Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 3 (1903-1904)
Heft: 44

Artikel: La plastique de l'ouïe
Autor: Lesfauris, J.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029756

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: 13.12.2025

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

Troisième Année N° 44 1er Décemb. 1903

Abonnement Suisse: Un an. Fr. 6.—

LA MUSIQUE EN SUISSE

Abonnement Etranger: Un an. Fr. 7.—

ORGANE DE LA SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois

RÉDACTEURS EN CHEF: E. JAQUES-DALCROZE et H. MARTEAU GENÈVE.

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS: SÄUBERLIN & PFEIFFER, IMPRIMEURS VEVEY

La plastique de l'ouïe.

Le timbre, l'accent, le frémissement de la voix suffisent pour manifester la joie, la douleur, la haine ou la colère, etc. etc. Telle est la puissance magique, sympathique de la voix, d'être par elle-même une langue capable de communiquer les sentiments de l'homme à l'homme; mais l'homme ayant des besoins matériels à satisfaire, des idées et des sentiments à manifester, a dû plier la voix aux nécessités de sa triple nature, et la faire servir à la fois aux besoins ordinaires de la vie, à la communication des idées et des sentiments. Néanmoins la confusion et la diffusion des langues n'ont dû se produire qu'alors que la méchanceté de l'homme croissant, il n'a plus employé sa voix que pour exprimer exclusivement des besoins matériels ou des idées s'y rattachant; à ce moment il a dû faire disparaître de la voix ce qui constitue le sentiment; et la voix privée de la sorte de l'élément universel (sentiment), s'est articulée diversement pour engendrer les idiomes qui se sont répandus sur la terre.

A partir de cette époque, constatée par les livres sacrés, on peut concevoir chez les peuples deux langues tout à fait distinctes: l'une, la musique, langue propre à manifester le sentiment, car toujours l'homme a dansé, toujours il a chanté les dieux, l'amour, le vin; l'autre, l'idiome usuel; car toujours aussi l'homme a eu des besoins matériels à satisfaire et des idées à communiquer. Pourtant la musique n'a dû se développer, avoir une notation spéciale qu'après l'apparition des instruments de musique, parce qu'alors seulement il a été possible de constater l'échelle des sons, de marquer l'intonation des voix.

Cette musique était certes loin d'avoir les allures franches et indépendantes de la musique moderne: elle se bornait à dilater en quelque sorte l'idiome; aussi, de certains idiomes plus harmonieux que d'autres, surgit bientôt une musique régulière; et il est probable que les Grecs, dont on a beaucoup vanté la musique, furent dans cette heureuse exception. Les Grecs qui, si l'on en doit juger par ce que nous connaissons de leur plastique, ne devaient pas nous être inférieurs pour la plastique de l'ouïe, les Grecs avaient certainement compris leur système de musique autrement que nous.

On peut en effet concevoir l'origine de la musique de deux manières, comme dépendante ou indépendante de l'idiome dépendante, le rhythme, le dessin, la tonalité, (*) ne sont que la dilatation, pour

(*) Tout ce qui concerne la durée des sons, le nombre, le mètre, est compris sous le mot *rhythme*.

ainsi dire, de l'idiome, et le rôle du compositeur se borne à écouter les vers du poëte et à dilater ce germe musical, en mettant les durées et les intonations aux proportions voulues par le système instrumental ; dès lors, la musique prenant ainsi la couleur de l'idiome, est grecque, italienne, française, allemande, etc. ; tandis que si la musique est indépendante de l'idiome, l'infini se déroule devant elle ; car toutes les combinaisons de durée et d'intonation des sons lui appartiennent : avec ces éléments, elle crée des rhythmes et des dessins qui lui sont propres ; elle fait sa langue, langue universelle, puisqu'elle n'est que l'ordre et la symétrie *perçus par l'ouïe.*

A ce point de vue large de l'art, la musique est réellement la plastique de l'ouïe ; et les idiomes quels qu'ils soient sont sous sa dépendance, en ce qui constitue leur partie musicale : c'est-à-dire que lorsqu'il veulent joindre le sentiment à l'idée, qu'ils veulent mouvementer l'idée, qu'on me permette le mot, c'est à la musique qu'ils ont recours ; ils plient à leur taille les éléments de durée, intonation, tonalité, et engendrent la poétiqne des idiomes dont les traités de prosodie nous donnent quelques lois.

Ces deux origines de la musique poussent l'art dans des voies bien différentes ; car, dans un cas, il développe toutes les formes mélodiques dont est susceptible l'idiome ; il le divinise en quelque sorte ; et voilà pourquoi les Grecs avaient en si grande vénération la musique ; dans l'autre, l'art est entraîné à développer exclusivement la musique instrumentale, et conséquemment à inaugurer l'art dans son indépendance, sa liberté et son universalité : indépendance, universalité qui sont le résultat de vingt siècles de luttes : car si à travers les ténèbres du temps, nous cherchons à nous rendre compte de la longue route qu'a eu à parcourir l'art, pour arriver à la musique moderne, nous voyons d'abord la musique comme la dilatation en quelque sorte de l'idiome, ou au moins dépendante de l'idiome ; et le peuple grec, nous l'avons déjà dit, a sans doute atteint l'apogée de cette première phase de l'art (*) ; mais leur musique passant à d'autres peuples, dont les idiomes étaient moins harmonieux, s'est corrompue, et a fini insensiblement par ne laisser d'autres traces de son existence, que des gammes recueillies par quelques savants : on possédait peut-être encore de la musique grecque ; mais pour la jouer, il aurait fallu être bien édifié sur leur notation, il aurait fallu avoir les instruments dont ils se servaient ; il aurait fallu, en outre, parler le grec de l'époque.

