Musique pure et musique descriptive

Autor(en): **Vuataz, Roger**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft**

Band (Jahr): **5 (1931)**

PDF erstellt am: **01.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835022

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Musique pure et musique descriptive.

Par Roger Vuataz (Genève).

Le titre de cet article: „musique pure et musique descriptive" n'annonce pas complètement le sujet que j'ai l'intention de traiter ici. Car mon désir est d'analyser tous les genres, espèces et variétés de musique: musique imitative, descriptive, expressive et pure.

Si donc je me suis arrêté à ce titre incomplet c'est que 1° le titre complet était trop long, à mon goût; 2° que les mots choisis font suffisamment image pour ne pas induire le lecteur en erreur. Je pense, en effet, que ceux qui recherchent les lectures divertissantes n'ouvriront pas ce livre à cette page. Cet article ne vous promet qu'un ennui; c'est une promesse qu'il saura tenir.

Les deux thèses que j'aimerais soutenir sont les suivantes:

a) Par l'un de ses pôles la musique touche la forme d'expression conventionnelle: le langage articulé; par l'autre pôle elle rejoint les mathématiques.

b) De l'un à l'autre de ces pôles, en passant de la musique la plus grossièrement imitative à la musique la plus abstraitement pure par le genre descriptif et expressif, il y a une suite ininterrompue de variétés, je dirai même un chromatisme absolu de cas particuliers.

Avant d'entrer dans le vif du sujet – pour autant qu'on peut appeler *vif* le cœur d'un sujet aussi abstrait – il faut examiner avec exactitude les termes du problème discuté, comme un aviateur avant de prendre l'air ausculte à fond son moteur.

Les termes: *imitatif, descriptif, expressif, pur,* faisant l'objet des quatre parties de cet article, dans lequel ils seront expliqués, à tour de rôle il me reste à définir le terme „musique". Cela peut paraître prétentieux quand on sait qu'on s'adresse à des

musiciens; toutefois comme ma dissertation va évoluer sur un plan philosophique, il est confortable pour mes lecteurs d'y être transportés à propos d'une chose qu'ils connaissent bien et qu'ils aiment et dont la compagnie leur fera trouver mes sentiers moins rocailleux.

La musique est de tous les arts celui que l'on a le plus cherché à définir. Elle a inspiré des définitions à toutes les catégories de penseurs. Entre la définition simpliste du manuel de solfège: „la musique est l'art des sons" et celle de Durutte: „la musique est la corporification de l'Intelligence dans les sons"[1] il y a toute la gamme des définitions scientifiques, mathématiques, philosophiques, poétiques. Le fait que jusqu'à présent on ne se soit pas mis d'accord sur une définition unique, prouve que cette dernière n'existe pas. D'ailleurs, qu'y-a-t-il d'étonnant à cela? Peut-on énoncer en une seule formule toutes les qualités de la Nature, par exemple? Non! La musique vaste et complexe comme elle ne se laissera jamais enfermer dans quelques mots, si imprécis que soit leur sens.

Sur la manie de définir Lionel Landry a écrit des lignes savoureuses[2]: „Le procédé, dit-il, commun aux philosophes et aux prestidigitateurs, consiste à introduire préalablement, sans que le public s'en doute, ou bien dans le chapeau le lapin qu'on y dévoilera par la suite, ou bien dans les prémisses du raisonnement les assertions qu'on fera apparaître dans la conclusion; les philosophes même réussissent mieux le tour que les illusionnistes, et souvent à ce point qu'ils y sont pris eux-mêmes."

D'Alembert, fondateur de l'*Encyclopédie*, n'a-t-il pas dit aussi: „La définition d'un corps est la description détaillée de ce corps même".

Donc malgré la commodité qu'offrirait l'adoption d'une définition de la musique je préfère essayer de préciser sa nature.

---

[1] Citée par Vincent d'Indy dans „Cours de composition musicale" Premier livre page 19, note 2.

[2] Lionel Landry: *La sensibilité musicale*, chez Alcan à Paris, page 6.

Nous admettrons donc le postulat suivant; La *Vérité* est constituée par l'ensemble des lois de la Nature.

Nous poserons en principe que le *Beau* est la manifestation spirituelle de la vérité, comme le *Bien* en est la manifestation matérielle. D'autre part nous savons que l'*Art* en général est un effort humain dont le but est de fixer matériellement toutes les apparences du Beau, c'est-à-dire ses multiples formes. Les éléments dont se servent les Arts pour fixer toutes les formes de la *Beauté* sont de nature différente, chaque art ayant son élément. Celui de la danse est la matière vivante, de la sculpture, la matière inerte; la peinture a pour élément la couleur (élément déjà plus abstrait); la poésie, les mots de la langue (au sens conventionnel mais précis); enfin la musique a pour élément le son d'essence immatérielle, imprécise et inconventionnelle. Ce bref examen nous invite à reconnaître donc que la musique est le plus spirituel des arts puisque sa mission est de fixer au moyen d'éléments immatériels quelques unes des formes de la Beauté qui est elle-même la manifestation spirituelle de la Vérité.

