

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 1 (1907-1908)
Heft: 5

Artikel: La musique exotique
Autor: Ansermet, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068743>

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: 11.01.2026

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

La Vie Musicale

SOMMAIRE : *La musique exotique*, E. ANSERMET. — *Le prix d'un autographe*. — *Lettre de Berlin*, HANS-JOACHIM MOSER. — *Société fédérale des chanteurs*. — *Nouvelles de l'étranger*. — *La musique en Suisse*. — *La presse musicale*. — *Bibliographie*. — *Mélanges*. — *Société de Gymnastique rythmique*. — *Petite correspondance*. — *Calendrier musical*.

LA MUSIQUE EXOTIQUE

La vie musicale d'aujourd'hui, et même la vie musicale romande, fournit plus d'un prétexte, s'il le fallait, et plus d'une raison de parler ici de la musique exotique, d'essayer de la définir et de caractériser son rôle ou son influence en Occident. Elle s'est manifestée chez nous, dernièrement, par deux fois : dans les chansons et danses de ces Malabares récemment exhibés, et dans les conférences données par M. Archag Tchobanian et le P. Komitas, sur la poésie et la musique arméniennes. Quant à son influence, elle apparaîtra souvent dans cette musique française contemporaine, dont il semble qu'on veuille enfin nous faire entendre quelques exemples.

La musique se trouve à l'origine de tous les peuples, comme un mode populaire d'expression. Mais tous les peuples ne la produisent et ne la comprennent pas de la même façon. Le son et le régulateur des durées de celui-ci : le rythme, en sont évidemment partout les éléments constitutifs. Le son, d'ailleurs, possède certaines propriétés physiques qui ne peuvent manquer de se révéler partout aussi. Tous les peuples, je crois, ont la notion de l'octave et de la quinte *mélodiques*, qui ne sont autre chose que les harmoniques 2 et 3 d'un son fondamental. A cela près, la production musicale est essentiellement variable d'un pays à un autre. Sa nature vocale ou instrumentale, mélodique, harmonique ou rythmique, son caractère populaire ou aristocratique, et même les successions mélodiques d'un son à son octave qu'elle utilise, c'est-à-dire ses gammes, dépendent avant tout du génie propre de la race où on la considère ; ses transformations successives de l'évolution de cette race.

Une musique, cependant, entre toutes, présente des caractères assez particuliers pour qu'il soit possible de l'opposer à l'ensemble des autres. Moins ancienne peut-être que quelques-unes, son origine n'en est pas moins très reculée. Elle a pu passer d'un pays ou d'une civilisation à l'autre, non seule-

ment sans se lasser, mais en progressant, d'un progrès continu et rapide. Aujourd'hui elle unit, en dépit des apparences, plusieurs races différentes. C'est la musique qu'on pourrait appeler européenne, à condition d'admettre que l'Europe, par sa civilisation, s'étend jusqu'en certaines parties de l'Amérique et de l'Afrique. Née en Grèce, elle a passé son enfance à Rome et dans l'Europe du moyen-âge. Elle était adolescente au XVI^{me} siècle et avait atteint sa maturité au début du XIX^{me}. Comme toute musique, elle fut d'abord populaire essentiellement. Mais dès son enfance, en Grèce, les philosophes et les savants s'en étaient emparés, en avaient discuté longuement le fondement scientifique et la portée éducative, et y avaient attaché ainsi certaines préoccupations étrangères à son essence même, dont elle ne devait jamais se départir. Au moyen-âge, si les danses, les improvisations des minnesænger, des chanteurs *a liuto*, des troubadours et des trouvères constituaient une bonne partie de la musique européenne, elles ne la constituaient pas tout entière. L'église, cette société dans la société, avait pris à charge de conserver l'héritage musical de l'époque gréco-romaine. Elle l'avait quelque peu modifié, c'est vrai, ou plutôt simplifié, mais elle n'en avait point égaré les principes essentiels. Une fusion ne tarda pas à s'opérer entre ces deux éléments, le profane et le sacré, celui-ci se nourrissant de tout ce que l'autre avait de vivant pour donner naissance à un *art* véritable, qui eut la faculté, lui, d'être sacré ou profane.

