

Cours de l'École Normale de Musique

LA MUSIQUE, LANGAGE EXPRESSIF

par M^{me} Jeanne THIEFFRY

Les arts, dit Mme Thieffry, sont l'expression de la sensibilité humaine.

Chaque art est, pour l'artiste, un langage, que doivent entendre ceux auxquels il s'adresse. L'ignorance où nous pouvons être des langues parlées en divers pays ne nous empêche pas de comprendre les œuvres d'art des divers peuples, et ceci nous prouve que l'écriture de l'artiste est, avant tout — et quel que soit l'art qu'il pratique — une *écriture sentimentale*.

L'œuvre d'art veut provoquer notre *émotion*, plus encore que notre admiration. Elle s'adresse donc, avant tout, à ce qu'il y a en nous de plus profond, et plus permanent, de plus stable, c'est-à-dire à notre *inconscient*.

Une correspondance mystérieuse, mais certaine, relie à nos sentiments essentiels un certain nombre de formules plastiques ou sonores, et le propre de l'artiste est de savoir discerner les rapports de ces formules et de nos instincts profonds, et de se servir, pour nous émouvoir, de moyens esthétiques appropriés à la qualité de l'émotion qu'il veut éveiller en nous.

L'écriture du musicien est, comme celle du poète, du peintre ou de tout autre artiste, une écriture sentimentale. On parle parfois de *musique pure*. La musique pure n'existe pas. Qui voudrait prétendre qu'il existe une *peinture pure*, une *sculpture pure*, ou même une *architecture pure*? Pourquoi faire une sottise exception au détriment de la musique, et y voir un art qui n'exprime rien?

Les musiciens doués sentent tous que la musique leur dit quelque chose. Mais il en est, en art, comme dans « l'oracle de la marguerite » : on comprend « un peu, beaucoup, passionnément, ou... pas du tout ».

A mesure que la civilisation fait des hommes des êtres de plus en plus affinés, capables de percevoir plus de rapports, de relier plus d'impressions, de constater plus d'analogies, tous les arts se basant toujours sur les instincts humains élémentaires, font de plus en plus appel à la pensée. En même temps qu'il frappe au cœur de la sensibilité, l'art demande à l'attention de s'exercer, à la réflexion d'agir, à toutes les facultés de travailler à rétablir, entre les divers éléments dont il se sert, cette cohérence, cette unité d'où sont sortis, en le cerveau du créateur, la variété d'effets, les ramifications de nuances, la différence des moyens expressifs que nous proposeront l'œuvre achevée.

Certains arts sont plus que d'autres accessibles à la foule.

Si l'écrivain, le poète, sont plus vite compris que le peintre ou que le musicien, cela tient à ce qu'il existe des dictionnaires du langage parlé, qui sont entre toutes les mains, et qui, grâce à eux n'importe qui peut connaître immédiatement et à coup sûr la signification de ces signes conventionnels que sont les mots.

Je dis *conventionnels*. Cette convention fait, à la fois, la précision du langage et l'impossibilité où est chaque langue d'être universellement comprise, chaque peuple ayant ses conventions verbales particulières.

Si l'art est une langue universelle, c'est qu'il repose sur quelque chose de plus fort, de plus profond que ce sur quoi reposent les mots. Il faut être accordé, dans l'inconscient, aux formes, aux lignes, aux couleurs et aux sonorités pour comprendre ce qu'elles nous veulent.

C'est pourquoi on parle de *don artistique*. Nos âmes se nouent à elles en ce point mystérieux, malaisé à définir, et que les êtres grossiers (les Philistins) ne perçoivent pas.

Le langage expressif de J.-S. Bach

Le projet de dresser un répertoire précis des expressions esthétiques n'est pas nouveau. Au XVII^e siècle déjà, certains traités de musique contenaient des tables de formules expressives... qui, ainsi vulgarisées, se transformèrent en lieux-communs.

