

**Zeitschrift:** Gazette musicale de la Suisse romande  
**Herausgeber:** Adolphe Henn  
**Band:** 4 (1897)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Punctum saliens : pensées sur la musique [suite]  
**Autor:** Richter, C.-H. / Willy  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068419>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*vitales* ; à la pensée, les manifestations de genre intellectif (sic); au cœur les manifestations de genre *moral* ou animique. De même que, dans toute chose, la *partie* ne peut se composer que des éléments du tout; si nous examinons en particulier chaque entité, nous retrouverons nécessairement dans chacune d'elles, la Vie, l'Esprit et l'Ame. Cette *Copénétration* des puissances constitutives de l'Etre, les unes dans les autres forme comme le noeud type de la philosophie du système. »

Ici encore pour rendre sa théorie sensible, M. Giraudet se sert de la figure précédente.

L'angle pyramidal renversé au milieu du grand triangle, dans lequel est placé l'Etre, reste indivis. Dans chacun des trois autres, l'auteur trace un triangle plus petit encore, ayant la forme d'une pyramide renversée.

Dans le petit triangle au sommet il place l'Ame; dans celui à gauche, au bas du grand triangle, il place la Vie; et dans celui à droite, l'Esprit.

L'image complète présente donc treize triangles tracés dans le grand. Elle est englobée, coupée par trois sphères.

Celle du haut renferme le genre animique; celle à gauche, le genre vital; et celle à droite, le genre intellectif.

M. Giraudet ajoute ensuite :

« Nous voyons dans cette figure que chaque entité contient les qualités du tout, mais que chacune d'elle conserve une portion de son essence pure et que les autres parties sont en quelque sorte des composés. C'est ainsi que nous avons dans le genre vital: la Vie de la vie pure, l'Esprit de la vie et l'Ame de la vie. De même pour les deux autres genres. »

Ensuite il combine les différentes facultés de l'Etre entre elles, constate leur action et réaction, leur pénétration et compénétration mutuelles, engendrant des états d'âme qui, soumis aux impressions du dehors, produiront des incitations manifestées par des gestes et mouvements à l'infini, variées dans leur degrés d'intensité et de forme à l'infini.

Il nous est impossible de reproduire ici les tableaux synoptiques dans lesquels M. Giraudet résume les combinaisons des neuf espèces, produisant 27 variétés (81 sous-variétés), 243 types, 729 phénomènes, etc., etc., tous distincts les uns des autres.

Il nous est impossible de donner un ensemble des procédés sémiographiques qu'il emploie pour faire connaître, caractériser et distinguer les gestes et mouvements, contractions et attitudes, que subissent nos organes: la tête, l'œil, les sourcils, la bouche, le nez, le torse, les épaules, les jambes, les pieds, sous les chocs et impressions, que reçoivent les facultés de notre Etre, et d'établir la corrélation, les rapports qui existent entre eux.

Bornons-nous à renvoyer le lecteur au livre de M. Giraudet qui, sur 34 planches, contenant chacune 9 dessins expressifs, représente un certain nombre de gestes, contractions et attitudes. Par exemple, l'œil au moyen des sourcils et du regard, exprime : mépris, amour, bonheur, sympathie, somnolence, accablement, indifférence, mauvaise humeur, admiration, étonnement, stupeur, fermeté, violence, etc.

Pour chacun de ces caractères l'ouvrage fournit un

dessin spécial, gestes rendus par la bouche et les lèvres: amertume, dédain, répulsion, appréhension, rire moqueur, dégoût, pleurs, cris, joie féroce, etc. Il est inutile de faire l'énumération des passions, émotions et sentiments exprimés par les gestes, contractions et attitudes des autres organes: la tête, le torse, la main, etc., etc. Toute la mimique est expliquée, légitimée par les causes psychiques exposées en tête de l'ouvrage.

Cependant, nous devons avouer que nous n'avons pas bien saisi la cause et le mécanisme de transmission qui font que telle ou telle impression doive nécessairement, fatidiquement provoquer tel ou tel geste et non tel autre. Mais les remarques et conseils que M. Giraudet donne à la fin de son volume dans la « Dynamique, la Statique » et dans « l'Appendice », suppléeront largement à cette insuffisance. Ces deux chapitres mériteraient d'être cités en entier.

