GREGEMVE TENENTEM.
 PERLEGE, NEC ME RES EDERE RERE LEVES.

Eve's Legend

TRANSLATION: ^[FOOTNOTE 2]

I am to preserve the E, that is the law. But is it necessary to keep the law? I certainly lack hope but not intention in the execution. But read and see how I weave E to E ^[Footnote 3] and keep the herd together. Read thoroughly and do not believe that I am pronouncing light matters.

J'émets fermement qe
 les gens de ce texte
 et les réels ne présentent
 de ressemblance.

Perec

Telles des chèvres en détresse, sept Mercédès-Benz vertes, les fenêtres crêpées de reps grège, descendent lentement West End Street et prennent sénestrement Temple Street vers les vertes venelles semées de hêtres et de frênes près desquelles se dresse, svelte et empesé en même temps, l'Evêché d'Exeter. Près de l'entrée des thermes, des gens s'empresent. Quels secrets recèlent ces fenêtres scellées?

- Q'est-ce qe c'est ?
- C'est l'Excellence! C'est l'Excellence l'évêqe
- Z'êtes démente, c'est des vedettes bèle, hébétée, qelqe mémère édentée.
- Let's bet three pence! C'est Mel Ferrer! prétend qelqe benêt expert en westerns.
- Mes fesses! C'est Peter Sellers! démentent ensemble sept zèbres fervents de télé.
- Mel Ferrer! Peter Sellers! Never! jette-je, excédé, c'est Bérengère de Brémen-

Brévent!

— Bérengère de Brémen-Brévent!! répètent les gens que cette exégèse rend perplexes.

— Certes, reprends-je, Bérengère, Bérengère «The Queen», Bérengère «The Legs», celle que Dresde et que Leeds révèrent, celle que vénèrent et le Rex et le Sélect et Pleyel! Bérengère, déesse éthérée des scènes, vedette d'entre les vedettes, fée des kermesses et des fêtes! Sept cent trente sept prêtres l'encensent dès qu'elle entre en scène et entreprend d'enlever ses vêtements, cent mecs se pètent le cerveau!

— Et qu'est-elle censée chercher chez l'Évêque? Ces messes ne me semblent de même espèce! émet quelque pète-sec en bérêt et en spencer.

— Ne te méprends! démens-je, que Bérengère se rende chez l'évêque, c'est de règle en effet, l'évêque est le frère d'Herbert Merelbeke, le pépé de Thérèse Merelbeke, et Thérèse Merelbeke est l'élève préférée de Bérengère!

Perplexe, le pète-sec enlève et remet les verres cerclés d'ébène de ses serre-nez.

— Ce frère, ce pépé, cette élève et cette préférence me semblent extrêmement enchevêtrés!

Je sens que l'énervement me pénètre je rejette cette querelle d'Helvétie et préfère me démettre. Les gens cessent de m'encercler. Pédestrement, je me rends chez Hélène...

Près de quelque sente déserte et enténébrée, j'entends ces sentences que le vent semble repêcher:

- ... L'évêché est en effervescence...
- ... Elle s'est très endettée récemment...
- ... Elle vend ses gemmes.
- Bézef ?
- ... Et le recel?

ENGLISH TRANSLATION: "A VOID" (LA DISPARITION)

(The English translation, by Gilbert Adair, of "La Disparition" is ambiguously entitled "A void" and was published by Harvill Press, London, in 1994. The translation, like the original, manages without the letter "e".)

INTRODUCTION

In which, as you will soon find out, Damnation has its origin

Today, by radio, and also on giant hoardings, a rabbi, an admiral notorious for his links to Masonry, a trio of cardinals, a trio, too, of insignificant politicians (bought and paid for by a rich and corrupt Anglo-Canadian banking corporation), inform us all of how our country now risks dying of starvation. A rumour, that's my initial thought as I switch off my radio, a rumour or possibly a hoax. Propaganda, I murmur anxiously — as though, just by saying so, I might allay my doubts — typical politicians' propaganda. But public opinion gradually absorbs it as a fact. Individuals start strutting around with stout clubs. "Food, glorious food!" is a common cry (occasionally sung to Bart's music), with ordinary hard-working folk harassing officials, both local and national, and cursing capitalists and captains of industry. Cops shrink from going out on night shift. In Macon a mob storms a municipal building. In Rocadamour ruffians rob a hangar full of foodstuffs, pillaging tons of tuna fish, milk and cocoa, as also a vast quantity of corn — all of it, alas, totally unfit for human consumption. Without fuss or ado, and naturally without any sort of trial, an indignant crowd hangs 26 solicitors on a hastily built scaffold in front of Nancy's law courts (this Nancy is a town, not a woman) and ransacks a local journal, a disgusting right-wing rag that is siding against it. Up and down this land of ours looting has brought docks, shops and farms to a virtual standstill.

Arabs, blacks and, as you might say, non-goyim fall victim to ...