* * *

Il faut à tout prix que j'ouvre ici une petite parenthèse pour n'avoir pas à revenir sur cette question dans le cours de cette étude. C'est volontairement que j'ai dit que la musique a pour seul élément fondamental: le son. Les théories traditionnelles considèrent le son et le rythme comme les éléments jumeaux de la musique, ou plutôt comme les indispensables *masculin* et *féminin* dont l'union crée la musique.

Je tiens à la disposition de ceux que cela intéresse une petite démonstration qui sortirait du cadre d'une simple parenthèse. Elle tend à prouver que par sa seule durée un son possède une valeur musicale complète, et il n'est pas possible qu'un son n'ait pas une durée, si courte soit-elle. L'autre conclusion de cette démonstration est que le rythme est un ordre dans le *temps,* donc un cas particulier de la *durée.* En conséquence si le son est le seul élément fondamental de la musique le rythme

est l'élément premier de la *forme musicale* (forme pris dans son sens le plus large).

* * *

Mais je reviens à mon sujet par des chemins dont j'ai critiqué tout à l'heure les contours dangereux. En effet, des nombreuses définitions partielles données de la musique j'en retiendrai deux qui fixent le point de départ et le point d'arrivée de mon exposé: 1° celle d'un poète, dont j'ai oublié le nom: „la musique commence où les paroles s'arrêtent", 2° celle de Leibnitz: „la musique est un exercice inconscient de calcul".

L'intuition nous révèle, en effet, que dans le domaine de l'expression de la pensée et des sentiments la musique est la continuation du langage. Mais gardons-nous d'étayer une théorie sur l'intuition. Cherchons des faits de nature moins subjective.

Ces faits sont fournis par la voix humaine qui, lorsqu'elle abandonne – pour exprimer des pensées ou des sentiments – le sens conventionnel des mots, emprunte des sons dépourvus de précision pour notre intelligence, mais lourds de sens pour notre instinct et riches de nuances pour notre sensibilité.

Je pense à toutes les sortes de cris qu'un gosier peut laisser échapper sous l'effet irrésistible des impressions les plus diverses et les plus vives. Personne ne prendra un cri de peur, poussé à distance, pour un cri de joie. Les gémissements d'un enfant souffrant éveillent en nous une résonance qu'il est impossible de confondre avec celle provoquée par des soupirs de bonheur! Quant au rire il est encore plus improbable de les confondre et de prendre un rire franc pour un rire forcé, un rire qui exprime la satisfaction pour celui qui cache la désillusion.

Toutes les espèces vivantes qui se manifestent par le son obéissent d'ailleurs à des lois communes d'expression inconsciente puisque pour nos oreilles d'homme, le hurlement d'une bête blessée nous émeut, le miaulement des chats, par une nuit de printemps, nous trouble. La musique n'a qu'à styliser ces sons formés par l'instinct pour en faire ses propres éléments. Il apparaît clairement que c'est là le premier lien qui unit la

musique au langage. Mais en tout art il faut considérer la *chose exprimée* et le *moyen d'expression :* le moyen d'expression (deuxième lien qui rattache les sons musicaux aux paroles) est précisément „l'imitation". Les dernières formes du langage articulé sont: „l'onomatopée", mot formé par harmonie imitative comme *tic-tac, dig - ding - don, glou - glou.*

Je précise ces données en disant que la musique est issue du langage par deux voies: 1° le son instinctif, représenté par tous les cris, plaintes, soupirs, rires, dans lequel il y a expression pure sans que le moyen soit analysable, son instinctif, dis-je, qui, stylisé devient les sons musicaux; 2° *l'onomatopée* dans laquelle il n'y a que moyen d'expression (et ce moyen est l'imitation).

La transformation des éléments du langage en éléments musicaux se fait d'une façon si insensible qu'il est impossible de fixer une frontière, entre ces deux procédés d'expression: le conventionnel (la langue), l'inconventionnel (la musique). Le passage progressif de l'un à l'autre détermine une zone d'évolution dans laquelle l'expression sonore n'est ni tout à fait le son articulé, ni tout à fait le son musical. Et il y a ceci de particulier que les derniers cantons de la parole et les premières provinces de la musique sont sous la loi du même phénomène: *l'imitation.*

Mais quittons sans tarder ces régions polaires où il est si malaisé de fixer l'obscur contour des choses et marchons sur la terre de plus en plus ferme qui nous conduit dans un monde où il n'y a plus de doute qu'il est celui de la musique.

