

La musique : le retour à l'existentiel, 1885-1920

Autor(en): **R. R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Eidgenössische Sängszeitung = Revue de la Société fédérale de chant**

Band (Jahr): **35 (1971)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1043801>

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.

exemple, certaines pratiques, qui encombrant inutilement le subconscient de l'enfant: L'enseignement de la mesure basé sur le dessin, les associations arbitraires sons-couleurs, la dactylo-rythmie (représentation des durées à l'aide des doigts). Les mêmes principes mettent en évidence des erreurs flagrantes, telles que l'audition absolue prise comme base de l'enseignement musical, l'éducation rythmique faite presque exclusivement en comptant; enfin, ils sont en opposition avec un solfège trop exclusivement théorique ou une éducation musicale qui met la virtuosité au premier plan, au détriment de la musicalité.

En guise de conclusion de ce trop bref aperçu, soumettons à la réflexion du lecteur ce vœu d'Edgar Willems qui, sans doute, est à l'origine de sa méthode:

«L'éducation, bien comprise, n'est pas seulement une préparation à la vie; elle est elle-même une manifestation permanente et harmonieuse de la vie. Il devrait en être ainsi pour toute étude artistique et, particulièrement pour l'éducation musicale, qui fait appel à la plupart des facultés maîtresses de l'être humain.»

N.B. – Pour une information plus complète, nous renvoyons le lecteur aux principaux ouvrages d'Edgar Willems: «L'oreille musicale», tomes 1 et 2 (Ed. «Pro Musica», Genève; «Les bases psychologiques de l'éducation musicale» (Presses universitaires de France); «Le rythme musical» (Presses universitaires de France).

«Les Cahiers Protestants» 1968, No 3
Jean-Claude Frey, professeur

La musique

LE RETOUR A L'EXISTENTIEL, 1885–1920

Comme toutes les activités humaines, la musique devient internationale; les compositeurs qui parviennent à une certaine notoriété sont aussitôt joués dans le monde civilisé tout entier. Par contre, une influence nationale profonde se fait sentir dans les grandes œuvres des pays qui arrivent à la grande culture. D'autre part, de célèbres musiciens occidentaux empruntent des rythmes et des thèmes aux peuples non encore développés: c'est Saint-Saëns introduisant le chant d'un batelier nubien dans le Cinquième concerto pour piano, c'est Debussy et Ravel utilisant des gammes orientales, des rythmes de jazz ou des danses espagnoles.

Ce goût de dépayser la sensation par l'exotisme et d'ouvrir l'art au monde entier est bien caractéristique du temps, de notre temps encore (n'en est-il pas de même pour la poésie et les arts?).

L'influence russe

Vers 1860 se constitue en Russie un groupe de compositeurs qui s'intitule «Mogoutchaïa koutchka» (le puissant petit tas) et que les Français appellent plus simplement le «Groupe des cinq»: Balakirev, Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov et Borodine. A leur suite, Tchaïkovsky (1840–1893) et Scriabine (1872–1915).

Mais l'influence russe, que nous retrouvons dans la littérature, se marque surtout dans le domaine des ballets et renouvelle ce genre: Diaghilev (1872 à 1929) monte des tournées mondiales qui font connaître les compositeurs russes et en particulier Igor Stravinsky (né en 1882) et Serge Prokofiev (1891 à 1953), en même temps que les compositeurs français d'avant-garde. Ces deux génies contemporains ont eu une grande influence sur l'évolution de la musique.

L'école française

Pendant que la France s'ouvrait à la poésie puissante et colorée de la musique russe, elle se défendait contre les outrances germaniques de l'école wagnérienne et la grandiloquence du lyrisme italien. Gabriel Fauré, on l'a vu, fait pressentir les autres grands maîtres français de la musique contemporaine.