Ce livre paraît être un roman normal, mais en fait il est plus proche d'un poème géant et donc il est aussi plus proche d'une structure musicale que d'un roman. Dans ce roman de 300 pages, la lettre 'e' n'y figure pas une seule fois. Le roman traite d'un homme, nommé Anton Voyl, qui disparaît, et de sa recherche par la police et par ses amis. Il y a une suite à ce roman, qui s'appelle "Les revenentes" (sic!), dans laquelle on ne trouve aucune voyelle excepté le 'e', c'est-à-dire que les 'e' qui avaient été chassés dans le premier roman, ont du se reproduire en exil comme des lapins, et leurs spectres maintenant sont revenus et ont chassé, à leur tour, toutes les autres voyelles.

Cela est un tour de force du type Josquin, un tour Houdini, où l'auteur lie ses deux mains et après essaie malgré tout de créer une narration.

Le livre suivant de Georges Perec fut basé sur le problème encore plus difficile d'écrire tout un roman en utilisant seulement une seule lettre, le **Q**. Georges Perec commença d'écrire ce roman, mais, malheureusement, après avoir écrit le cercle **O** du premier **Q**, il mourût d'un coup au coeur avant d'avoir mis la petite

queue dans son **Q**. Ainsi nous ne connaissons jamais l'intrigue de ce chef-d'oeuvre.

Pour jouir de telles oeuvres nous devons regarder, et jouir, des détails techniques, et de la texture littéraire. Nous ne devons pas attendre d'histoires conventionnelles, ni d'informations psychologiques, etc.

Si la préoccupation de telles choses techniques est typiquement française (je dis: SI), nous pouvons voir un maillon entre une des époques les plus anciennes et l'époque la plus moderne de la musique et de la littérature française.

Je conclurai cette comparaison en citant un morceau de la musique moderne, par Henri Pousseur (né le 23 juin de 1929 en Malmédy, Belgique), qui, heureusement pour nous, lie ouvertement des éléments littéraires et musicaux. Si Debussy a dérivé sa musique de la langue, Pousseur dans cette oeuvre a fondu la musique et la langue.

*** Exemple 25: Pousseur: Phonèmes pour Cathy (pour soprano et orchestre, 1966)

*** Exemple 26: Pousseur: Phonèmes pour Cathy

quote from Henri Pousseur:

Phonèmes pour Cathy (pour soprano et orchestre, 1966)

I have this on tape

but I believe it also exists on CD
(search Internet!).

Transcription even of text is
difficult; but interesting.

Pour moi les plus français des compositeurs sont ceux qui sont fortement liés à la langue française: tels Debussy et Ravel. Pour apprécier leur musique on doit faire quelques efforts. Pour comprendre leur musique fondé sur des textes (par exemple leurs chansons), on doit apprendre le français, mais il en est ainsi de même (that also is the case xxx) pour la musique plus ancienne et de même pour la musique d'autres nations.

Les gens qui ne connaissent pas l'allemand mais qui aiment la musique de Bach pensent qu'ils jouissent de sa musique, et c'est vrai, parce que la jouissance est subjective. Mais ils ne

comprennent que 10% de cette musique ne pouvant comprendre chaque syllable des textes associés.

Dans le cas de la musique semi-moderne française, je crois que jouir de cette musique sans comprendre le texte est même plus difficile. Écouter les chansons de Ravel sans comprendre les textes est comme écouter les nouvelles à la radio française sans connaître la langue.

6. Conclusion

Il est très difficile d'identifier régulièrement (consistently xxx) quelque caractéristique française dans la musique dite française, quoique les présentateurs de la radio et les écrivains de la musique très fréquemment prônent 'le caractère très français' d'un morceau ou d'un autre. Or, de tels propos généralement sont mal considérés, colorés par des émotions et impossible à vérifier. Il est surprenant comme régulièrement les écrivains de la musique (music writers xxx ???) se sentent poussés à dire une chose ou une autre sur 'la françaisité' (the French-ness, le caractère français) d'un compositeur français. Mais leurs opinions sont émotionnelles, subjectives et ils ne résistent pas à une analyse poussée (they do not stand up to closer analysis xxx).

Or, si je peux être pareillement émotionnel et subjectif, et si je ne veux pas aller jusqu'à dire qu'il n'y a pas de musique française mais seulement de la musique européenne, je propose l'hypothèse suivante à votre considération:

EN CE QUI CONCERNE LE MATÉRIEL (IN TERMS OF HARDWARE):

Nous pouvons voir (ou entendre) un style français dans le son des orgues français.

EN CE QUI CONCERNE LE LOGICIEL (IN TERMS OF SOFTWARE):

Nous pouvons chercher la musique française dans une époque très ancienne (l'époque de Josquin des Prés qui était si influent de par toute l'Europe à son siècle) comme Beethoven et Stravinski dans les siècles dix-neuvième et vingtième. A l'époque de Josquin, et seulement alors, un compositeur français était LE maître du monde européen de la musique.