Donc un des pôles de la musique est la *musique imitative.* Notons comme idée générale que l'imitation n'est pas une reproduction exacte; elle est toujours incomplète, imparfaite. Elle sera d'autant meilleure qu'elle aura plus d'éléments communs avec le modèle. Mais de même qu'il y a une différence sensible entre l'onomatopée *„tic-tac"* et le bruit d'une horloge, il y a toujours une perte entre un phénomène sonore naturel et son imitation musicale. D'ailleurs la musique ne peut imiter que ce qui est déjà musical. L'imitation est plus ou moins

vraie suivant que les sons choisis se rapprochent plus ou moins des sons-modèles par leurs trois qualités physiques: *la hauteur, l'intensité, le timbre.* Par exemple quand une flûte imite le chant du rossignol la hauteur seule peut être respectée – encore qu'une foule de sons intermédiaires aux degrés de notre système tonal n'y puissent trouver place – mais l'intensité ne peut varier avec assez de souplesse et le timbre n'a de ressemblance que par la vibration fondamentale, les harmoniques de tierce et de quinte qui enrichissent la voix du rossignol faisant défaut à la flûte.

Quand on exécute sur un piano une sonnerie de cor de chasse on ne peut imiter que la hauteur des sons et les contours mélodiques; l'intensité ne peut être pareille qu'à l'attaque du son mais plus du tout dans sa prolongation. Quant au timbre, si cuivré qu'on le puisse rendre sur un piano il n'a réellement aucun point de comparaison avec celui du cor.

Ces deux exemples ont bien fait comprendre que les deux variétés du genre imitatif sont, dans la littérature musicale:

1° *L'imitation proprement musicale,* celle par laquelle le compositeur, au moyen des sons qu'il choisit, imite ce que j'appelle la musique naturelle: chant des oiseaux, cris des animaux, vibrations des corps sonores, etc.

2° *L'imitation instrumentale,* celle par laquelle, grâce à des caractéristiques physiques et musicales communes, un instrument peut en imiter un autre.

Ces deux variétés fondues l'une dans l'autre dans des proportions infinies en créent une infinité d'autres.

Vous connaissez ces pièces des clavecinistes, qui rivalisent d'ingéniosité pour tirer du chant du coucou, du rossignol une substance musicale traitée selon le goût du siècle. Je rappelle aussi l'essai tenté par Beethoven qui a noté en forme de cadence à la fin d'un mouvement de la *Pastorale* une imitation du rossignol par la flûte, de la caille par le hautbois, du coucou par la clarinette. Wagner dans les *Murmures de la Forêt,* page expressive et descriptive, a écrit quelques mélodies qui sont très nettement imitée du sifflement du merle. Saint-Saëns

dans la *Danse macabre* a transcrit le chant du coq, et dans le *Carnaval des animaux* a réussi fort bien le *hi-han* de la bête à longues oreilles.

Les effets de cloches sur le piano ont été exploités avec plus ou moins de bonheur dans une foule de morceaux de genre, et les carillons ont inspiré une quantité d'âmes tendres. Il n'y a aucun compositeur tant classique que moderne qui n'ait résisté à la tentation d'imiter, sur le violon ou le clavier, la voix poétique du cor „le soir au fond des bois" qui évoque sans beaucoup de peine une partie de chasse.

Il ne faut pas juger la musique sur le titre. Il y a là matière à confusion. Tel titre littéraire ou poétique laisse supposer une musique imitative ou descriptive alors qu'elle est expressive. De même l'absence de titre n'indique pas toujours qu'il s'agit de musique pure. Je signale à titre d'exemple une „Petite pièce" de l'op. 37 de Paul Hindemith, dans laquelle l'auteur – sans l'avoir avoué – a transcrit le chant d'un oiseau. Cette musique libérée des conventions de tonalité et de forme, par la liberté rythmique et la fluidité de son débit imite très bien la vocalise de la gent ailée.

Entre le point où la musique est nettement imitative et le point où elle est clairement descriptive on trouve de nouveau une zone où les deux genres imitatif et descriptif sont intimément amalgamés, dans laquelle il est difficile de définir exactement la nature de la musique. Tel est le cas pour les pièces qui tire leur inspiration d'un bruit rythmé. Le bruit n'est pas un élément musical; la musique ne peut donc pas imiter le bruit; il ne lui reste que la possibilité de reproduire le rythme, et le compositeur peut préciser la représentation de son modèle en suggérant par l'ambiance harmonique. Il existe une quantité de morceaux qui partent d'une idée imitative – le bruit d'un moulin, d'un métier quelconque – et qui sont pourtant beaucoup plus descriptifs qu'imitatifs.

Dans la musique volontairement descriptive il se glisse très souvent un trait imitatif qui précise l'idée de l'auteur et ne laisse aucun doute dans l'esprit de l'auditeur. Par exemple

Honegger dans son „Pacific“ se défend d'avoir voulu faire de l'imitation, même de la description au sens traditionnel du mot; toutefois l'introduction de ce mouvement symphonique évoque l'atmosphère d'une gare par l'imitation très réussie des grincements d'une aiguille qui fonctionne, du sifflement lointain d'une locomotive, de l'échappement de l'air comprimé des freins Westinghouse du train qui va s'ébranler.