Cela dépasserait les limites qui nous sont imposées. Nous ne pouvons cependant pas nous dispenser d'en extraire les quelques phrases suivantes :

« Là, où le langage parlé à besoin de mots nombreux, de phrases entières pour exprimer une pensée ou un sentiment, fort simple parfois, le langage mimique par le moindre mouvement peut exprimer, avec une précision et une puissance vraiment extraordinaire, les sentiments les plus complexes. Le geste est l'agent direct du cœur; il est la manifestation propre du sentiment; il est le révélateur de la pensée et le commentateur de la parole; il est l'expression et l'elliptique du langage. En un mot, il est l'esprit dont la parole n'est que la lettre. »

Tout ce que nous venons de dire ne saurait nous donner une idée exacte de l'importance et de l'originalité du livre de M. Giraudet. Qu'on le lise, et tous ceux, comédiens, orateurs et chanteurs qui l'auront étudié et appliqué, en tireront le plus grand profit. Avec nous ils diront: Ce livre n'honore pas seulement son auteur, créateur d'une branche nouvelle de l'art, mais aussi l'école dans laquelle il professe, et la fin de ce siècle si gouailleusement calomniée.

MATHIS LUSSY.



## PUNCTUM SALIENS

### Pensées sur la musique.

(Suite)

XXXVII. Qu'on se représente un homme élevé dans une île avec toute la perfection possible, initié à toutes les sciences, mais resté absolument étranger à la musique. Le voilà, cet *homo sapiens*, tenu tout à coup sous la « gouttière » d'une symphonie. Quelle impression en recevrait-il? Comme la nature, malgré ses chants d'oiseaux, les murmures de ses forêts et la musique des sphères, ne l'a pas préparé, il éprouvera d'abord un étonnement inouï, suivi peut-être d'un mélange pénible de

douleur et de pressentiment de plaisir. Et sa surprise sera sans fin, de cette variété dans l'unité, de cette liberté dans le respect de la loi. Un tel homme, du reste impossible à imaginer, serait plus apte qu'un autre à nous dire dans quel style l'art des sons peut se mouvoir avec plus de clarté.

XXXVIII. S'il est vrai que le but de la musique est d'élever l'âme, il faut rejeter bien loin la tendance réaliste moderne. Un drame comme *Puissance des Ténèbres* de Tolstoï; un tableau comme *la Nuit* de Hodler; un roman de Zola tirent l'âme en bas, dans la triste et laide réalité. On parle aussi d'une musique réaliste, mais à tort, car la langue des sons est toujours artistique, idéale, non comparable à d'autres. Elle ne se traduit pas en images grossières. La musique ne peut pas dire de vilaines choses.

XXXIX. Le jour de mon arrivée en Sicile, j'achetai une figue d'Inde et je mis le beau fruit dans une poche en le prenant avec les doigts. Mais celui qui a fait cela une fois ne le refera plus jamais, car des milliers d'épines presque imperceptibles m'entrèrent dans la peau et quinze jours durant j'eus à travailler avec la loupe et les pinces pour les tirer de mes mains et détruire les fâcheux effets de mon ignorance. Dans les variations de Schumann op. 46, se trouve décrite en musique une figue d'Inde avec ses épines.

XL. Malgré toute l'estime où l'on tient un grand compositeur, on ne peut pas demander que chacune de ses idées nous convienne également. Mais s'il nous a enchantés une fois, accordons-lui notre confiance et ne le jugeons pas trop vite. Pour apprécier surtout la musique ancienne, il faut être amateur d'antiquité, savoir se reporter à l'époque où l'œuvre a été écrite, penser à la personnalité du musicien, aux circonstances dans lesquelles la dite œuvre a vu le jour, aux moyens qu'on possédait alors pour traduire les pensées en sons; c'est-à-dire à l'imperfection des instruments d'alors.

XLI. Musique de Bach! Source magnifique et inépuisable de jouissances! Plus on se donne à toi, plus on reçoit en retour. Comment un seul homme a-t-il pu créer tant d'œuvres parfaites et porter en même temps le poids de tant de soucis? Quelle surprenante activité! Quel génie!