Ou nous devons aller au commencement de notre siècle et regarder les compositeurs qui essayaient intentionnellement de se libérer de l'influence allemande accablante qui se répandait en France au cours du dix-neuvième siècle. Je pense particulièrement aux compositeurs de la rébellion, tels

- Les Six, et Satie, et
- le cercle de Fauré, Debussy et Ravel,
- et les grands organistes modernes

This choice of period was confirmed by the very title and table of contents of book which came to my attention too late to be used in the preparation of this essay: Jules van Ackere: "L'âge d'or de la musique française (1870-1950)". (Éditions Meddens, Bruxelles, 1966). It concentrates on Debussy and Ravel, with César Franck and Gabriel Fauré as forerunners, and Milhaud, Honegger and Poulenc representing the next generation. **xxx**

EN CE QUI CONCERNE LE TEMPS:

Disons qu'il y avait une langue musicale française dès la guerre franco-prussienne de 1870. Cette guerre fut le tournant (turning point xxx) ou la naissance de la musique française de la même manière que la réforme de l'orthographe et de la prononciation du Latin (la réforme carolingienne au cours des années avant 813) fut la naissance de la langue française. Avant cette date le français n'existait pas, seul le latin existait divisé en plusieurs dialectes parlés.

La réforme carolingienne fit que le peuple ne pouvait plus comprendre le latin parlé, par exemple à l'église. Il fallut donc préparer et écrire les homélies dans la langue populaire (le français de cette époque). Par conséquent le Concile de Tours de 813 demanda aux prêtres de prononcer leurs homélies 'in rusticam romanam linguam' (dans la langue populaire) et en 843 nous trouvons le premier document écrit de la langue française, Les Serments de Strasbourg. (Helmut Lüdtke: Geschichte des romanischen Wortschatzes [Histoire du vocabulaire romane], Tom. 1, p 29 et 72 ff; Bernard Cerquiglioni: La naissance du français, p 44; Charles Camproux: Les langues romanes, p 68)

Or, tandis que la **langue** française continua d'exister comme une langue distincte, je ne suis pas sûre que l'on puisse encore parler aujourd'hui d'un style distinct de la **musique** française. Si cela en est ainsi, la musique française fut une affaire de très courte durée, disons de 50 à 70 ans.

La musique produite par des français ou écrite en France ou présentée initialement en France fut au cours de la plupart du temps d'un caractère européen. Elle devint nationale au cours d'une période très courte et maintenant elle est retournée au sein de la Communauté Européenne.

<p>L'Europe avait perdu une bataille, mais l'Europe n'a pas perdu la guerre. Vive l'Europe!</p>

*** Exemple 27: Charles Trenet: Douce France

7. Sortie

xxx On the day after having finished this paper, I went for a stroll along the Seine and browsed among the books displayed by the bouquinistes. I found a book by Jules van Ackere: 'L'âge d'or de la musique française (1870-1950)'. Éditions Meddens, Bruxelles, 1966, 211 pp. I deliberately decided to ignore the contents of this book as far as my paper was concerned. Finished is finished! If I had had it before starting to write the paper, perhaps it would have saved me a lot of work, but I would know much less about French music than I do now. However, I was pleased that the very title of the book confirmed the conclusion I had previously reached, with so much reluctance, by direct inspection of French music, namely that **FRENCH** music as such started in 1870, after the battle of Sedan, and did not go on for a very long time.

I was equally pleased to notice in the Radio Times, a few days after my return to England, that BBC Radio 3 was to broadcast, on Monday, 18 April 94, two days before I was due to complete this essay, a talk by Tommy Pearson, entitled 'Chacun à son goût - but what are the qualities of French music that make it so uniquely French?' So I am not alone in asking this question. God knows what Tommy Pearson will come up with - but I have decided not to listen to him either: finished is finished.

Deo gratias,
qui nos satias
de labore rusticorum,
quorum utimur uxorum
per omnia saecula saeculorum.

[Scribbled by a medieval monk at the end of a manuscript copy of Aristotle]

8. Nationality and literature

I have tried to show in this essay how precarious (or pointless) an enterprise it is to try to link art and style with nationality: such efforts do not tell us anything significant about the works of art themselves.

While it is impossible to give in an essay any demonstration of the beauty or greatness of a work of music, I hope that some readers will be induced to explore French music more thoroughly on their own; for it is seriously underestimated, both by the neglect or contempt which it receives from people in Germany who are hooked on Bach, Beethoven and Brahms and from people in England who esteem only the frivolous, light-hearted side of French music. Either approach is unjust.

However, we must not conclude this exploration without considering whether similar problems can arise in different arts, e.g. literature or the visual arts. I take literature as an example.

In literature it is customary to speak of "English literature", "German literature", "French literature", etc., and to have university departments dividing up world literature in similar terms or to write surveys of literature in such terms. People will also say that they have studied or have not studied "English literature", that they know or do not know "German literature" (as opposed to "Spanish literature"). The question arises what such terms mean and whether such dividing lines are necessary, useful, fair and unambiguous: is it easy to decide which authors or books belong to the domain of which "department" (I use "department" to cover not only the brief of university departments, but also the scope of a book on, e.g. German or English literature, etc.)