Mais depuis lors, la musique a beaucoup évolué, et on objectera peut-être que : 1° la musique de chaque peuple a sa physionomie spéciale; 2° que la musique d'une époque donnée diffère autant de celle de l'époque précédente que de celle qui la suit; et aussi que les conditions sociales, les mœurs, la nature des instruments, l'état des connaissances et la *mode*, surtout, l'influencent.

Tout cela est exact, mais n'infirmes pas l'existence d'un langage musical. En ce qui concerne la mode, en particulier, voici ce que Baudelaire en dit: « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».

En art, nous trouvons des expressions constantes, variables seulement en surface, mais dont l'intime structure reste identique, quelle que soit l'époque.

(Mme Thieffry examine d'abord, en se basant sur les travaux de MM. Pirro et Schweitzer, relatifs au langage musical de Bach, le premier livre du Clavecin bien tempéré. — Au piano, Mlle Ghika donne les exemples). Le langage de Bach est celui de tout le XVIII^e siècle, qui l'a du reste, en grande partie, hérité du XVII^e, et même les polyphonistes du XVI^e en pratiquaient déjà toutes les formules *mélodiques* essentielles.

« C'est dans les œuvres chantées, dit M. Pirro, qu'il faut chercher le dictionnaire de la langue de Bach. Dans toutes ses œuvres nous retrouvons, pour les mêmes idées, les mêmes séries d'expressions »...

« Comme un prédicateur populaire aux redits véhéments, à la mimique hardie, Bach joint à chaque parole un grand geste qui l'implante et qui l'explique ».

Mme Thieffry montre d'abord le rôle des consonnances (expressives de stabilité) et des dissonnances et en général de tous les intervalles ou accords attractifs, que les tiraillements causés par leurs attractions rendent expressifs d'instabilité, de mobilité.

Exemples: la 7^e diminuée tend à se contracter, dans sa résolution, la 2^e augmentée, au contraire, tend à la dilatation.

Bach emploie l'accord parfait pour traduire les idées se rapportant : à la puissance, au triomphe, à la gloire, à la majesté, à la clarté, à la joie, à la consolation, etc...

Aux idées de béatitude, de douceur, de bonheur calme s'allient les parallélismes de tierces et de sixtes, les sixtes étant plus chaleureuses que les tierces. L'accord de 7^e diminuée est celui des accords dissonnants qui est le plus employé pour exprimer la douleur, l'angoisse et tous les sentiments pénibles.

Les mouvements ascendants, dès longtemps avant Bach, accompagnaient déjà les idées d'élévation, de joie, et les motifs descendants, celles de chute de dépression, etc...

Les idées de réciprocité, mais aussi celles de contradiction et d'opposition (il faut savoir discerner) inspirent des thèmes renversés, exposés simultanément ou successivement.

Les courbes mélodiques — (faisons attention à ceci que la ligne courbe est toujours expressive de souplesse et de grâce) — s'appliquent aux mots : couronnes, guirlandes, entourer, etc... Dans les dessins expressifs du tournoiement, comme ceux par lesquels Schubert (*Marguerite au Rouet*), Mendelssohn (*Filleuse*), Saint-Saëns (*Rouet d'Omphale*) évoqueront le mouvement du rouet, nous retrouverons des figures analogues, mais roulant alors sur elles-mêmes, rapidement.

La *jubilation*, l'*exaltation* jaillissent en rapides gammes ascendantes ou en grandes vocalises diatoniques. (Voir le livre de M. Pirro pour l'ensemble de l'esthétique de Bach). Mme Thieffry donne des exemples de chromatisme ascendant, exprimant l'*aspiration douloureuse*; descendant, exprimant la *douleur de l'âme accablée*. Les thèmes du *Doute*, de la *Détresse*, de la *Force*, les rythmes du *repos*, de la *Mort*, du *sommeil*, de la *quiétude*, de la *solennité*, de la *joie*; ceux de la *démarche assurée*, de la *marche rapide*, de la *course*, de la *fuite*, des *courants d'eau*, etc... sont ensuite passés en revue, ainsi que les formules en *unisson* (expressions de l'*adhésion collective*, de l'*unanimité*, de la force suprême) en canon (expressives de *dépendance* ou d'*imitation*). L'importance du thème des *soupirs* (notes liées deux par deux, souvent conjointes, ou chromatiques, mais parfois aussi disjointes) est signalée.