Ainsi la musique instrumentale, alors presqu'inexistante, céda le pas à une musique essentiellement vocale. Et celle-ci, à travers les étapes successives de l'organum, du déchant, du faux-bourdon, pouvait atteindre à une polyphonie dont la richesse et le développement ne dépendaient plus que du génie des musiciens qui s'y consacraient. Les éléments mélodiques et rythmiques n'y étaient point utilisés comme dans la musique populaire, pour leur expression propre. Ils devenaient simplement partie d'un édifice complet dont l'équilibre avait été établi par le compositeur; ils subissaient une sorte de stylisation. Par là ils perdaient une partie de leur force vive; ils perdaient en particulier la faculté de se renouveler sans cesse. Le principe vital de l'art passait pour ainsi dire du dehors au dedans. C'est ici que se marque le caractère principal de la musique européenne: ce souci de style et d'équilibre, cette importance capitale de la conception première de l'œuvre, ce besoin, dès lors, de renouveler sans cesse des matériaux presqu'aussitôt usés qu'employés.

Dans cette recherche de synthèse et d'équilibre, les musiciens ne tardèrent pas à construire leur polyphonie de façon à produire par la superposition des voix des *harmonies* toujours plus satisfaisantes pour leur sens et pour leur esprit. De cette stylisation des harmonies naquit *l'harmonie*, c'est-à-dire le principe d'une nouvelle évolution musicale. La langue gréco-romaine, et peut-être indo-européenne, qu'était cette musique, après s'être simplifiée, se simplifiait encore, car, avec l'harmonie, les divers modes ecclésiastiques laissaient place à un mode principal, le *majeur*, et à un autre plus vague, souvenir mélodique des anciens, destiné sans doute à disparaître, le *mineur*. Ainsi, à l'utilisation des premiers harmoniques d'un son comme arrêts principaux d'une succession mélodique, les musiciens européens joignaient l'utilisation de ces harmoniques dans la formation et dans la succession des accords. Ce principe donnait à leur art une possibilité de développement indéfini, car

l'oreille, appelée sans doute à subir le même développement que celui qui a été étudié pour l'œil, devait devenir capable de saisir des harmoniques toujours plus éloignés du son fondamental, et par conséquent des accords et des successions d'accords toujours plus compliqués ou variés. Et surtout, ce principe achevait de définir la physionomie de la musique occidentale, en lui donnant un élément de plus d'unité et de cohésion.

Il favorisa aussi le développement de la musique instrumentale. La technique des instruments s'était enfin développée et ceux-ci, qui commençaient à se grouper en orchestre, s'étaient contentés d'abord d'imiter la polyphonie vocale. La *mélodie accompagnée* leur convint mieux. Et, sorti des danses et des chansons, notamment de ce *menuet* et de ce *rondeau* dont il n'a point encore perdu la forme, nourri sans cesse de musique populaire — on sait le rôle qu'elle joua chez Beethoven, par exemple — le style instrumental se constitua et s'émancipa comme l'avait fait le style vocal, et, plus encore que celui-ci, devint un mode d'expression toujours plus individuelle.

On a pu, sans simplification excessive, parler jusqu'ici de musiciens européens. C'est qu'en effet cette musique s'est développée à la fois et tour à tour, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie. Le chant liturgique avait d'abord donné un fondement commun à l'art de ces pays. Tout au plus comptait-il alors quelques « dialectes », pour ainsi parler. L'harmonie acheva d'en unifier les éléments. Et, désormais, les productions musicales françaises, allemandes, anglaises ou italiennes, ne devaient plus être, selon l'expression de M. Jean Marnold, que des variétés psychologiques d'un même art.