Les musiciens ne trouvant plus dans les idiomes vulgaires les éléments mélodiques de l'idiome grec, ont bien été obligés de créer des rhythmes et des dessins indépendants des idiomes ; et de cette nécessité est née la musique exclusivement instrumentale ; l'enfantement a été très lent, douloureux, l'art même a été en péril pendant des siècles : mais enfin ce travail laborieux a eu pour résultat définitif, le développement de la musique exclusivement instrumentale que nous possédons : c'est la deuxième phase de l'art.

Arrivé à ce point, l'avenir de l'art musical, dans son indépendance et son universalité, est assuré ; que les idiomes se perdent, que les peuples disparaissent, il y aura toujours des instruments et une notation suffisante pour le reproduire.

Ce sont ces éléments combinés dans l'unité et la variété qui engendrent le rhythme.

De même ce qui est relatif à l'intonation, à l'accent, est compris sous le mot *dessin :* car le dessin, qu'est-il autre chose que ces éléments combinés de l'unité et de la variété ?

La manière d'employer les éléments qui précèdent, constitue la *tonalité du système,* sa manière d'être ; il y a une infinité de tonalités possibles avant d'arriver à l'unité et à la variété du système moderne.

(*) Les instruments soutenaient ou accompagnaient la voix ; mais il n'y avait pas de musique exclusivement instrumentale. De tous les temps, des bergers, des musiciens ont dû jouer des mélodies sur la flûte de Pan, ou tout autre instrument ; mais, je le répète, ce n'est pas ce qu'on entend par musique exclusivement instrumentale.

Pourtant l'art ne doit pas s'endormir sur des lauriers si laborieusement cueillis; il lui reste à compléter son développement instrumental pour embrasser tous les rhythmes, tous les dessins, toutes les tonalités; toutes les combinaisons instrumentales possibles: en un mot, *toute relation perçue par l'ouïe,* afin de mériter le nom de plastique de l'ouïe.

Quoi qu'il en soit, et dans l'état actuel, grâce à la musique exclusivement instrumentale, l'indépendance de l'art est proclamée par le monde, ainsi que son universalité.

J. Lesfauris.

Musiciens suisses.

Frédéric Hegar.

Il y a maintenant 40 ans que Hégar arriva à Zurich. Il nous paraît opportun, à cette occasion, de dire quelque chose de la vie de ce musicien et des grands services qu'il a rendus à son art. On peut affirmer, sans être accusé d'exagération, que Hégar a été le père du monde musical suisse.

L'association suisse des Musiciens l'a nommé cette année son président d'honneur. C'est là une chose officielle et un titre académique. Personne en Suisse n'a déployé dans le domaine musical une activité aussi énergique que lui : de là, l'expression d'une reconnaissance profonde de la part de la Société.

Frédéric Hegar est né à Bâle, le 11 octobre 1841. Il est l'aîné de cinq frères. A l'âge de 10 ans, il commença à fréquenter la division « réale » du Gymnasium. De bonne heure se manifestèrent des grandes aptitudes musicales. Ses parents, musiciens tous les deux, lui donnèrent des leçons de piano, Hifl lui enseigna le violon et Rodolphe Löw la théorie et la composition. Ce dernier était un musicien très distingué, élève de Hauptmann ; il sut inspirer au jenne Hégar un véritable enthousiasme pour sa future vocation. A côté de ses études scolaires, il faisait beaucoup de musique, en particulier dans la maison de Monsieur Turneisen-Paravicini, où se réunissait un quatuor régulier. M. Turneisen lui-même jouait le premier violon, et le jeune Hegar le deuxième violon. MM. Lutz père et fils jouaient la viole et l'alto. A côté de ces excellentes influences musicales, Hegar subit aussi celle des exécutions artistiques de la Société de chant de Bâle et de la Liedertafel de Bâle, les deux sous la direction du Maître de chapelle Reiter. C'est là qu'il apprit à connaître la technique du choral, là aussi qu'il se familiarisa avec les chœurs d'hommes, là enfin qu'il eut pour la première fois l'idée de réformer la littérature musicale des chœurs d'hommes. A l'âge de 15 ans, Hegar fut envoyé à Neuchâtel. Le soir même, à son arrivée dans cette ville — c'était en 1857 — éclata la révolution neuchâteloise, événement dont le souvenir est encore vivant dans le souvenir du Maître. Une année plus tard, en 1857, son père l'accompagna à Leipzig. A cette époque, le conservatoire de Leipzig était à la tête du mouvement musical en Allemagne. Les meilleurs professeurs de musique étaient réunis dans cette ville. C'est là qu'étudièrent plusieurs hommes, dont les noms sont devenus célèbres dans l'histoire de la musique, ainsi par exemple Grieg. Leipzig était donc bien l'endroit le plus favorable à l'instruction musicale de notre jeune artiste. Son maître de violon était Ferdinand David, Louis Plaidy lui enseignait le piano, Maurice Haupmann, Julius Riete et Ernest Frédéric Richter la composition et le contrepoint. Hegar n'aurait pas pu mieux rencontrer. Ces maîtres étaient tous capables de lui communiquer l'enthousiasme pour son art, David surtout qui s'occupa avec prédilection de son élève et lui procura la place de Maître de chapelle sous la direction de Bilse, pendant la saison de l'été 1860 à Varsovie. En automne, Hegar retourna à Leipzig où le Maître de chapelle Büchner le prépara spécialement pour la direction musicale et lui donna des leçons en vue de l'étude des partitions. Au printemps de 1861, il retourna