XLII. Il y a plusieurs manières d'écouter la musique de Bach. On peut, comme dans un rêve, se laisser bercer par les flots de mélodies arrivant de toutes parts, et sans rien approfondir, se livrer à la magique influence des sons dans leur ensemble. La musique agit alors comme le mystère sacré qui émane du sacrifice de la messe,

elle transporte notre âme dans la disposition voulue et nous fait jouir surtout par l'imagination. Ou bien qu'on fasse comme Reinecke dans son édition de clavecin bien tempéré : qu'on plante le couteau à dissection dans le corps d'une fugue, qu'on numérote chaque articulation en lui donnant un nom. On trouvera son plaisir à contempler la noble allure de cette fugue, et cette jouissance scientifique sera comparable à celle du mathématicien devant une solution longtemps cherchée, du joueur d'échecs qui trouve un coup fameux ou encore à la joie du touriste qui, le Baedeker en main, admirant la nature, trouve chaque site à la place indiquée, et s'en retourne chez lui, content de son Baedeker. Mais ni la rêverie, ni la froide méthode calculatrice ne conduisent *ad Parnassum*.

Voyez plutôt comme le thème se développe gracieux; comme la mélodie grandissante ondule, comme le silence soupire, la suite chromatique gémit, comme telle succession d'intervalles augmenté exprime une douleur intense, comme l'accélération du rythme nous fait battre le cœur, comme deux mélodies se rencontrent amoureusement, pendant qu'une autre arrive et les combat, comme enfin tout paraît aller sens dessus dessous pour se terminer cependant par un réjouissant et paisible accord majeur. Que celui qui ne sait pas goûter la musique de Bach joue les fugues de Klengel, si souvent ennuyeuses (48 canons et fugues, Breitkopf et Härtel).

XLIII. Les mouvements inutiles que fait le pianiste en jouant détruisent l'impression et gaspillent la force destinée au jeu. Une conduite de gaz ou d'eau ne doit pas avoir de fuite qui laisse perdre une partie du contenu. L'effort doit être concentré sur un seul point, et, il en est du toucher musical comme d'un jet d'eau ou de flamme : il ne faut pas qu'il y ait déperdition de forces.

XLIV. M<sup>me</sup> X n'ose pas jouer devant le public le plus restreint; *elle se gêne*, elle perd toute sa sûreté, ses doigts tremblent, son regard se voile, même on voit parfois une larme perler à ses yeux! — Pauvre jeune fille! — Je voudrais vous prouver, Mademoiselle, que, si vous avez vraiment bien étudié votre morceau, toute cette émotion est ridicule. Etes-vous en état de changer une chaise de place devant un public nombreux? Pouvez-vous, sans pleurer, toucher *une* note, puis deux, plusieurs de suite? Eh bien! votre morceau tout entier est composé uniquement d'une succession de mouvements semblables; étudiez-les l'un après l'autre, tout en laissant percer certaines intentions musicales, même un peu d'âme. Approchez-vous assez de la

perfection pour que le morceau ait l'air d'aller tout seul, sans effort exagéré, et vous arriverez à être, non pas une exécutante honteuse, mais une pianiste qui, discrètement, pourra se faire entendre partout.

XLV. Le sentiment de la mesure existe en tout cas toujours à un certain degré. Tout homme sainement constitué, doit pouvoir se rendre compte de la régularité et de la périodicité des battements d'un pendule, surtout si, comme dans certains métronomes, les intervalles de deux, quatre, six temps sont marqués par une sonnerie. L'absence d'un tel sentiment de la mesure est chose inconnue ; mais ce qui se présente chez tous les élèves et souvent à trop forte dose, c'est le manque de sûreté dans la mesure et de compréhension de la Rythmique.

XLVI. Il vaut mieux, quand l'émotion nous domine encore, frapper énergiquement une fausse note que de toucher une note juste d'une manière mignarde et hésitante.

XLVII. L'improvisation peut-elle s'apprendre ? Oui, tout aussi bien que la composition. L'improvisation se tient à un degré au-dessous de cette dernière, parce que les licences y sont plus apparentes et que la contrainte de la forme tombe en grande partie. Mais elle est souvent meilleure que plus d'une composition longuement ruminée et couchée sur le papier, parce que, quand on improvise, l'inspiration naît directement, et, sans être refroidie par la réflexion, peut se développer sans obstacle. L'éveil momentané des dispositions favorables de l'esprit fait naître l'inspiration mieux que tout autre travail artistique longuement préparé.

