

Études critiques : Ernest Ansermet et les fondements de la musique dans la conscience humaine

Autor(en): **Golan, Ariel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **38 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381350>

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.

Ernest Ansermet et les fondements de la musique dans la conscience humaine ¹

ARIEL GOLAN

La nouvelle édition de cet ouvrage, paru pour la première fois en 1961, contient de nombreux remaniements et ajouts, rédigés surtout en vue de la traduction allemande de 1969 et restés jusqu'à présent inédits en français.²

Les fondements de la musique dans la conscience humaine ont leur origine dans une préoccupation majeure d'Ansermet: «la détermination éthique de la musique ou de l'éthique musicale» (p. 497). Pour l'auteur, il était indispensable de constituer les fondements d'une éthique de la musique: cette idée s'imposa de plus en plus fortement à son esprit lors de ses entretiens quotidiens avec Strawinsky dont le point de vue sur la musique était uniquement esthétique. Cette détermination éthique de la musique «ne devait se clarifier pour [l'auteur] qu'à [sa] rencontre de la phénoménologie à travers Sartre — ce qui vaut au lecteur la laborieuse excursion de cet ouvrage.» (p. 497).

Cette méthode — la phénoménologie — consiste «à se rendre compte des phénomènes (...) par les phénomènes de conscience qui les ont déterminés comme tels (...)» (p. 23). Il s'agit d'étudier la façon dont les phénomènes musicaux apparaissent à la conscience humaine, ou plus précisément comment la conscience fait apparaître la musique dans les sons.

L'ouvrage repose sur un postulat fondamental: «le musicien n'a pas à créer des structures tonales; elles lui sont *données* (...)» (p. 346). Ce postulat est formulé de diverses manières tout au long de l'ouvrage: «toute notre étude tend à montrer que la conscience auditive les détermine d'elle-même [les intervalles]» (p. 352), «(...) la conscience musicale est toujours *en rapport* avec la *tonalité* qui est sa loi éthique interne et externe (...)» (p. 330). La genèse de la musique est déterminée par les structures de la conscience: il s'agit ici d'une sorte d'innéité: l'organisation tonale des intervalles apparaît comme une forme a priori de la conscience, qui caractérise sa perception des sons.

¹ ERNEST ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Nouvelle édition revue par J.-Claude Piguet. A la Baconnière, Neuchâtel, 1987, 820 p.

² Il faut signaler le travail remarquable accompli par Jean-Claude Piguet et ses collaborateurs. La constitution du nouveau texte présenté ici n'a pu être réalisée qu'après une étude minutieuse des manuscrits originaux d'Ernest Ansermet. On peut se faire une idée du travail réalisé en consultant, aux pages 18 à 22, l'index des nombreuses modifications, coupures et adjonctions apportées dans l'édition de 1987 par rapport à l'édition française de 1961.

L'auteur entreprend de prouver cette assertion dans la première partie de son ouvrage: *la conscience auditive et la conscience musicale*. Qu'est-ce que la conscience auditive? «L'activité de conscience qui consiste purement et simplement à percevoir le son» (p. 41). Cette perception est un phénomène complexe, et l'auteur le décrit en détail. Pour résumer, on peut dire que «la perception est un *fait* de conscience par lequel celle-ci *se signifie* ce qui a été préalablement perçu *en fait* par l'oreille». (p. 42) L'activité de l'oreille n'est pas un pur phénomène physiologique, «ce qui ferait de l'oreille un simple réceptacle d'impressions auditives» (p. 42). Il faut plutôt parler de «l'oreille interne [qui] est le siège d'une activité autonome, qui détermine à *sa manière* pour soi, ou plutôt pour la conscience, le phénomène par lequel s'annonce le son (...)» (p. 42).

En outre, la perception auditive est logarithmique. L'auteur le prouve par de nombreuses formules mathématiques qui peuvent être résumées par la phrase suivante: «la conscience auditive constitue le monde des sons musicaux (...) par deux systèmes de logarithmes, l'un à base de *quinte* ascendante et descendante, l'autre à base de *quarte* descendante et ascendante» (p. 110). Autrement dit, ce système de logarithmes est celui qui a pour base le rapport de la quinte à la quarte dans l'octave, et ce système donne naissance au système tonal, à ce qu'on appelle la tonalité. Ce qui veut dire que la conscience auditive constitue son propre horizon tonal à partir des sons perçus.

Pour qu'une telle analyse ait tout son sens, il faut préciser ceci: parmi les trois qualités du son, hauteur, intensité et timbre, c'est la hauteur qu'il faut privilégier: «le son musical, en tant qu'*être*, s'individualise par sa hauteur» (p. 31). Au commencement 'n'était donc pas 'le Rythme', comme disait Hans von Bülow, et il faut mettre au rancart cette vieille formule; 'au commencement' étaient *le son de hauteur déterminée et la succession des intervalles émis par la succession des sons*. Le rythme est apparu du fait même que la succession des intervalles prenait forme dans le temps (...)» (p. 351).