Conservatoires do not have departments of "French Music", "German Music", "Austrian Music", "Swiss Music". Why is it that divisions which we have rejected for music are workable or even necessary in literature?

First of all, let us simplify the argument (our line of thought) by postulating that translations are not adequate for the study of literature. They may be helpful but they are not sufficient. To read a book, the reader has to know the language in which it is written. This limits the works he can study (privately or at university) to those written in the languages he knows.

Secondly, we assume that books can travel, i.e. we can in any part of the world obtain, at least in principle, all books from any other part of the world (given money and determination).

Thirdly, when domains of study (disciplines, departments) are set up, their boundaries are drawn as wide as possible in order not to exclude unnecessarily books or information which a student or reader could easily understand.

Fourthly, in the case of music, we also simplify the argument by limiting ourselves to what is known as European music, that is the music from Gregorian chant onwards, via Josquin, Palestrina, Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg, Stockhausen, not forgetting American composers like Aaron Copland; but excluding Indian, Arabic, Japanese, African, etc. music, whose sources and traditions are entirely different, even though we are aware that borrowings and influences have occasionally occurred, especially in modern times when European music has cast off many of its traditional systematic constraints. Music, in this discussion, therefore means "European" music.

Having made these simplifying assumptions, we can proceed with the argument.

When people study music, which usually means the study of an instrument, most commonly the piano (the sine-qua-non of harmonic instruments), sometimes accompanied by the study of composition or conducting, their objects of study are not limited by national boundaries. They will have to play, and are able to play, Beethoven, Debussy, Scriabin, Scarlatti, conduct Elgar and Britten, even though later in life they can, of course, make a speciality of certain composers which may all come from the same period of time or come from the same country, e.g. Czech baroque composers or modern composers from the Russian Federation. It also happens that some composers are not well known internationally and only the player who specialises in a certain country will get to know of them and find their scores in a local music shop. But generally nationality does not impose a restriction on the study and practice of musicians. The scores of all countries use the same system of notation and can immediately be understood and executed by a musician from any country.

It is therefore surprising that students of literature seldom say ^[Footnote 4] : "I study literature", but usually "I study English literature", "I study Russian literature", "I study Spanish literature", "I study Portuguese literature", etc. What is the difference between the study of "literature" and the study of "music" which leads to this difference in approach, limitation of choice, or labelling?

At this point of our discussion, I need a definition of literature but cannot attempt so difficult a task in one paragraph of an essay that is focussed on a different issue. An ad-hoc definition will have to do:

Literature (belles lettres) is an umbrella term for the totality of texts which deal with the human condition in non-technical, often entertaining terms, in an exemplary (concrete) fashion, have an aesthetic rather than informative value, and try to appeal not only to the intellect but also to the emotions of the reader.

Since literature deals with the "human" condition as such, its endeavour is to go beyond the limits of nationalities, classes (even though at times it has been limited to the worlds of gods, heroes, aristocrats; then extended to dealing with the tragedies of the bourgeoisie, then the working classes and finally the down-and-outs). Readers often want to gain access to worlds different from their own (sometimes, of course, they insist on seeing a reflection only of their own, e.g. in "trivial literature") and writers, generally eager to learn and to be inspired, want to absorb influences from as wide a range of literature, sources, authors, territories, as possible. We may call this the "expansive trend" in literature, both as applied to readers and to writers.

In the systematic study and description of literature it is therefore reasonable to set the limits, the terms of reference, as widely as possible, in order not to deprive the student unnecessarily of books which he might legitimately wish to know about and in order not to neglect links (influences) between books and authors which would be missed if one of them were not treated within the same "department" or "universe of discourse" as the other.

Since in the study of music **no limitations** are set (music is music), why are there such limitations in the study of literature, why is there "German literature" versus "English literature" versus "French literature"?

Because, unlike music, each book is written in a specific language, in English, Italian, Russian, etc., and only people who have learnt that language can read that book. When deciding which books a student should be led to study (or which books a reader of an "introduction to N-ish Literature" or "History of N-ish literature" should hear about and be induced to read), we make this dependent on which language (or languages) he knows.

For example: If the student knows Portuguese, we offer him literature (books dealing in an exemplary fashion with the human condition in any country, class or time) written in Portuguese, most of which will come from Portugal ^[Footnote 5] and Brazil; we may in fact insist that he has read some of the greatest books written by Brazilian writers if he is to merit certification, through his degree, as being "educated in Portuguese literature", capable of participating with reasonable competence in a conversation about the books which his partners are likely to know and to refer to. We will not insist on his having read James Joyce, however important his work may be for the "human condition", simply because this is too much to ask of a student who does not specialise in English and yet wants to study literature written in Portuguese.

