

Musique et leurs applications pratiques

Conférence faite le 6 Janvier 1934 sous les auspices de *La Musique pour Tous*

M. EDGARD WILLEMS, Professeur au Conservatoire de Genève

(SUITE et FIN)

En effet, la composition musicale peut partir de la nature du son, de son timbre, d'une impulsion rythmique corporelle, de l'amour d'un son ou d'un accord, d'une émotion, d'une affection ou d'un sentiment, d'une considération intellectuelle, d'une intuition ou d'une inspiration. Cela ne veut pas dire qu'un de ces éléments suffit à faire une composition musicale. La présence de la plupart de ces éléments est simultanée, mais ils apparaissent dans un désordre apparent. Il en est du phénomène musical comme d'un jeu d'échecs : le spectateur voit, à première vue, qu'un mélange dont il ne connaît pas le secret ; les joueurs, eux, se rendent très bien compte de l'ordre qui préside au mélange des pièces et le bon joueur connaît à la fois l'ordre de son jeu et celui du jeu de son partenaire. De même le musicien peut-il connaître tous les éléments de la musique et l'ordre qui préside à leurs différentes combinaisons.

La nature du son nous offre une illustration du second schéma qui concerne les trois domaines.

En effet, le son a trois qualités : l'intensité, la hauteur et le timbre. Or il y a des rapports étroits entre l'intensité et le timbre, entre la hauteur et la mélodie, et entre le timbre et l'harmonie (car le timbre est le résultat d'un ensemble de sons harmoniques qui se joignent au son fondamental).

Grâce à des appareils scientifiques, on peut actuellement étudier de près la nature du son. Les oscillographes et les analyseurs harmoniques transforment le son en graphiques et permettent ainsi de faire les calculs les plus précis en ce qui concerne l'amplitude de la vibration (intensité), sa fréquence (hauteur) et sa forme particulière (timbre).

Dans l'application, si nous admettons les bases et les rapports énoncés, nous aurons soin, en ce qui concerne le rythme, de travailler physiquement, musculairement. Si nous composons ou improvisons, nous partirons souvent du dynamisme corporel effectif ou imagé ; l'imagination plastique peut remplacer le mouvement effectif. Dans l'enseignement nous tiendrons compte de la nature physique du rythme (qui par extension peut devenir rythme émotif ou mental) et nous demanderons à l'élève une collaboration corporelle ; elle consistera, au minimum, à battre la mesure de tout le bras, de façon qu'il y ait un contact entre la main qui bat et les poumons qui sont, avec le cœur, le centre dynamique du corps (le bras et l'épaule ne seront donc pas figés). Dans bien des cas, si un élève improvise mal, c'est qu'il manque d'élan rythmique (correction) ; un retour en arrière s'impose, et des exercices d'improvisation rythmique précéderont l'improvisation mélodique. Mais que beaucoup de professeurs partent pour l'improvisation, comme pour la musique en général de données musicales ; même le rythme se travaille à l'aide de valeurs intellectuelles : blanches, noires, croches, etc., mais de cette façon, est le lien avec la vie ? où le lien avec l'être humain en chair et en muscles ? où celui avec l'émotion qui se traduit souvent physiquement (rythmiquement) ?

Pour la mélodie, comme pour le rythme, l'intelligence ne suffit pas ; elle n'en n'est pas le point de départ, la base. L'élément mélodique étant du deuxième domaine, donc de celui de la sensibilité, c'est avec et par celle-ci que le musicien s'exprimera ; c'est aussi à elle que le pédagogue aura recours lorsque l'élève est mélodiquement déficient. Combien de fois, aidé, chez des élèves débutant, écarter l'intrusion de la pensée lorsqu'il s'agissait de chanter une phrase de huit ou de douze mesures. Obstrué par l'intelligence, qui veut se charger d'un domaine qui n'est pas le sien, l'élève ne parvient à chanter que des suites de sons dépourvus de vie intérieure ; dès qu'il écarte toute pensée, la phrase coule, instinctivement, souplement et harmonieusement.

Combien de fois nous avons été en présence d'élèves qui, dans le vouloir, avaient produit une scission dans leur sensibilité dont ils ont laissé une part à la vie courante, l'attraction du sexe opposé ou la religion, l'autre à la musique. Or, ne pouvons-nous pas que tout sentiment, toute émotion peuvent être traduits en musique. Est-ce le privilège seulement des grands maîtres de vivre et d'exprimer leur sensibilité à travers la musique ? D'intuition, ils ont établi, souvent malgré l'enseignement reçu, les liens vivants entre leur art et la nature humaine.