Le langage expressif de Haendel

Mme Thieffry établit ensuite un parallèle entre Bach et Haendel. Ayant montré que l'esprit des deux maîtres est très différent, que Bach descend au cœur des choses, en approfondit et détaille l'expression à la façon d'un mystique, alors que Haendel a plutôt « l'optique du théâtre », et procède, pour ainsi dire, du *dedans au dehors*, à la façon d'un « projecteur de personnalité », elle montre que, néanmoins, le langage parlé par Bach et par Haendel est, en somme, identique. C'est par le style que les deux maîtres se différencient. Pour l'examen du langage de Haendel, l'étude porte sur « le Messie ». Mme Thieffry montre, entr'autres choses, avec quelle force le rythme de la *majesté* est imposé, au début de l'ouverture; comment, aussitôt que le texte parle de la « *Gloire du Dieu d'Israël* », ou de « *Jéovah, le dieu vengeur* », intervient l'accord parfait majeur. Haendel aime employer la cadence plagale pour célébrer la gloire et la grandeur, plus encore que la cadence parfaite, qui est, surtout, la forme la plus définitive de l'affirmation, opposée à la cadence à la dominante, qui est, elle, interrogative. Dès qu'il s'agit du « *messager qui apporte la bon-*

ne nouvelle », le 6/8 apparaît, amenant le rythme ternaire du bonheur. Ainsi, dans la *Pastorale*, nous retrouvons le rythme de la quiétude. C'est la bienheureuse paix où vivent les bergers à qui les Anges vont annoncer la venue du Messie. Le texte parle ensuite du « Bon pasteur qui garde ses ouailles ». Dès lors, la mesure 12/8 réapparaît, comme en la *Pastorale*, accentuant l'image poétique, nous ramenant vers le tableau du berger, qui, dans la campagne paisible, veille sur son troupeau.

Remarque : les deux thèmes sont, quant à leur début, de simples inversions l'un de l'autre, et tous deux (avec notes de passage) sont basés sur la stabilité de l'accord parfait majeur.

Dans le passage : « *Perdus dans la nuit sombre, les peuples errant dans l'ombre* », une longue phrase, en unisson, est exposée; inquiète, pleine de chromatismes, qui semble progresser avec l'allure d'un serpent qui tord ses anneaux, elle est l'image parfaite de ces « motifs errants », sans direction mélodique déterminée, auxquels M. Pirro a montré que Bach avait recours pour exprimer l'Erreur, le Doute, et, en général, toutes les obscurités. Wagner se servira de thèmes de même nature, lorsqu'il voudra, dans Lohengrin, nous faire pressentir les projets ténébreux d'Ortrude, et le Doute qui assaille le cœur d'Elsa.

Les sixtes parallèles, chaude expression de joie, d'allégresse enthousiaste, nous les trouvons, dans l'air : « *Chante, ô Juda, ton divin maître* », dans lequel le soprano déroule les longues vocalises diatoniques de la Joie.

A propos du rythme solennel et de ses dérivés, retrouvés au cours de l'analyse du *Messie*, Mme Thieffry remarque que lorsque ce rythme est présenté non dans un mouvement lent, mais en allegro, ou en mouvement en général, animé, il change de sens. Il garde de la grandeur dans l'accord, mais devient, surtout expressif de force active, et, quand il est continu, il semble devenir le rythme irrésistible d'une volonté tendue. C'est, sous cette forme, un des rythmes favoris de Schumann, particulièrement obsédant, actionnant dans certains passages, par exemple, du final des *Études Symphoniques*, et aussi de la partie médiane de la *Fantaisie en ut* (partie qu'il avait songé à intituler: *Arcs de Triomphe*).