XLVIII. Une jeune Anglaise charmante me demandait un jour : « Connaissez-vous *Grillen*, de Schumann ? — Mais certainement, Mademoiselle, je le connais ; et vous, savez-vous ce que *Grillen* veut dire ? — Oh oui ! *Grillen*, ce sont de petits insectes ! »

XLIX. Il faut rarement parler, pendant une leçon de piano, de choses étrangères à la musique ; mais on est quelquefois las de faire le pédant. Un jour, je demandai par hasard à une petite élève, qui avait probablement lu Shakespeare, par qui Rome a été fondée ? Et l'élève me répondit avec assurance : « Par Roméo et Juliette. »

L. « Recourbez, s'il vous plaît, les doigts de la main droite, » disais-je à un jeune élève un peu lourd d'esprit. Au lieu de s'exécuter en contractant les muscles de la main droite, le jeune homme eut la naïve pensée d'obtenir la position voulue en se servant de la main gauche pour recourber les doigts de la main droite. Il mettait

en pratique la fable de « l'Aveugle et le Paralytique ! »

LII. Il était question de la vibration des sons. — Tout est vibration-mouvement. J'aurais vivement désiré avoir la preuve que mon élève, très attentive en apparence, m'avait compris, et je cherchais, par mes questions, à l'amener à me dire que la lumière est aussi produite par des vibrations. Je lui demandai donc : « Eh bien ! Mademoiselle, si les sons proviennent des vibrations de l'air agissant sur notre ouïe, quel sera l'effet de ces vibrations sur notre vue ? — Quand vous vous éveillez le matin, que voyez-vous tout d'abord ? — « Mon déjeuner ! »

LIII. Une bonne méthode pour enseigner le trille serait d'en donner à l'élève la sensation tactile. Voici comment. L'élève poserait ses deux doigts sur les touches — sans contraction musculaire — et le maître ferait lui-même le trille sur les mêmes touches. De cette façon, le coup rythmique serait perceptible — non le dynamique — et c'est déjà beaucoup. Que ne peut-on démontrer aussi facilement toute la technique des études !

LIII. Plus vite l'élève arrive à ne plus regarder les touches, et mieux cela vaut. Ce mouvement continuallement répété de lever et de baisser la tête, à la façon des magots chinois, gêne la rapidité de l'orientation, si nécessaire quand on déchiffre. C'est l'intelligence qui, après avoir saisi les problèmes musicaux, les fait interpréter par les dix doigts comme par une machine inconsciente.

LIV. L'analyse musicale comprend la science du Rythme, de la Mélodie, de l'Harmonie, de la forme esthétique générale et la connaissance du degré de l'intensité à mettre dans l'expression de la Poésie d'une œuvre.

A tout cela vient encore s'ajouter pour la critique d'une production musicale, le domaine de la technique et le champ illimité et constamment renouvelé de ce qu'on appelle la *conception*, l'intelligence d'une œuvre. Pour l'apprécier à sa juste valeur, ne pas négliger la *tradition* quand il s'agit d'interpréter les vieux maîtres. Il faudrait qu'un critique fût versé dans tout cela, et qu'il eût en outre une grande facilité d'expression. Mais un profane ne devrait pas se mêler d'un art qu'il ne connaît pas et jouer le rôle de gâte-métier. Il se peut qu'il ait frayé quelque temps avec la « Musique », qu'il se soit lié d'amitié avec elle ; mais celui-là seul qui a conclu avec elle un pacte éternel et indissoluble peut être appelé dans le sanctuaire, et, à la façon d'un juge, dispenser le blâme et l'éloge.