If the student knows English, we offer him literature written in English, regardless of the nationality, country of birth, even native tongue (e.g. Joseph Conrad or Salman Rushdie), place of work of the author, place of publication of the book, i.e. literature coming from England, America, Canada, Ireland, Africa, India, Australia, and so on. We will insist, for example, that he has studied James Joyce, the great Irishman, because without this he would have missed important books in English literature and an important aspect of the human condition in our time. We can insist on the student reading James Joyce because he knows English. We insist on the student's reading as widely as possible with the linguistic tools and within the time at his disposal.

We would even want a student of German literature to have studied Sophocles, Cervantes, Pessoa, Shakespeare and James Joyce, because that student is human and as a student of literature ought to be interested in the human condition or "the state of

literature" as such, but we cannot insist on this, for merely practical reasons, namely that this particular student does not know Greek, Spanish, Portuguese or English well enough.

We impose as few limitations as possible on the field of study of a student of literature, both in terms of what we permit him to do and in terms of what we require him to do. We allow him, and want him, to access all books which his linguistic equipment enables him to understand, i.e. all books written in the language that he knows.

It is therefore obvious that the term "English literature" (unless specifically shown to mean something else or in a very particular context) means "literature written in the English language", and not "literature written in England, as opposed to literature written in Wales, Scotland, Ireland, America, Canada, Australia".

The meaning of the term "English literature" is different, of course, if in the same university two separate departments, one of "English literature" and another of "American literature", exist side by side. The same would apply if at a Portuguese university there were both a department of "Portuguese literature" and a department of "Brazilian literature". But if the university had only a department of "Portuguese literature", in which department were Brazilian authors to be studied?

If "English literature" meant "literature related to England, in a specific indefinable way" all the absurd and insoluble problems which we have explored in our discussion of whether there is such a thing as "French music" would arise again. (Do we class the works of the American-born T S Eliot and Sylvia Plath, both of whom lived and worked in England, as American or as English. Do we include them in an anthology of English poetry? Of American poetry?). To use the term "English literature" (or Portuguese literature, Spanish literature, French literature, Russian literature) in such a sense does not imply national arrogance or "cultural imperialism" or even "cultural theft" (by an Englishman, Frenchwoman, Spaniard, Russian or Portuguese), but is merely an expression of conventions based on common sense and what we called the "expansive trend" in the study of literature, i.e. every reader or writer tries to study and assimilate as wide a variety of literature as his linguistic skills will permit.

When we contrast the labels "French music" and "French literature", we see immediately how meaningless (or difficult to define) the former and how intuitively clear the latter is. "French" is a language, but French music cannot possibly be "music written in the French language" because music is not written in **any** language. "French literature", by contrast, is instantly understood as literature written in the French language (which happens to be mostly used in France, but not exclusively there). As long as we are interested in "the human condition" as the object of literature, these definitions and limitations are good enough. They are imposed reluctantly, but are necessary

because of the existence of a multiplicity of mutually unintelligible languages (the Babel syndrome).

If people (writers, artists, politicians, agitators) pursue more narrow interests and want to establish an artistic profile for their nation they may wish to use terms such as English, Irish, American, etc, in different and more narrow ways.

Such movements have existed at some time or other, presumably, in any nation or any nation trying to establish itself as a nation and acquire distinction and respect. The smaller and weaker the nation (and, perhaps, the smaller, at least in bulk, the artistic achievements of that nation), the greater the desire and the insistence on independent artistic recognition. That is one of the reasons why such nationalist cultural movements are not necessary, and do not exist, in respect of "English literature" and "French literature", but they do exist in relation to "Irish literature" or "Scottish literature" or "Caribbean literature" (e.g. in the Caribbean independence years around 1962). They are in fact a sign of, not literary, but "national weakness" or lack of self-confidence.

Moreover, these movements, even if promoted by great writers, are promoted by them (whatever their avowed motives) in their capacity as "nationalists, patriots, politicians" and not in their capacity as artists, or "wise" men, or "good" we-men. People of different parties or nationalities owe them no allegiance, do not have the slightest obligation to applaud them or support their aspirations, or honour the "countries which have produced" such great writers. [^][Footnote 6] Their work belongs to mankind, and the authors will be honoured as individuals, even if they want to pass some of their glory to their countries and their less gifted compatriots. The fact that a person, group or nation, clamours for "recognition", does not mean that I or any other outsider has to grant it.

If a country wants recognition and respect from other countries, it must enforce it (or fail to do so) by use (or threat) of arms or violent rebellion, in which case it is easy to tell whether or not the country has achieved its aims. In that sense, a country which is respected is one with which no one dares to meddle. [^][Footnote 7] It is this feeling which gives national pride, i.e. the pride of the masses, pride which is based on the achievements of other members of the same group, the same nation.