La conscience musicale est une nouvelle activité de conscience à la faveur de laquelle la musique apparaît dans les sons: elle «se grefferait sur l'activité auditive pour donner un sens au chemin tracé par les sons dans l'espace sonore imaginaire et en général aux structures tonales» (p. 73).

Ces fondements une fois posés, l'auteur peut définir la musique comme «une expression de l'homme en tant qu'être éthique» (p. 228). Cela signifie que la musique est sentiment, qu'elle a «pour finalité (...) d'exprimer *par le sentiment musical* (fait de tensions affectives signifiées par les tensions positionnelles) la conscience affective de soi, qui est, en tant que conscience psychique, la conscience éthique de l'homme» (p. 228). La mise en forme des structures musicales est leur aspect esthétique, alors que la substance de ces mêmes structures (ce que l'auteur appelle le «quoi» (p. 147)) est constituée par le vécu affectif de l'être humain.

On peut signaler que les principales tensions affectives — définies par les

attributs : actif, passif, introverti, extraverti, et leurs combinaisons — reposent sur quatre intervalles au sein de l'octave, à savoir la quinte ascendante, la quarte ascendante, la quinte descendante, la quarte descendante. Autrement dit, «la loi éthique de la conscience musicale est sa loi tonale» (p. 222).

«La loi tonale est donc l'*assise* de l'activité créatrice du musicien, et celle-ci est la mise en œuvre *irréfléchie* de son sentiment tonal (...)» (p. 222). Et pour donner encore plus de poids à cette éthique musicale, l'auteur se livre à une phénoménologie de Dieu, qui lui permet d'affirmer que «sous l'espèce du 'fondement' de son existence psychique et de toutes ses déterminations psychiques, il (Dieu) est omniprésent comme la loi tonale dans la conscience du musicien ; et l'homme trouve en lui un point d'appui inconditionnel (...)» (p. 217).

Les fondements sont ainsi posés. Ansermet peut alors écrire — ou plutôt réécrire — l'histoire de la musique occidentale du Moyen Age à nos jours dans la deuxième partie du livre : *la création historique de la musique dans l'empirisme*. Cette histoire procède essentiellement par bonds et ses différentes étapes s'intitulent mélodie, polyphonie, et «le grand tournant de l'histoire, le passage de l'ère polyphonique à l'ère harmonique [qui] a une connexion avec la révolution copernicienne de la vision du monde (la différenciation, au sein de l'existence de conscience dans la réflexion pure, de la conscience d'un objet et de la conscience de soi), et par conséquent avec la naissance de l'individualisme, qui est le ferment de la démocratie» (p. 388).

Nous arrivons ainsi à la thèse principale de l'ouvrage : «au début du XX^e siècle, toutes les possibilités de structure et tous les projets musicaux, procédant des fondements que nous a révélés notre étude, auront été mis en pratique : la conscience musicale dominera le champ complet des perspectives tonales, pratiquera le chromatisme et l'enharmoine, se sera ouverte à la polytonalité et, dans la mise en œuvre des structures, Debussy témoignera d'une parfaite liberté *modale, tonale, rythmique* et *formelle* (car chacune de ses œuvres crée sa forme) (...). Ainsi, il n'y aura plus, vers 1914, après la mise en œuvre de la *polytonalité* et de la *liberté cadentielle* (deux choses qui étaient inscrites dans les possibilités du phénomène), de nouvelles structures à inventer, mais il sera loisible aux musiciens de se manifester par le style, par un style personnel, en sorte que l'histoire de la musique n'est pas aujourd'hui nécessairement finie» (p. 386-387).

La musique de Debussy représente pour Ansermet un aboutissement de l'histoire musicale de l'Occident, un exemple pour les compositeurs à venir ; les pages consacrées à Debussy sont parmi les plus belles du livre. Debussy est «le musicien de la *liberté* mais de la *liberté conditionnée* — c'est-à-dire de la liberté humaine ayant un fondement éthique — (...)» (p. 427).

La thèse citée ci-dessus annonce la partie finale du livre, qui est une attaque en règle de la musique sérielle représentée par Schönberg et ses disciples. Pour Ansermet, la musique sérielle est une aberration : cette théorie — car il s'agit

plus d'une théorie que d'une musique — consiste en une méthode de composer avec douze sons n'ayant de relation que de l'un à l'autre : chaque série contient les douze sons de l'échelle chromatique disposés à chaque fois dans un ordre différent selon les intervalles qui les séparent : chaque son n'est censé théoriquement réapparaître qu'après la succession des onze autres. Cette méthode anéantit le système tonal et le système de logarithmes sur lequel il repose : plus de hiérarchie entre les sons, plus d'intervalles fondamentaux (la quinte n'a pas plus d'importance que la quinte augmentée), plus de fondement tonal dans la conscience. On assiste à une mise en pièces de l'horizon tonal constitué par la conscience elle-même.