L'imitation musicale et instrumentale a été cultivée de tous temps. On sait que les orgues anciennes possédaient des jeux qui imitaient le rossignol; personne n'ignore que les organistes de tous les siècles ont joué sur leur instrument des „orages". Certes l'ensemble du morceau ainsi intitulé est descriptif mais les sifflements du vent et les roulements du tonnerre sont parfaitement imités.[1] Ayant dit que le bruit n'est pas un élément musical, l'imitation du bruit ne l'est pas plus. Pour émouvoir notre sensibilité ces „orages" font donc appel, non pas au sens esthétique, mais à un simple effet physique.

* * *

Etudions maintenant le vrai genre descriptif. Il possède deux variétés. Suivant qu'il s'attache à représenter la forme d'une chose, d'un être, ou leur mouvement, le genre descriptif utilise deux procédés différents. Par association d'idée la qualité du son, son intensité, son éclat, son volume, sa légèreté, sa fluidité décrivent la nature de l'objet, sa densité, sa grosseur; donc on peut dire que le son et ses multiples – les accords, les harmonies – par les infinies dispositions qu'ils peuvent prendre, sont aptes à définir la nature de l'objet décrit. Il appartient au rythme, à la mélodie, à la forme musicale générale d'en décrire les formes et les proportions.

En effet, j'ai noté que le rythme est l'ordre dans le *temps,* il est le premier élément de la *forme musicale;* il paraît donc logique de transposer musicalement l'ordre dans l'espace par l'ordre dans le temps, et les proportions d'un objet quelconque

[1] Ce sont les „battements“, phénomène acoustique, qui produisent les effets de percussion de la foudre.

– qui se manifeste dans l'espace – par la forme musicale qui se manifeste par la durée. La mélodie – complexe rythmico-sonore – se prête à la description de toutes les lignes, à la reproduction de tous les contours grâce à sa plasticité. Elle offre ainsi le procédé le plus simple de description et le plus usité, description de la forme. Je citerai comme exemple le trop célèbre *Cygne* de Saint-Saëns, dont la mélodie d'une élégante sinuosité semble calquée sur la ligne du col de l'oiseau aquatique, tandis que l'accompagnement, avec ses harmonies horizontalement immobiles figure la surface tranquille d'une eau claire. On trouve même quelquefois la reproduction d'une ligne par le graphisme même de la musique, c'est-à-dire par la disposition des signes d'écriture sur la portée. Ce procédé, d'ordre visuel n'a pas toujours une correspondance sensible dans le domaine de l'audition. C'est dire qu'il manque souvent son but. Mais ces correspondances existent: l'impression auditive d'une gamme diatonique montante se transpose visuellement par une ligne droite ascendante; au contraire une ligne sinueuse se traduira instinctivement par une abaresque qui monte et descend par mouvement conjoint ou par petits sauts successifs.

La forme générale d'une œuvre musicale (qui utilise soit l'enchaînement de périodes semblables, soit l'opposition de parties diverses) symbolise fort bien les proportions d'un objet quelconque, l'architecture d'un monument.

Voici précisément un exemple dans cet ordre d'idée:

Le *Prélude* en ré mineur, pour orgue, de Pachelbel[1], semble décrire l'apparence architecturale intérieure d'une église. Voici dans l'ordre la nomenclature des périodes musicales avec le sens descriptif qui s'attache à elles: une première grande partie en deux périodes – construites sur un court motif traité polyphoniquement et répété avec une certaine obstination, comme l'arc d'une voûte, – évoque la nef principale. Une

[1] *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, vierter Jahrgang, I. Band. Breitkopf & Härtel 1903. *Prélude* N° 24.

deuxième partie constituée uniquement d'une formule d'arpèges brisés qui semblent animés d'un mouvement circulaire, dépeint la grande rosace qui surmonte l'entrée. Jusqu'ici la matière musicale porte en soi, dans la première partie la solidité, dans la seconde la lumière. Puis vient la troisième formée de trois périodes. La première, par sa construction en marche d'harmonie et son caractère expressif, décrit les vitraux avec leurs sujets humains; la deuxième est une succession d'accords plaqués du haut en bas le clavier et qui représente le jet des colonnes; cette phrase d'une écriture anti-organistique est d'un effet descriptif saisissant; la troisième et dernière période de la 3e partie, par sa grande ligne montante et descendante soutient la comparaison avec les voûtes de la cathédrale qui loin d'écraser donnent au contraire une impression de légèreté. La cadence terminale est la clef de voûte de tout cet édifice sonore.

Je dois à la vérité de dire qu'il n'est pas indispensable de se représenter ce *Prélude* sous cet aspect pour en avoir une jouissance musicale.

La deuxième variété de description musicale s'attache à représenter non plus la forme d'une chose immobile, mais son déplacement, le mouvement d'un être vivant.

Cette sorte de description semble de prime abord plus spécifiquement musicale. Mais à la bien considérer on s'aperçoit qu'elle se fait aussi par association d'idée ou par correspondance de sensations, comme la précédente, et non par représentation directe; car le mouvement d'une chose animée est un déplacement dans l'espace, tandis que dans la musique l'impression de mouvement est produite par le plus ou moins grand nombre de sons se succédant dans un temps donné.