This is the pride of an English football hooligan who knocks an Indian fan senseless, shouting: "We are English, we are superior, because we produced Shakespeare, we invented the steam engine [^][Footnote 8] , and we won the war." This English barbarian did, of course, none of these things. He has to derive his pride (called "national pride") from the achievements of his group (his nation), which are in fact not his but those of a small elite, since he has no personal achievements with which he can nourish his pride. Even the efforts to establish national glory by

sporting achievements (football, the Olympic Games) have something spurious about them.

The pride of artists and intellectuals should be, and usually is, of a different kind. The works of art (music and literature for example ^[Footnote 9]) belong not to a specific country: the honour belongs to the few who produce these works (markedly different from the masses in their countries) and the pleasure to mankind, which knows how to enjoy them.

9. Racism and National Pride

I added this section on 2025-05-30, thirty years after this essay was first written. I have meanwhile come to see an analogy between the simple empirical conclusions of this essay and the much more important work of anthropologist Franz Boas (1858-1942), who devoted much of his work to demolishing the prejudices of racists of all shades.

Racists assume that their race is superior to other races, that their culture is superior to other cultures, that the race (apparent, for example, in skin colour or facial features or DNA) can serve as a predictor of how a member of this race will behave, whether they are reliable, honest, easily angered, sly, filthy, politice, &c.

The racist assumption that we can predict the behaviour, &c, of a person from his race, corresponds to the question of this essay whether we can predict the musical style of a composer from his nationality at birth. We have concluded that, by and large, the musical style of a composer is not determined by his nationality.

This corresponds to Franz Boas' conclusion that race is not a predictor of intelligence, ability and behaviour. Boas compared the behaviour, opinions, talents, &c of children of people who had immigrated to the USA. He found that children who had grown up in the USA were decidedly different in the above-mentioned respect from their parents, even though they had exactly the same DNA, i.e. the same race. He concluded therefore that people's behaviour, talents, &c, are not shaped by their race (their DNA) but by the **environment** in which they grow up, e.g. educational opportunities, the views of their teachers, the example and views of other children and adults, the question of whether the family was comfortably off or lived in poverty and squalor, &c.

In a nutshell: Environment shapes the character of a person, **race does not**. The learning and working environment of composers shapes the character of their music, their **nationality does not**.

So there is no good reason to be proud of our nationality or of our race. What counts are what we have learnt and our personal achievements.

RELEVANT LITERATURE:

Franz Boas (1934): Aryans and Non-Aryans - pamphlet 11 pp - orig
Ashley Montagu (1945): Man's Most Dangerous Myth, The Fallacy of Race, 310 pp (Ashley Montagu is a PhD student of Franz Boas)
Rosemary Levy Zumwalt (2022): Franz Boas (a biography). 640 pp

**10. Appendix:
The treatment of "national literatures" in an Encyclopaedia**

I made a spot-check in the Encyclopaedia Britannica, 1964 edition to see how literatures were classified. I did not draw any conclusions, since, I think, enough has been said on the subject.

The article on "English literature" defines its scope as follows: "The literature of England, and, if it is written in English, of the whole of the British Isles, is part of the literary heritage of the English-speaking world. Its influence lies behind the literature of all the countries which have ever formed part of the Commonwealth, and of the United States, and is intertwined not only with the literatures of other European countries, but of the emergent African nations, of India and Pakistan and of the middle east. This article is intended as a broad survey of the literature of England, from the Anglo-Saxon migrations in the 5th-6th centuries to the mid-20th century. It naturally deals with the work of many writers who were by nationality Irish, Scottish or Welsh, but whose writings form part of the main stream of English literature."

This article devotes a 35-line paragraph to the work of James Joyce.

The Encyclopaedia has a separate article on "Irish literature", with a section on "Anglo-Irish literature", which starts: "It is impossible to dogmatise, as some have tried, about the limits of Anglo-Irish literature. It is enough to exclude on the one hand writers of Irish descent who have no direct connection with the country, such as the Brontë sisters, ..., Edgar Allan Poe, ...; and on the other, English writers domiciled in the country for a considerable time and showing decided traces of this in their work, such as Edmund Spenser and Anthony Trollope. We cannot draw hard and fast boundaries between a distinctive Irish literature in English and the contribution of Irish writers to English literature. The difference may be a real one, but it is too vague and uncertain to be taken into account here. The one type of writing merges into the other. All must count as Anglo-Irish literature, in whatever country and for whatever public it was originally produced. As to what constitutes an Irishman, one can only fall back on birth, early training and habitual residence."

By contrast with its article on "English literature", the Encyclopaedia's article on "Portuguese literature" does not deal with "Brazilian literature" and has no separate article on "Brazilian literature". (This was, of course, in 1964, but Kindlers Neues Literatur-Lexikon [published in Germany in 1996] has a long and distinct article on Brazilian Literature, where the efforts of establishing it as a "national literature, clearly distinguished from European Portuguese literature" started in, say, 1825 with José Bonifácio.

11. Appendice: Exemples musicaux

xxx Warning: This appendix has not been checked by a native speaker and the French it contains is therefore unreliable.