« En posant sa série comme une succession de sons n'ayant de relation que de l'un à l'autre, Schönberg passe outre à la loi de la conscience auditive qui est de rapporter les sons en succession (dans l'étendue d'un motif ou d'une phrase) à la position tonale *initiale*. » (p. 516) Nous l'avons déjà vu : pour Ansermet, le système tonal est inscrit dans la conscience ; composer une musique qui consiste en une succession de notes indifférenciées, n'ayant aucun centre tonal et ne produisant par là même aucune tension affective, c'est s'attaquer à l'être de la conscience auditive, à ses assises. C'est la soumettre à une loi externe (la série) dont l'absence de fondement dans la conscience augmente la passivité de celle-ci. « La loi tonale est (...) une loi de la *conscience musicale* ; elle est sa *loi intérieure*, dont elle a témoigné en extériorité par le système de sons d'où est née la musique et dont le musicien occidental témoigne en écrivant une musique *tonale*, même lorsqu'il sort des voies tonales explorées avant lui. La loi sérielle est une loi externe ayant son fondement dans une donnée matérielle : les douze sons de la série, qui dans chaque série se présentent sous un nouvel aspect relationnel » (p. 522).

La tentative d'élaborer une musique échappant à la loi tonale — c'est-à-dire à la loi interne de la conscience musicale qui engendre cette musique — est une conséquence pour l'auteur des « soins exclusifs accordés à la culture de l'activité intellectuelle (...) au détriment de la culture de l'affectivité et par conséquent de celle de l'éthique » (p. 570). C'est couper l'être humain de son « éthos » qui est « une certaine manière d'être-au-monde et, au regard de son expression musicale, d'être en relation *affective* avec le monde (...) » (p. 345).

On peut regretter que, parallèlement à une démonstration rigoureuse fondée sur l'observation des phénomènes de conscience, Ansermet se livre à des conclusions historiques et morales en extrapolant, c'est-à-dire en considérant le processus historique de la musique comme « l'exact reflet du processus de l'histoire humaine » (p. 569). Autrement dit, « au conditionnement tonal de la conscience musicale correspond le conditionnement de la vie pragmatique par l'organisation économique » (p. 570).

Une telle extrapolation, qui n'est pas fondée sur une démonstration, permet à l'auteur d'affirmer « que le monde libre refuse la solution que le monde

communiste a donnée à son conditionnement économique, comme le musicien tonal refuse la solution schönbergienne» (p. 570).

Comparer le «monde libre» à la conscience tonale et le «monde communiste» à la loi sérielle, qui détruit l'horizon tonal de la conscience, est pour le moins discutable. Ces deux notions politiques et économiques ne sont pas définies par l'auteur. De plus, établir des relations entre l'histoire musicale et l'histoire humaine exige l'élaboration d'une méthode reposant sur des définitions précises et sur une approche sociologique de la musique, ce qui n'est pas le propos d'Ansermet (c'est l'objet du livre de Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977).

Alors pourquoi se livrer à un tel parallèle, lorsque celui-ci n'est pas fondé ? On peut faire le même reproche à Ansermet en ce qui concerne ses réflexions sur l'époque contemporaine, quand il parle «de la décadence de l'Occident» (p. 574), qui se signale, selon lui, par «l'assujettissement [de la conscience] au conditionnement matériel de la vie et à la dialectique des circonstances» (p. 574). La conscience qui était active est devenue passive. «L'activité créatrice de l'époque (non des individus singuliers) se passe dans la science, le commerce et l'industrie, c'est-à-dire dans tout ce qui dépend de l'intelligence» (p. 574). Encore une fois, une telle affirmation ne repose sur rien de solide : si l'utilisation de la technique sérielle dénote une prépondérance exagérée de l'intelligence au détriment de l'affectivité dans la musique, il n'en va pas forcément de même dans les autres arts (peinture, cinéma, théâtre, etc.) Chez Jackson Pollock, par exemple, l'affectivité a une importance bien plus grande que l'intelligence. De plus, pour comprendre la fonction de l'art dans la société contemporaine, il faut se livrer à nouveau à une analyse sociologique de la manière qu'a la collectivité de produire et de consommer les arts, ces derniers n'ayant jamais été aussi collectifs qu'aujourd'hui. Vu qu'une telle analyse n'est pas le propos de l'auteur, les extrapolations citées ci-dessus apparaissent comme superficielles.

Or, mises à part ces dernières, l'auteur, tout au long de son ouvrage élabore une perspective historique de la musique qui repose sur des fondements solides. Ainsi peut-il évoquer ce que serait le début d'une nouvelle étape de la musique occidentale. «La grande leçon de l'histoire est qu'un «acte d'expression» musical 'authentique' n'est pas le fruit d'un travail technique, mais qu'il est engendré 'du dedans', inspiré au compositeur par une motivation appelant l'expression musicale. La maîtrise technique n'est qu'une condition *sine qua non* de la *perfection* de l'œuvre, non de l'œuvre comme telle» (p. 596).

Et Ansermet conclut ainsi son ouvrage : « (...) La musique à venir ne peut être qu'une libre mise en œuvre dans un style personnel des possibilités de style découvertes jusqu'ici : diatonisme, chromatisme, enharmonie, harmonie tonale, polytonalité, extra-tonalité passagère, rythmique cadentielle du cours mélodique. Il n'y en a pas d'autre» (p. 597).