* * *

Exotique veut dire étranger. La musique exotique est toute musique restée étrangère à l'évolution de celle qui vient d'être appelée européenne. Elle s'oppose à l'art européen doublement, par son principe et par sa base pratique. On vient de voir l'art européen se dégager dans chacune de ses branches et de ses époques de sa couleur nationale pour devenir généralement humain et essentiellement personnel. La musique exotique au contraire reste essentiellement nationale et en général anonyme. Dans l'art européen, la loi de l'esprit prend le pas sans cesse sur la loi sensorielle ; c'est encore le contraire qui a lieu dans la musique exotique. Bien avant les Grecs, les Chinois avaient pourtant établi une théorie scientifique de la musique très précise, et supérieure à certains égards à celle de Pythagore ; leurs philosophes à leur tour avaient attaché aux sons et à leurs combinaisons un sens extra-musical ; la musique chinoise n'en est pas moins restée d'un esprit essentiellement différent de celui de notre art.

Dans sa base pratique, la musique exotique s'oppose à l'europeenne en ce qu'elle n'est jamais harmonique. Elle est mélodique et rythmique, polyphonique parfois et polyrythmique. Elle ignore l'harmonie. Peut-être l'harmonie ne peut-elle intervenir qu'après une longue période de progrès constant ? Il est de fait que la musique exotique ne progresse guère et que son progrès en tout cas est de nature différente de celui de la nôtre. C'est qu'ici les éléments essentiellement musicaux d'une œuvre ne sont pas seulement les matériaux d'un édifice dont l'économie, l'équilibre, la conception première

importent avant tout ; ils sont à peu près la seule chose qui importe. Le progrès d'une musique exotique ne peut donc se marquer que dans le renouvellement ou le perfectionnement de ces éléments. Ils sont d'ailleurs extrêmement divers et différents, comme il a été dit, d'un pays à l'autre. Tantôt la mélodie est peu étendue, ou procède selon les degrés d'une échelle pentaphone, tantôt au contraire elle est d'un chromatisme extrêmement délicat et insaisissable pour des oreilles européennes. La plupart de ces musiques sont de beaucoup antérieures à la nôtre ; elles peuvent donc présenter aujourd'hui, après leur lent et incessant perfectionnement, des richesses proprement musicales d'une inappréciable valeur.

Les deux manifestations de musique exotique qui ont eu lieu chez nous étaient très inégales. Les Hindous exhibés à Genève, Lausanne et Neuchâtel, peu nombreux et appartenant sans doute à une classe inférieure de leur peuple, n'ont fait entendre que quelques chansons. Quatre d'entre elles ont été notées ici, sans prétention, et sans leur attribuer d'autre intérêt que celui de raviver le souvenir de ceux qui ont pris plaisir au spectacle d'une danse admirablement eurythmique et d'une bande de marmots qui entendaient l'école de la bonne manière.

Peut-être aussi ajouteront-elles quelques spécimens inédits au recueil d'un collectionneur. Je les ai chantées, telles qu'elles sont notées ici, au Malabar Seia, qui, pour un vieux parasol, avait bien voulu me donner son amitié. Il les a trouvées fidèles. Mais cela ne veut pas dire grand'chose. En effet, la gamme hindoue, à peu près semblable à la nôtre, ne l'est pas absolument. Ses sons moyens diffèrent quelque peu des sons correspondants de notre gamme. Et je me rendais bien compte en entendant chanter ces airs que ma notation n'en donnait qu'une idée grossière. De plus, la plupart de ces chansons ont un nombre incalculable de versets ; et au cours de leur succession, la mélodie subit des variations souvent importantes, qui ont pour effet d'y ajouter quelques broderies, et surtout d'y multiplier à l'infini les syncopes. La première chanson d'enfants commence avec un mouvement modéré, mais se reprend à chaque verset un peu plus rapidement et arrive au dernier, où le chœur se sépare en deux groupes qui se répondent, avec une allure extrêmement vive et toujours accélérée.