Au point de vue de la vérité descriptive cette variété se révèle supérieure à l'autre, car la Musique, par ces procédés de précipitation rythmique, d'accélération ou d'élargissement métrique, a la possibilité de décrire les fluctuations les plus subtiles du mouvement.

Les plus beaux spécimens de cette variété se trouvent dans les poèmes symphoniques de Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakoff,

Richard Strauss. L'énumération de ces exemples me paraît oiseuse puisque je m'adresse à des musiciens qui connaissent ces ouvrages.

Dans la pratique ces deux variétés sont presque toujours simultanées, le compositeur recourant à l'une et à l'autre à la fois pour donner à son œuvre un pouvoir descriptif total.

La musique descriptive a, elle aussi, tenté tous les musiciens de toutes les époques.

„Au temps de Lully, par exemple, les Français étaient les maîtres de la peinture musicale, en particulier pour les tempêtes" nous dit Romain Rolland.[1] Au XVIIIe siècle un grand souffle de nature passait sur la musique allemande. Télémann, Hændel furent de prodigieux peintre.

Dans une brochure sur Hændel, parue à Londres en 1751, un auteur anonyme écrivait: „... tantôt j'attendais que la maison fut renversée par sa tempête, tantôt que la mer engloutît les banquettes ...".[2] Dans tous les opéras et oratorios du maître germano-anglais on constate à chaque pas cette recherche du pittoresque, on trouve dans chaque page un effet descriptif réussi.

La musique descriptive prise comme système de composition et appliquée à un récit est devenue la *musique à programme*. On prétend souvent que l'inventeur de la musique à programme est l'illustre oublié Lesueur, le maître de Berlioz[3]. Pourtant les *Sonates bibliques* de Kuhnau, le prédécesseur de Bach à la Thomaskirche, n'étaient – pour ne prendre que cet exemple – pas moins que de la musique à programme. Il est vrai que c'est à partir de Berlioz que cette idée a créé véritablement une nouvelle esthétique musicale, qu'elle a fait école. Alors que Beethoven prétend exprimer les sentiments de l'homme en face de la nature, Lesueur et ses disciples affirment que le rôle de la musique

[1] Romain Rolland: *Haendel*, chez Alcan à Paris, page 173, note 1.

[2] Cité par Romain Rolland: idem, page 175.

[3] Voyez: Arthur Coquard: *Berlioz*, chez Laurens à Paris, collection „Les musiciens célèbres" page 93: „Lesueur est l'inventeur incontesté de la musique à *programme*".

est de peindre, que son but suprême est l'imitation. Il ne faut plus rendre les sentiments de l'homme mais le paysage lui-même. On a été si loin dans cette voie au XIXe siècle que la plupart du temps la musique s'est refusée à dépeindre tout ce que le compositeur désirait. Témoins l'impossibilité où se trouve l'auditeur – j'allais dire le spectateur – de saisir toutes les intentions du compositeur sans le secours du commentaire littéraire. Les musiciens se sont illusionnés sur les facultés descriptives de l'art des sons. Il faut avoir beaucoup d'imagination pour suivre synchroniquement le déroulement du discours musical et celui de l'argument. Par exemple dans *Antar,* poème symphonique de Rimsky-Korsakoff, l'auditeur animé de la meilleure volonté prendra sans s'en douter les *gazelles* pour les *oiseaux gigantesques,* et les *oiseaux gigantesques* pour les *bonnes fées.*

Il serait intéressant d'étudier les causes psychologiques de la peinture musicale. Mais je n'en ai pas la place ici et il est bien inutile d'essayer de faire mal ce que d'autres ont déjà fait bien. Je renvoie donc mes lecteurs au livre d'Albert Schweitzer sur *J. S. Bach.*[1] Ils y trouveront une très fine analyse des causes de l'empiètement des arts les uns sur les autres.

L'idée de Schweitzer peut se résumer par ces deux phrases: „L'âme de l'artiste est un tout complexe où se mélangent en proportions infiniment variables les dons du poète, du peintre, du musicien", et: „C'est de cette coexistence des différents instincts artistiques dans une même personnalité qu'il faut partir, pour établir les rapports réciproques qui unissent les arts", et cette définition encore: „L'art, c'est la transmission des associations d'idées".