Claude Debussy (1862-1918)

De sa formation classique (il doit son Grand prix de Rome à un joli pastiche de Massenet) Debussy se dégage rapidement. Dès son séjour à la villa Médicis, il verse dans ce que l'Institut appelle dédaigneusement «un impressionnisme vague, dangereux ennemi de la vérité dans les œuvres d'art!» Il rencontre Eric Satie, sorte d'anarchiste de l'harmonie; il prend contact avec la musique exotique, avec Bayreuth, la Mecque du wagnérisme, avec l'œuvre originale de Moussorgsky. Dès 1894, il s'affirme dans le Prélude à l'après-midi d'un faune, d'après le poème de Mallarmé. La grande innovation de Debussy, c'est qu'il rend au son lui-même tout son charme, tout son

mystère, toute sa poésie. Pour y parvenir, il dédaigne les formes classiques; il cherche son chemin à la fois dans des innovations harmoniques et dans des emprunts aux systèmes musicaux extra-européens, comme les gammes orientales.

Mais bientôt, il est touché par l'impressionnisme plastique: il veut atteindre, par sa musique, à une évocation sonore de la nature, évocation parallèle à celle qu'il trouve dans la poésie de Verlaine. Certaines pièces, par leurs touches légères, manifestent particulièrement cette intention, comme *Jardins sous la pluie*, écrit pour le piano, ou *la Mer*, poème symphonique.

C'est donc la beauté du son en soi, considéré à nouveau et avant tout comme une sensation, qui constitue la motivation de l'œuvre; mais le ciment qui unit ces sonorités riches et évocatrices entre elles, c'est avant tout l'impression si vive et si nuancée du musicien lui-même, avec toute sa variété, de l'humour tendre de *Children's corner* à l'évolution spirituelle de *la Mer*. «Arriver à la chair nue de l'émotion», tel est le but que formule Debussy lui-même.

Il convient de souligner encore son influence profonde sur le théâtre lyrique qu'il purge, avec son *Pelléas et Mélisande* (1892-1902), écrit sur la pièce de Maeterlinck, de sa fausse sentimentalité et de son pathos.

Maurice Ravel (1875-1937)

Après avoir travaillé la composition avec Gabriel Fauré et publié entre autres *Jeux d'eau*, Ravel échoue au concours de Rome: ses œuvres ont fait scandale. Libéré du fardeau du concours par le rejet de sa candidature (1905), Ravel continue une production qui déchaîne l'indignation (*Histoires naturelles*, sur le texte de Jules Renard). Mais *Daphnis et Chloé*, composé en 1909 et représenté en 1912 par les ballets Diaghilev, le révèlent au grand public.

L'Espagne et la danse sont ses thèmes principaux. Comme Debussy, il a horreur de l'emphase: sa musique vise au dépouillement, allant d'une vive émotion sensuelle à l'autre comme de crête en crête. Son goût du rythme lui fait styliser non seulement les danses espagnoles ou sud-américaines, mais la musique des noirs américains (*Concerto pour la main gauche*). Son génie étincelant utilise des combinaisons nouvelles de timbres et même des instruments rares ou folkloriques.

Ses œuvres les plus célèbres sont le *Boléro*, les 2 *Concerti* (piano); et comme œuvre lyrique, *l'Enfant et les sortilèges* sur un texte de Colette.

Notons enfin qu'en Allemagne également les compositeurs essaient de se dégager de l'influence wagnérienne en créant de nouveaux modes d'expression: essais d'extension de la gamme par l'emploi de quarts et même de seizièmes de ton, rejets des tonalités traditionnelles ou naturelles par le dodécaphonisme (division de l'octave en 12 degrés égaux agencés au gré du compositeur), Schönberg (1874-1951), etc.... Ce travail de réorganisation de la matière sonore, qui peut paraître très cérébral, témoigne d'une volonté puissante de renouveler la musique, volonté que nous retrouvons de nos jours dans les recherches de musique concrète ou de musique électronique.

R. R.