Enfin, il faudrait pouvoir noter le rythme des instruments de percussion qui accompagnent ces mélodies. Les enfants chantaient sans cet accompagnement ; mais Seia me le marqua une fois à l'aide d'une baguette ; il était d'une variété inouïe. L'accompagnement de la danse des bayadères (4^{me} mélodie), était plus important encore. Il se faisait à l'aide de crotales appelés *tals* ; or ces instruments ne produisent pas que du bruit ; ils ont une sonorité très claire et déterminent un peu à la façon de nos timbales une sorte d'atmosphère harmonique, de résonnance, qui reste inséparable de la mélodie, et où elle se meut avec infiniment plus d'aisance et de grâce qu'à travers les accords équidistants de la « guitare italienne ».

Cet exemple est de nature à indiquer comment on doit compléter par un accompagnement le sens d'une mélodie exotique. Notre esprit, en effet, se contente difficilement de la mélodie toute seule. Mais c'est s'égarer deux fois que la souligner d'une succession d'accords à la mode européenne. Toute mélodie exotique, même hindoue, c'est-à-dire proche parente des nôtres, y

répugne, parce qu'elle n'a été conçue ni dans notre mode majeur ni dans notre mode mineur. D'autre part, la musique exotique elle-même indique quelle sorte d'harmonie elle comporte : c'est la résonnance dont il vient d'être question, autrement dit un groupe de notes appartenant généralement à une même série harmonique, et qui constitue en quelque sorte l'atmosphère harmonique de toute la mélodie ou d'une partie au moins de celle-ci ; parfois toutes les notes de la mélodie font partie de la résonnance. Les sonorités que l'on obtient ainsi évoquent à merveille les sonorités exotiques, celles d'un orchestre japonais ou cambodgien, ou celles des instruments de percussion dont s'accompagnent les chanteurs.

C'est dans cet esprit que le P. Komitas a composé l'accompagnement des chants arméniens qu'il chanta l'hiver et l'été derniers dans différentes villes de l'Europe, avec un succès si général, et qu'il vient de faire paraître¹. Ce sont là des chants plus graves, plus expressifs que ceux que nous ont fait connaître les Hindous. Ils sont bien exotiques, par leur essence populaire, par leur nature homophone, par l'étrangeté de leurs gammes. Mais ils sont plus près de nous que beaucoup de chants exotiques ; et c'est pourquoi j'ai tenu à les signaler ici. Ils viennent d'un pays de montagnes et de lacs, où les pâtres aiment à s'appeler d'une hauteur à l'autre, et où les paysans aiment à remplir les solitudes de leur voix. Il y aurait un parallèle cruellement ironique à écrire entre ces airs populaires arméniens et nos chants dits populaires, notre chœur d'hommes, ce bon chœur d'hommes où les notes s'en vont quatre par quatre, comme une troupe de soldats exténués par une course de trois jours, et qui ne trouveraient plus à répéter le long de la route d'une morne mélodie que cette « meule » : *Sous-dominante, dominante, tonique ; — sous-dominante, dominante, tonique ; — sous-dominante, dominante, tonique...*

La nature homophone, le *mélod* trop subtil de la musique exotique ont fait croire longtemps qu'il ne saurait y avoir de rapports entre cet art et le nôtre. En fait, il y en eût presque toujours. Les instruments à archet, fondement de notre orchestre, viennent de l'Afrique ou de l'Asie. Une partie de cet orchestre, la batterie, porte encore le nom de *musique turque*. Et l'on sait de quelle importance ont été les expéditions des Croisés pour l'essor de notre musique populaire.