Entre la musique purement descriptive et la musique simplement expressive, il y a toute une zone d'évolution progressive occupée par les œuvres qui décrivent non plus des choses concrètes mais les choses abstraites: des idées, des sentiments,

---

[1] Albert Schweitzer: *J. S. Bach, le musicien-poète,* édition française chez Breitkopf & Härtel à Leipzig, IVe Partie „Le langage musical de Bach" page 325 à 332.

des sensations. Dans cette variété le but est déjà expressif, le moyen est encore descriptif. La description se fait par une association d'idée d'une nature spéciale: le *symbolisme.*

Vous savez que dès les âges anciens l'homme a considéré par exemple la lumière comme le symbole de la vérité, du bien, de la joie; l'ombre comme celui du mensonge, du mal, de la tristesse. Avec le christianisme les conventions symboliques se sont multipliées au point que l'art décoratif du moyen-âge est un véritable rébus. L'art dramatique a usé – et abuse aussi – de gestes symboliques; pensez à ces trois gestes traditionnels du comédien qui montre le ciel de son index droit quand il fait appel aux sentiments élevés, met la main sur son cœur quand il parle de ce qui vient de la nature humaine, montre la terre quand il fait allusion à l'esprit du mal. Tout le répertoire symbolique trouve son application dans la musique.

Jean-Sébastien Bach est de tous les grands maîtres celui qui a le plus décrit, exprimé par symbole. Toute une partie de son œuvre d'orgue (les chorals) et de son œuvre vocal (les cantates) est basée sur ce principe. Bien qu'on y ait reconnu la rigueur d'un système je ne pense pas que le grand *Cantor* l'appliquait consciemment toujours. Chez lui la formule symbolique était aussi spontanée que l'écriture polyphonique. Mais c'est un fait qu'il existe des *leit-motifs* pour tous les sentiments, toutes les idées. Par exemple l'esprit du mal, *Satan,* est exprimé par un thème grave qui ondule comme un reptile; la souffrance sereine figurée par une succession de notes ée deux à deux; la douleur aiguë par le chromatisme, etc.

Il ne faut pas pousser cette recherche trop loin, et surtout ne pas penser – comme Schweitzer[1] – que grâce à ce vocabulaire le *Clavecin bien tempéré,* devient „parlant". Les musiciens n'ont jamais considéré cette œuvre unique comme un grimoire qu'il faut déchiffrer à l'aide d'un glossaire. Mais cette remarque

[1] A. Schweitzer: idem, page 339: „Une fois connus les éléments de son langage, les compositions même qui ne se rattachent à aucun texte, comme les préludes et les fugues du *Clavecin bien tempéré,* deviennent parlantes et énoncent en quelque sorte, une idée concrète".

fait mieux sentir que c'est là, en effet, le point de soudure entre la musique *descriptive de sentiments* et la musique simplement expressive.

Les thèmes de Bach, s'ils ont un sens symbolique portent en eux, presque tous, cette expression musicale pure que chaque musicien ressent en dehors de toute idée de représentation. Je veux dire par là que les motifs musicaux chargés de dépeindre des états d'âme sont susceptibles par le mystère de leur constitution sonore seule, de les provoquer chez l'auditeur, et que ce qu'ils peuvent contenir de description symbolique n'est là que pour en corser l'effet.

Cette variété de musique où se mêlent le descriptif et l'expressif est à égale distance des deux pôles de la musique. Elle est représentée dans la littérature par un grand nombre d'œuvres et de chefs-d'œuvre.

* * *

Poursuivant notre voyage à travers les continents de la musique nous arrivons tout naturellement à celui qu'on appelle „*la musique expressive*". Que pourrais-je bien vous en dire? Elle me paraît être à tel point le véritable *art-musical* qu'elle échappe au commentaire philosophique. Certes la musique pure – que je définis plus loin – est plus spécifiquement musicale, mais elle est moins „*art*-musical" en ce sens que la part de la nature humaine y est moins importante. (Je rappelle que *l'art* est un *effort* humain dont le but est de fixer matériellement les multiples formes de la *Beauté*).

Dans l'impuissance où je suis d'analyser le mécanisme de la musique expressive, j'essayerai au moins d'en circonscrire le mystère.

La musique expressive a pour cause une émotion qui préexiste à la forme que lui donne le compositeur pour en faire une œuvre musicale. Elle a pour but de faire naître la même émotion chez l'auditeur. A ce point de vue on peut dire que „la musique est un moyen de transmission de la pensée". Sans le secours de cette nouvelle définition partielle on ne pourrait

expliquer le fait d'une personne qui est émue de la musique sans en avoir jamais appris le langage. Cette conception de la musique est déduite aussi du fait qu'un interprète de musique expressive doit recréer en lui, pour l'exprimer, l'émotion du compositeur. Cette attitude mentale n'est plus obligatoire quand l'œuvre exécutée est de la musique pure. La musique expressive, venue du cœur du compositeur, pour aller au cœur de l'auditeur doit être recréée par le cœur de l'interprète.

Une musique uniquement expressive doit, dans sa forme générale et partielle, obéir non à des règles d'ordre musical, mais au dynamisme même du sentiment exprimé; elle doit en suivre les mouvements croissants et décroissants, l'évolution, l'intensification ou l'amoindrissement.