No	Page	Pos	Durée	Morceau
1	1	002	2 "46'	Hector Berlioz: Les Troyens Chanté par un chœur français
2	1	031	2 "45'	Berlioz: Béatrice et Bénédict. Chanté par le chœur de l'Opéra de Glyndbourne (une blague = a spoof)
3	3	063	47'	Jean-Baptiste Lully: Marche pour la cérémonie des Turcs
4	4	073	29"	Maurice Ravel: Boléro
5	8	079	1'34"	Jacques Ibert (1890-1962): Divertissement. 6 mouvements (citation du marche nuptiale de Mendelssohn)
				Benjamin Godard (1849-1895): Suite de trois morceaux (‘Ever so French’, says BBC announcer). <ul style="list-style-type: none"> • Bustle of the Boulevards. • Languid afternoon in the Bois de Boulogne.
6	8	098	34"	* Exuberant world of Montmartre café concerts
7	10	105	38"	Josquin des Prés: Missa Faysant Regretz, based on 4 notes (f-d-e-d) underlying the words Faysant Regretz in a song by the English composer Walter Fry (d.1475)
8	10	115	52"	Josquin des Prés: Missa la-sol-fa-re-mi (Ital: Lasso fare mi = Let me do) = a-g-f-d-e
9	11	126	48"	Jacques Champion Chambonnières (1602-1672), maître des trois frères Couperin: Morceau pour clavecin
10	14	136	1'43"	Saint-Saëns, Camille: Danse macabre (L'orgue fait une imitation d'un violon, joué par la Mort, qui commence en l'accordant.)
11	15	158	49"	Georges Bizet: Chanson: Guitare (Style espagnol. Texte: Victor Hugo.

				Notez comme le piano imite le son d'une guitare)
12	15	170	1 ' 49 "	Gabriel Fauré (1845-1924): Cinq chansons de Venise (poems by Verlaine) • Green
13	15	195	2 ' 35 "	Gabriel Fauré: • A Clymène
14	16	230	1 ' 24 "	Darius Milhaud: Le boeuf sur le toit ('Cinema fantasy on South American themes': An ox has escaped onto a roof. 'The setting sounds more like Paris than South America', says the BBC announcer.)
15	16	250	1 ' 33 "	Chabrier: L'étoile, Acte 2 (cf Offenbach; Gilbert & Sullivan)
16	16	274	1 ' 46 "	ditto (les rythmes sont similaires à ceux de Carl Orff [Allemand]) Chabrier: 1841 - 1894 Orff: 1895 - 1982 (Nota bene: Carl Orff était une réincarnation de Chabrier!)
17	17	299	2 ' 58 "	Bach: from Cantata No 80 'Ein feste Burg': 'Und wenn die Welt voll Teufel wär' = And even if the world were full of devils and they were about to devour us, yet we will not be afraid: we will win through. The Prince of this world (the Devil), however terrifying his gestures, cannot touch us, since he is judged already. One little word ('Jesus') can fell him.
18	17	345	3 ' 03 "	Debussy: En blanc et noir (1915!) (Battle Germany versus France. 'Ein feste Burg' and snatches from French folksongs. Inspired by Villon: Ballade contre les ennemis de France: Prince, porté soit des serfs Eolus En la forêt où domine Glaucus, Ou privé soit de paix et d'esperance: Car digne n'est de posseder vertus, Qui mal voudroit au royaume de France!
19	17	395	45 "	Germaine Tailleferre: Quadrille (partie de: Les mariés de la Tour Eiffel)
20	18	408	1 ' 57 "	Darius Milhaud: Ballet: La création du monde (African legend, US influence. Fusion of jazz and symphonic music. Instrumentation and harmonies very similar to those of Kurt Weill [Allemand]) Darius Milhaud, 1892-1974 La création du monde: 1923 Kurt Weill, 1900 - 1950 L'opéra de Quat'sous: 1928

21	19	442	1'57"	Debussy: Pelléas et Mélisande
22	20	479	59"	Marcel Dupré: Prélude et fugue en g-mineur, Op 7 No 3 (orgue)
23	20	497	51"	Olivier Messiaen: L'ascension (orgue)
24	22	517	2'30"	Olivier Messiaen: Turanga-lîla symphony (Listen for ondes martenot)
25	28	568	1'12"	Henri Pousseur (1929-2009), Belgian (mais pas niais), pupil of Boulez, influenced by Webern and Stockhausen): 'Phonèmes pour Cathy'. Text based on two lines from Paul Claudel. Two extracts: 1 'Text'
26	28	595	52"	Henri Pousseur (1929-2009): 2 Phonèmes
27	30	B003	3'09"	Charles Trenet (1913 -2001): Douce France
28	31	B040	15'0'	Tommy Pearson (BBC) parle de la musique française

Notes

1. Il y a ici une grande blague que je dois documenter avant de l'oublier moi même. Ni ce note (en bas de page) ni le "sic!" doit être publié.