Aujourd'hui, les ressources proprement musicales de la musique exotique sont plus précieuses que jamais à l'art occidental. On a vu au commencement de cet article le rôle que jouait dans cet art la musique populaire. Elle lui a fourni, surtout à la naissance de chaque période de son évolution, ses éléments expressifs. Or, notre musique populaire, art essentiellement monodique, n'a pas survécu à l'apparition de l'harmonie. Ou, du moins, sa nature en a été changée. Elle était une source sans cesse renouvelée de la musique *artistique* ; elle n'en est plus qu'un succédané. Et cela est si vrai que, dans son évolution, on pourrait voir se refléter l'évolution de la musique artistique.

Dès lors, les vieux thèmes de plain-chant ou la musique exotique sont seuls capables de renouveler, grâce aux nuances infinies de leurs modes, nos deux modes surannés. Celle-ci, loin dans l'espace, est peut-être plus près de nous que ceux-là, loin dans le temps. De plus, elle est vivante et diverse, et

¹ A Paris, chez Demets.

ceux-là sont morts et déjà exploités. Elle constitue donc, actuellement, la ressource la plus sûre et la plus naturelle de l'art occidental. D'ailleurs, elle s'est manifestée comme telle depuis plus d'un demi-siècle. Des races, restées jusqu'alors, et dans leur art, en dehors de l'évolution européenne, possédant donc encore un chant populaire, y prirent part subitement. C'étaient les Russes, les Scandinaves et peut-être aussi les Tchèques. Mais leur art séduisant et nouveau s'étiola vite, comme une plante sans racine. Du moins fut-il un exemple et une indication.

Pour que cet exemple fût compris, et que cette indication fût suivie, il fallait un pas encore dans l'évolution de notre art et l'apparition d'un musicien qui sût en refondre les éléments divers et les apprêter à un art nouveau. Cette étape décisive dans l'harmonie et dans l'orchestration fut franchie après Wagner, Liszt, Grieg et les Russes par les premiers musiciens de ce que l'on pourrait appeler la nouvelle Renaissance de la musique française. Et le musicien de l'art nouveau paraît bien être né avec Claude Debussy. C'est en effet le propre de cet artiste d'avoir définitivement brisé, ou plutôt distendu, le moule de l'harmonie et de la tonalité, jusqu'à lui faire admettre les modes les plus étranges de la musique exotique ou de la musique antique. Diatonique gauche et timide du plain-chant, chromatisme subtil ou gammes pentaphones de la Chine, aucun *mélodrame* ne répugne à l'art souple de Claude Debussy.

Cet enrichissement de l'harmonie s'est effectué d'ailleurs selon une loi d'évolution antique et immuable, puisqu'il consiste dans l'utilisation toujours plus habile des harmoniques d'un son fondamental. La voie nouvelle que trace à notre art son renouvellement par les ressources de la musique exotique, apparaît donc sûre dans sa base et indéfinie dans son développement. Elle est logique et réjouissante. Faut-il s'étonner, si la musique est comme on l'a dit l'image changeante de la société, qu'une société colonisatrice donne naissance à une musique éprise et nourrie d'exotisme? Et d'autre part, ne faut-il point se réjouir de voir s'affirmer à chacune de ses étapes la tradition essentielle de notre art européen, qui est d'accorder en lui un nombre toujours plus grand de races différentes.

E. ANSERMET.

LA VIE MUSICALE publierà dans son prochain numéro un article de M. Georges Humbert, intitulé "Chœur d'hommes : simple esquisse historique et critique".

LE PRIX D'UN AUTOGRAPHE

M. Karl W. Hiersemann, antiquaire à Leipzig, met en vente, au prix de 22.000 marks (27.500 fr.), le manuscrit original de sept *Bagatelles*, op. 33, écrites par Beethoven après 1802, selon toute probabilité, mais, détail curieux, datées par lui-même de 1782.

On suppose que les cinq premières sont des œuvres de la première jeunesse de Beethoven, reprises et retravaillées par lui plus tard. En ce qui concerne les deux dernières le cas est différent, car des esquisses de ces deux morceaux se trouvent dans les carnets de 1801 et 1802.