Accélééré encore, ce rythme acquiert un accent d'hostilité, de véhémence agressive, qui impressionne parfois jusqu'à la souffrance.

C'est dans ce caractère que Berlioz l'a employé en un passage de sa célèbre *Marche au supplice*.

« *Pleurez! Pleurez! O cœurs fidèles!* » dit encore le texte de *Messie*. Le thème de chant de ce morceau se coupe alors de silences, auxquels répond, symétriquement, avec une disposition semblable, l'accompagnement. Il est aisé de reconnaître un de ces thèmes interrompus, entrecoupés, sanglotants, dont le rythme trébuchant a été adopté d'instinct par tous les compositeurs qui voulurent exprimer les pleurs, la respiration saccadée, qui accompagnent la douleur.

Il est, dans *Première peine*, de Schumann, des sanglots d'enfants ainsi rendus. Beethoven, dans le cadre grandiose de la *Marche funèbre* et l'*Héroïque*, traduit de même l'extrême douleur qui gémit, vers la fin du morceau.

(Au cours de cette première séance, Mme Thieffry, afin de prouver que le sentiment éveillé par une œuvre dépendait véritablement

de la nature mélodique et rythmique et de l'harmonisation qu'ils recevaient, dénatura quelques thèmes de Bach en modifiant ou le rythme ou seulement la ligne mélodique, ou en substituant une harmonisation différente de celle existante, et cela selon les contrastes ou les nuancements qu'il s'agissait d'obtenir dans la qualité expressive.

Le langage expressif de Glück

Le second cours portait sur le langage de Glück et la survivance des formules expressives du temps de la « musique ancienne » dans les œuvres des musiciens de l'époque dite *classique*, et ensuite de Beethoven et de ses continuateurs romantiques.

Avant de parler de la musique de Glück, conçue en réaction expressive contre un art surchargé de fioritures, de « passages », de « ritournelles », etc., et contre l'abus de la virtuosité vocale, Mme Thieffry indiqua, en quelques mots, le processus fatal dont on peut suivre la courbe à toutes les époques et en tous les arts: période de tâtonnements, d'*incubation*; moment de rayonnement où se réalise, entre la pensée, le sentiment et la forme, l'harmonie suprême qui est le comble de l'art et la condition du chef-d'œuvre, et ensuite, période de décadence où d'adroits artisans, habiles au métier, mais ayant perdu le sens de la nature et le contact avec le cœur humain, se livrent à l'exploitation quasi-industrielle des procédés mis au point par les grands créateurs. Les siècles tournent sur eux-mêmes, ramenant les mêmes phénomènes. On cherche à définir ce contre quoi Glück luttait en son temps et on s'aperçoit que, au fond, c'était ce contre quoi Wagner devait lutter au siècle suivant, et ce à quoi aussi s'était opposé, à la fin du XVI^e siècle, le cénacle de Florence.

C'est en réaction contre la vide virtuosité des contrepointistes, qui se compliquait jusqu'à la démence, que le cénacle se forma, cherchant des modes nouveaux d'expression, une « sorte de chant où l'on pût comme parler en musique ». Claudio Monteverde réalisa en beauté cette forme d'art, à l'avènement de laquelle les recherches des madrigalistes et des luthistes avaient contribué.

(Mme Thieffry marque la coïncidence qu'il y a entre les points saillants des théories de Monteverde et de celles de Wagner, et signale la rencontre impressionnante des deux maîtres jusque dans un thème musical, le thème des Adieux de Lohengrin au Cygne, presque note pour note identique au thème de Monteverde : « Ton aimable Eurydice, ton épouse chérie. ») Elle indique combien il est significatif aussi de constater que ces trois grands maîtres, qui cherchèrent particulièrement l'expression par la mélodie, furent accusés tous trois (Monteverde, Glück et Wagner) de manquer de mélodie, le public de leur temps étant incapable de faire la différence entre les formules routinières (harmonies décomposées pour la plupart et ne visant qu'à manifester une tonalité et à se résoudre en une cadence) et le chant vivant, souple et expressif, qui épouse les reliefs de la pensée et du sentiment et les suit en tout ce qu'ils ont d'intentionnel ou d'émouvant.)