Dans le langage courant on emploie souvent les termes de *musique pure* pour désigner la *musique expressive*. Cette erreur a deux causes: d'abord par le mot „pure" on l'oppose mieux au genre descriptif; ensuite parce que la musique expressive emprunte si souvent les formes de la musique pure que tout naturellement on désigne le contenu par le contenant. Les compositeurs sont comme les mouleurs qui coulent indifféremment du bronze ou du plâtre dans la même forme. Toutes les symphonies classiques – pour ne citer que cette catégorie de productions – sont de cette famille: matière *„expressive"* coulée dans une forme[1] *„pure"*. Il existe même des œuvres d'expression intense qui emprunte les formes rigoureuses inventées par les contrapuntistes.

L'art expressif, celui qui plonge ses racines dans l'être humain est sans contredit le continent le plus important du monde de la musique. L'expression des sentiments fut tempérée ou exaltée par le mode de penser des différentes époques, par les règles du savoir-vivre des différentes sociétés, par l'éducation même des individus. Mais toutes les qualités de sen-

[1] Par *forme* j'entends non seulement les principes architectoniques (comme les deux thèmes de la forme-sonate) mais tous ceux aussi qui conditionnent la mise en oeuvre de l'idée (comme les procédés de développement par exemple).

sation, d'émotion, de sentiment, de pensée ont été traduites en musique.

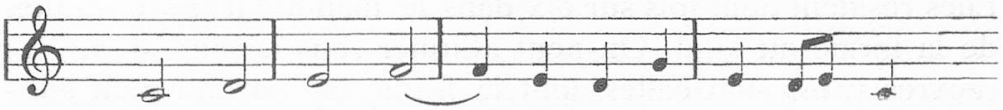
Lorsque l'émotion exprimée est un cas trop particulier, trop individuel, la portée de l'art en est diminuée.

Et lorsque les sentiments deviennent de plus en plus subtils, que les pensées sont de plus en plus abstraites leur traduction sonore est de moins en moins sensible à l'auditeur. Les liens qui attachaient la musique expressive au cœur humain se relâchent progressivement, la musique se spiritualise, se „sublimise". Au moment où elle a rompu tous les liens du cœur elle devient un simple jeu de sonorités. C'est ce qu'on appelle la *musique pure.* Elle répond alors à la définition: „la musique est l'art des sons". Le rythme est alors un élément choisi par l'intelligence (dans l'art expressif il est créé par le tempérament); la mélodie est une ligne conduite par la logique (dans l'art expressif, elle est le graphique même de l'émotion créatrice, de l'inspiration); l'harmonie suit les lois naturelles de l'acoustique (du moins qui paraissent naturelles au compositeur!); et la forme générale naît de tous ces éléments réunis.

J'attire votre attention sur le fait que la musique pure n'est pas toujours dépourvue d'expression. Elle peut la créer, en effet. Un jeu de sonorités bien organisé est susceptible d'éveiller chez l'auditeur une émotion, tellement il est vrai que chez l'homme un concept s'accompagne presque toujours d'une impression sensible. Dans ce cas les sons choisis sont une *cause* et non plus un *effet.* Je vous l'ai dit: dans l'art expressif le sentiment préexiste au moyen d'expression; dans l'art pur le sentiment peut naître du moyen. Il est difficile de dire si l'émotion s'éveille par effet direct ou par association d'idée, ou par souvenir d'impressions semblables. Suivant le cas, c'est, je pense, l'un ou l'autre. Il faut avouer que rien ne peut permettre théoriquement de classer une pièce dans le genre: musique expressive, ou dans le genre: musique pure génératrice de sentiment.

Dans une quantité d'ouvrages musicaux il se passe même un phénomène assez curieux: l'éveil, le réveil de l'émotion chez

le compositeur par sa propre musique. Un exemple frappant est fourni par la Fugue en Do majeur pour orgue de Bach. Un thème académique



complètement dépourvu d'expression est exposé selon les conventions de la fugue avec un contresujet digne d'un bon écolier qui applique les règles du contrepoint. A l'entrée de la 4me voix la combinaison des différentes lignes polyphoniques crée un mouvement sonore d'où jaillit la joie; l'auteur se prend à son propre jeu, se laisse enflammer par cette joie et à partir de ce moment jusqu'à la conclusion toute l'œuvre est d'un lyrisme exubérant auquel personne ne résiste. Je compare volontiers cette fugue, comme quelques autres encore, à un homme qui agirait par devoir, avec indifférence, et qui trouverait subitement dans l'exercice de ce devoir une joie d'abord attendrie puis peu à peu exaltée jusqu'à l'enthousiasme.

A ce sujet on peut citer encore comme exemple les cas de Strawinski, Ravel et d'autres, qui n'admettent en *principe* que le règne absolu de l'intelligence, dans le royaume de sons. Mais ils ressemblent bien souvent (ah! qu'ils sont sympathiques!) à ces despotes qui prétendent asservir le genre humain et qui se laissent troubler par une petite fleur bleue!

L'intelligence du compositeur n'intervient que comme *contrôle* dans l'expression des sentiments – le caractère modifiant le tempérament – tandis qu'elle est réellement *créatrice* dans les formes d'art pur. C'est à l'intelligence que nous devons toutes les formes musicales. Formes de musique pure qui ont été utilisées aussi bien par le genre descriptif que par le genre expressif.