LV. Que les dispositions de notre âme soient,

dans leur infinie variété, la résultante d'états psychiques ou d'influences matérielles, elles n'en sont pas moins impossibles à définir par des mots. Comme les gouttes qui, dans une masse d'eau, se déplacent au moindre mouvement pour ne plus jamais se retrouver dans le même voisinage, ce que nous appelons « les dispositions de notre âme » est un état extrêmement variable et mobile qui ne se reconstitue jamais au même degré. Quand nous parlons d'une disposition triste ou joyeuse, nous éveillons l'idée incomplète et relative d'états confus où l'âme oscille entre la conscience et l'inconscience. N'en est-il pas ainsi dans le rêve, et, l'enfant peu développé comme l'esprit borné ou engourdi, ne se meuvent-ils pas dans la même atmosphère de sensations mal définies ? L'expression et la fixation de ces dispositions de l'âme constituent proprement le domaine des arts et, d'une manière toute particulière, celui de la musique. Pourquoi telle ou telle composition nous a-t-elle déplu ? Parce que le fluide de notre âme n'a pas rencontré le courant communicateur qui l'eût unifiée à la disposition d'âme du compositeur ? Si, au contraire, notre sentiment s'identifie avec celui du poète-musicien, il se produit une sorte de réorganisation psychique, une sympathie intime, inexprimable, qui amène la compréhension de l'œuvre et qui, seule, en permet la jouissance.

LVI. Dans une maison de fous, on donne chaque année un concert, la musique ayant une influence bienfaisante sur les malades. Cependant, si un morceau est long ou ennuyeux, les fous ne se gênent pas de crier : « Assez, assez », et le concert cesse par égard pour ces pauvres malheureux.

L'auteur de ces lignes fut un jour prié de jouer sur un piano magnétisé dans une séance de magnétisme. Ce n'était plus avec un état pathologique du public que l'on avait à faire, mais avec un état hypnotique. Plusieurs personnes de cette nombreuse assemblée furent en effet magnétisées jusqu'à tomber en extase. La musique était-elle douce, les gestes des sujets devenaient aussitôt harmonieux et agréables; les ondes sonores prenaient-elles une allure plus rapides et plus sauvage, pour se changer bientôt en dissonances voulues, on voyait aussitôt les personnes magnétisées s'irriter et s'exciter. Une dame âgée du meilleur monde alla même jusqu'aux voies de fait, ciblant de coups de poing le pauvre pianiste, qui se hâta de regagner des régions plus tranquilles.

Ne ressort-il pas de ces deux faits que l'attitude du public en face de la musique est grâce

aux usages de la société tout à fait conventionnelle ? C'est tant mieux pour le bon ton; mais tant pis pour les progrès de l'art. Le fou ou l'hypnotisé, dans leur inconscience, ne permettent pas qu'on leur joue rien d'ennuyeux, ni de dissonant mais l'habitué de concert souffre tout avec patience, et doit même, selon l'usage établi, applaudir avec un plaisir apparent quand l'interminable symphonie, souvent incompréhensible et insupportable, a enfin cessé de le tourmenter.

(A suivre.)

C.-H. RICHTER.  
Traduction de M<sup>me</sup> WILLY.



### *Huit chants de Gustave Roux \**



ORSQU'EN 1885, après la mort de Gustave Roux, le graveur-musicien vaudois, M. Philippe Godet demanda qu'on fit un recueil de ses mélodies, personne ne voulut tenter l'aventure, et le sort de la « *Bible illustrée pour les protestants* », du « *Gotthelf illustré* », fut aussi celui des « *Chansons* » de Roux : elles ne connurent pas davantage la publicité. La situation est cependant fort différente. Elles eurent d'abord le grand mérite, en faisant du reste abstraction de leur forme inachevée, d'exister pour elles-mêmes. Puis leur nombre était restreint, on peut bien plus facilement songer à une résurrection que s'il s'agit d'ouvrages considérables et coûteux. Voilà donc l'état de la question, onze ans après l'appel de l'écrivain neuchâtelois.

Or l'homme qu'il demande pour publier ce recueil est tout trouvé. M. Aug. Laufer de Morges, professeur au conservatoire de Lausanne, est depuis longtemps en possession des manuscrits de Gustave Roux. Après avoir publié en une très modeste édition lithographiée deux de ses mélodies, *Le Soir* et *Les Vieux Chênes* — bien connues du reste de tout un monde d'étudiants, grâce au *Chansonnier de Zofingue*, avec d'autres chants du même auteur — il s'est décidé, sollicité qu'il était par plusieurs amis de Gustave Roux, à lancer dans le public le recueil attendu par M. Godet.

L'excellente et cordiale biographie que celui-ci

\* *Huit chants de Gustave Roux*, sur des paroles de J. Olivier et E. Rambert, libre arrangement pour piano et chant sur des mélodies et des notes inédites de l'auteur, par Aug. Laufer; Lausanne, Fötisch frères.