Mme Thieffry fait ensuite un tableau plaisant du mauvais goût qui régnait au théâtre avant le moment où l'Italien Calsabigi orienta le génie de Glück vers cet art aux lignes très pures, aux harmonies architecturales qu'il devait imposer avec *Orphée*, et dans lequel tout ce qui est parasite, sans fonction utile expressivement parlant, est éliminé d'emblée. Cet art,

qui a vraiment, dans ses belles pages, quelque chose d'hellénique, dont la simplicité, la nudité même fait la grandeur, cet art, qui, dans le chœur des lamentations qui ouvre le premier acte d'*Orphée*, par exemple, fait songer à la simple et harmonieuse majesté de l'ordre dorique, cet art conserve, en ses grandes lignes, tous les éléments du langage musical de Bach, Hændel, etc. (suit l'analyse de la partition), Glück, dit Mme Thieffry n'emploie déjà plus indifféremment le majeur et le mineur, comme le faisait parfois Bach.

Si on le voit encore anoblir par le majeur l'expression de la tristesse, lui conférer par là une dignité qui aurait été compromise par le soulignement excessif du mineur, on le voit rarement *minoriser* la joie.

Passant ensuite à la période Haydn, Mozart et Beethoven première manière, Mme Thieffry signale le caractère *décoratif* de la musique de l'époque *classique*. Elle signale le rôle de la danse, qui, ayant commencé à se styliser dans la *suite*, évolue encore dans la *sonate* et dans la *symphonie*. Elle indique l'allure en général *impersonnelle* des œuvres de cette époque, le but de toute cette musique, souvent conçue par des musiciens faisant partie de la « maison » des princes en vue des divertissements (fêtes et concerts) qui se donnaient dans leurs châteaux, étant, avant tout, de plaire à des gens de cour et d'amuser leurs loisirs. Quelques œuvres exceptionnelles sont citées, entre autres le tragique *concerto en ré mineur* de Mozart et la *Fantaisie en ut mineur* (et sonate) qui, elle, fait nettement pressentir Beethoven.

En gros, on retrouve le plus souvent, dans les sonates et symphonies *classiques*, la plupart des formules relatives au bonheur, à la fermeté, à la joie, à la quiétude, à la majesté.

Remarque: Ce qui fait surtout le caractère des œuvres de l'école *classique*, ce qui a fait son originalité, sa grandeur, et ce qui contenait en même temps, *parce que trop aisément cristallisable*, le germe de sa destruction, ce fut l'amour immodéré que toute l'école voua à la symétrie, à ce qu'on a appelé la *carrure*. Soumise, non plus à une rythmique libre, mais à la tyrannie de la mesure, réglant ses phrases sur un nombre de mesures, multiple ou sous-multiple de quatre, obéissant harmoniquement à la cadence, organisant *symétriquement* ses fins de phrases ou de membres de phrases en accents sur temps forts (analogues aux « rimes masculines » des versificateurs) ou en chutes sur temps faibles, avec pénultième appuyée (rimes féminines), toute cette musique est organisée *comme des vers*, avec césures, rimes riches ou non, croisées ou plates, ou ternées, enjambements, etc. et doit se dire *comme se disent les vers*. C'est le romantisme qui ramènera dans la musique (en y apportant le sentiment personnel et l'accent pathétique) des procédés comparables à ceux de la prose ou du vers libre. Beethoven en fut le premier introducteur.

Mme Thieffry termina ce deuxième cours, moitié interrogeant, moitié expliquant, par l'examen de plusieurs sonates de Mozart et de Beethoven — en donnant tous les exemples au piano — et, avançant encore d'un pas dans l'histoire de la musique, fit constater aux nombreux élèves du cours la persistance des formules examinées d'abord chez Bach, *jusqu'en plein âge romantique*, en prenant texte des Préludes de Chopin.

(A suivre.)