(1) C'est à peine possible de improviser sur une note. Une note n'est pas un thème (sujet). On a besoin d'au moins trois notes.

(2) Si on prend seulement une note, il n'importe pas si la note est de Handel ou de Wagner. On ne peut pas attribuer une note à un compositeur. Une note c'est une note. Les notes sont les composants (building blocks) les plus petits (les atomes) utilisés par des compositeurs.

(3) George Frédéric Handel et Jacob Handl (aussi connu comme Jacobus Gallus) sont deux compositeurs différents, mais les trois noms ont la même signification: "petit coq" dans le dialecte d'Allemagne de Sud.

(4) Le "O magnum mysterium" (O grande mystère) a été cité incorrectement comme "O magum mysterium" (Latin macaroni pour: o mystère magique). Il termine avec l'exclamation joyeuse "noe, noe" (la version allemande de "Noel! Noel!"), a été cité incorrectement comme "non, non". **???xxx the French of this note must be**

checked and corrected!

2. translated from the Latin by Jochen Waue
3. The word "even" in the Latin text has been translated as "e to e". This is pure guesswork. We have not been able to find the word EVEN in a Latin dictionary. Presumably there is a deep sense in this as well; but it remains to be discovered (MYSTERIUM FIDEI). Could there be anything in the fact that the symbol V is used in mathematical logic and set theory for "inclusive or" (either). That would leave the final letter N unexplained.
4. except in modern less exacting times, when literature is sometimes studied in translation
5. Defining the boundaries of Portuguese literature brings its own problems when one considers the many early Portuguese poets who wrote not only in Portuguese but also in Spanish. "Aber bekanntlich ist die Sprache der Literatur nicht an Sprachgrenzen gebunden. Vom 13. bis in das 17. Jahrhundert war Literatursprache zunächst in Spanien auch das Galicisch-Portugiesische, später in Portugal das Spanische. Nicht ohne weiteres läßt sich also die literarische 'Gütergemeinschaft' in 'hier spanisch und dort portugiesisch' auflösen." (The language of literature is not tied to language boundaries. From the 13th into the 17th century Galician-Portuguese was also used as the literary language of Spain and later Spanish was also used as the literary language of Portugal. It is not easy to separate the joint literary possessions into Spanish on the one hand and Portuguese on the other.) (Harri Meier and Ray-Güde Mertin: Die portugiesische Literatur. In: Kindlers Neues Literatur-Lexikon, ed. Walter Jens, 1996, Vol 20, p 67). "For two centuries and more from 1450 nearly every Portuguese writer of note was bilingual and wrote also in Spanish, so that some, like Montemor and Manuel de Mello, are numbered among the classics of Spanish letters." (Encyclopaedia Britannica, 1964, "Portuguese Literature")
6. The existence of such great people within certain national boundaries is in fact quite irrelevant. "Das Land der Dichter und Denker" (the country of poets and thinkers) and of great musicians, like Bach, Beethoven, Brahms and Schumann, was not saved from falling into a moral abyss by the traditions associated with these great people. It is the mentality of the masses, their prejudices, their openness to follow false prophets, which determines the moral fate of nations.
7. At present (2000 AD) this is true of the United States of America and of the Russian Federation (during their

war with Chechnya), where nobody dares to intervene, as opposed to Indonesia, Iraq, the successors of Yugoslavia, African nations on whom the rest of the world happily imposes their notions of right and wrong.

Note added on 2025-05-30: When re-reading this essay in 2025, 30 years after it was first written, I felt impelled to add the following observations:

Even extremely immoral nations succeed (get away with their crimes and are even lauded for them) if they are powerful and influential enough. This applies over the decades for the USA, the most powerful nation on earth. For examples see Noam Chomsky: "Power and Terror: Conflict, hegemony and the rule of force" (2003)

It applied to Iraq's failed attempt to annex Kuwait. See: Klaus Bung (1991): "Wishful Thinking: History Lessons from Kuwait"

https://www.rochdalewriters.org.uk/bung_klaus/1991_03_15_wishful_thinking.pdf

It applies to Israel, the Eastern Stormtroopers of the USA, who since 1967, on behalf of the USA, have been trying to exterminate the Arabs of Palestine. No force can, or wishes to, stop them (not until they had killed, with international approval, 50,000 Arab civilians.

For details see Klaus Bung (2023): "The Futility of Force: A Buddhist View of the Gaza Genocide"

https://www.rochdalewriters.org.uk/bung_klaus/2023_11_15_the_futility_of_force.pdf

, where many relevant books on Palestine history are quoted, and other articles published on Rochdale Writers.

8. Invented by James Watt, 1736-1819, born in Greenock, Scotland. My argument would, of course, equally apply if a Scottish football hooligan appropriated the merits of his great countryman.
9. Architecture may be an exception because it cannot be moved across national borders and often requires a national effort in financing it! Therefore works of architecture may contribute to the glory of a country.
return

^eof