C'est cet emprunt réciproque des caractéristiques des genres différents qui sème la confusion dans les esprits sensibles aux apparences seules. Il est vrai que dans les infinies combinaisons de cette chimie sonore les corps simples ne se laissent pas re-

connaître facilement. La littérature musicale dans son ensemble donne le spectacle de la confusion des genres. On va souvent chercher très loin les raisons de l'échec d'un ouvrage musical. Elles résident neuf fois sur dix dans le manque d'appropriation de la forme au fond. On peut affirmer sans hésitation que les œuvres *vraies* sont celles dont la forme est parfaitement adéquate au fond.

Notre longue pérégrination va se terminer à l'autre pôle de la musique. Les possibilités génératrices de vie se raréfient dans les jeux sonores; la musique n'est plus qu'une abstraction, elle n'est plus qu'une sécrétion cérébrale. Matériellement elle reste un art tant que les sons sont régis par des lois d'ordre dans le *temps* et dans *l'espace,* c'est-à-dire, par le rythme et l'harmonie. Ces régions extrêmes sont occupées par des essais où l'ordre – tout en existant – n'est même plus apparent. Exemple: Prélude de la *Suite* op. 25 de Schœnberg.)

Lorsque les sons se suivent, se superposent sans ordre aucun, les combinaisons sonores cessent d'être de *l'art musical.* Par l'abandon progressif des lois primaires la musique se décompose et devient ce qu'on peut appeler „l'expérience acoustique". Et l'acoustique est cette branche de la physique qui étudie les rapports entre le son et les vibrations, les vibrations et les nombres. Par cette autre extrémité la musique rejoint les mathématiques.

* * *

L'obscurité que cette étude conserve, malgré tout, est, je crois, très utile à faire comprendre que la classification établie n'est qu'idéale. Son application pratique – à supposer qu'elle servirait à quelque chose – deviendrait fort compliquée.

La littérature musicale dont il vaut la peine de faire sa nourriture spirituelle n'est constituée que de cas particuliers difficiles à mettre en classe – j'allais dire en cage!

Bien que l'Art ne soit pas la reproduction de la Nature il offre avec elle ce point commun: dans l'art – digne de ce nom

– il n'y a que des cas uniques, comme dans la Nature il n'y a que des individus.

Aux musicographes les savants d'aujourd'hui donnent une bonne leçon, car devant la réalité tangible ils avouent qu'ils ne savent pas. Les biologistes, par exemple, ne croient plus actuellement à l'existence des races, des espèces, disant qu'il n'y a entre elles „qu'une différence purement quantitative portant sur le nombre des caractères qui permettent de les distinguer".[1] A plus forte raison devons-nous être prudents dans la classification de choses aussi immatérielles, aussi impalpables que les œuvres musicales. Ne mettons pas de cloisons étanches entre les genres qui en réalité se fondent comme les couleurs du spectre solaire.

Je pourrais conclure par l'énoncé des quatre lettres c. q. f. d. que l'on prononce à la fin d'une démonstration de théorème.

Toutefois, si j'ai émis la prétention, au début, de vous montrer le chromatisme absolu des variétés de la musique – de celle qui est la plus grossièrement imitative jusqu'à celle qui est la plus abstraitement pure – je ne suis pas certain d'y être parvenu.

Ce trop long exposé n'est véritablement qu'un résumé de l'ensemble de la question. Je ne tenterai donc pas de me résumer encore.

Je veux simplement relever ce fait . . . si ironique: malgré les plus fines observations, les plus savantes déductions, les plus subtils raisonnements, la musique ne se laisse pas violer. Après de longues méditations – dont vous venez de lire le résultat – je me trouve dans le cas d'un chirurgien qui disséquant un corps vivant pour en posséder le mystère est obligé d'avouer à la fin de l'opération: „Je n'ai pas trouvé l'âme". Après une vingtaine de pages de texte insipide j'ai conscience de n'avoir rien expliqué. Dieu merci! Malgré mes coups de

[1] E. Guyénot: *Les problèmes de la vie.* Journal de Genève, 20 janvier 1931.

bistouri la Musique se porte fort bien! Continuons donc à l'adorer de tout notre cœur, de toute notre âme, de toute notre pensée en ignorant son secret; et consolons-nous en répétant avec Debussy: „ . . . la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier comment cela est fait".[1]

[1] Cité par L. Vallas dans: *Les idées de Claude Debussy*, page 15.

Cet article est extrait d'une conférence de Roger Vuataz, donnée au Conservatoire de Musique de Genève le 13 février 1931, sous les auspices de la *Nouvelle Société Suisse de Musique* (section genevoise), avec le concours de Mme Marthe Tappolet, pianiste, qui interpréta des oeuvres de Kuhnau, Bach, Couperin, Scarlatti, Strawinski, Hindemith, Schoenberg, etc.