Combien d'élèves ont commencé, jeunes, la musique avec joie et enthousiasme ! Cette joie, a-t-elle augmentée, s'est-elle enrichie d'expériences au cours du travail ? Cet enthousiasme a-t-il grandi par la découverte progressive des splendeurs de la vie ? Ou bien l'élève s'est-il confié à l'intellect qui promet de donner ce qu'il ne possède pas lui-même ?

Est-il donc si difficile de garder dans la musique les liens avec la vie ?

En ce qui concerne le troisième élément, l'harmonie, nous pourrions assigner à l'intellect, à l'intelligence, une place prépondérante. Ne s'agit-il pas, en effet, d'entendre plusieurs sons à la fois, ce qui selon les physiologues ne s'effectue que grâce au cerveau. Dans l'harmonie nous sommes en présence de synthèses, d'abstractions. Lorsque, par exemple, je parle de l'acte auditif ne peut prendre conscience que note après note. Auparavant, si, ré, fa et la pensée de l'accord 7 sur V (rappelons que l'élément harmonique renferme nécessairement l'élément mélodique). Dans la pratique, je ferais donc un travail en voulant obtenir, d'un élève ou de moi-même, un travail harmonique par la seule sensibilité. Pour ce qui concerne l'harmonie proprement dite, l'intelligence joue un rôle de pré-fusionnement dans une unité nouvelle.

Je prends un dernier exemple dans le développement auditif. Ici aussi les schémas sont applicables dans leurs complexes et dans leur simplicité. Le temps nous manque pour donner d'amples développements. Disons seulement, que dans la pratique de l'enseignement de l'audition, nous serons en présence de différents éléments, dans lesquels nous trouvons le même ordre et les mêmes rapports que dans ceux de la musique en général ou dans ceux des éléments de la nature humaine.

Les voici : l'organe auditif, l'oreille (pôle matériel), le fonctionnement de l'oreille (vie physique), la sensibilité affective (vie affective), la conscience auditive (vie intellectuelle), l'audition intérieure avec ses possibilités de création artistique (pôle spirituel).

Chacun de ses éléments peut être l'objet de nos soins. L'oreille, en tant qu'organe est peu ou point modifiable ; dans certains cas elle nécessite des soins médicaux (maladie, surdité partielle). Elle dépend de l'état général du corps. La vie de l'oreille, sa réceptivité au son, peut s'accroître par l'éducation. Les musiciens nés, par instinct ont une grande activité auditive ; les musiciens par éducation sont souvent trop cérébraux et trop peu sensoriels ; une rééducation s'impose dans bien des cas. Nous pouvons nous rendre compte du degré de sensibilité physique de l'oreille par un audiomètre ; personnellement j'utilise dans ce but un petit harmonium, que je me suis fabriqué, et qui comporte des cinquièmes et des centièmes de tons ; (j'ai même obtenu un 800^e de ton, ce qui n'est pas la limite, car le son est divisible à l'infini).

Les moyens pratiques pour augmenter la sensibilité de l'oreille ne manquent pas ; citons-en seulement deux auxquels on ne pense pas assez : 1° écouter les bruits de la nature, 2° écouter le son avec tant de souplesse organique (la pensée nous en empêche souvent) qu'on puisse entendre les sons harmoniques et les sons résultants, qui ont joué un si grand rôle dans l'évolution musicale.

Dans le domaine de la sensibilité affective auditive, j'aimerais attirer votre attention sur le rapport qu'il y a entre cette sensibilité et les intervalles mélodiques non seulement tels que nous les trouvons au piano, mais tels que nous pouvons les connaître lorsque nous sommes maître de l'espace intra-tonal. Mélodiquement, en effet, un ré dièse n'est pas pareil à un mi bémol. Pour les besoins harmoniques et pour des besoins pratiques d'instrument, nous avons tempéré le clavier ; ce faisant, nous avons enlevé à la mélodie une de ses prérogatives qui est la justesse naturelle, seule capable d'exprimer avec exactitude certaines émotions. Tout chanteur, tout musicien jouant d'un instrument à corde (nous n'excluons pas les bois et même les cuivres) devraient utiliser la justesse naturelle qui leur donne, au point de vue de la sensibilité une supériorité incontestable sur les instruments à clavier tempéré.

Nous allons même plus loin, en disant que, artistiquement parlant, la justesse naturelle n'est pas la limite de nos moyens.

Car tout comme dans les autres arts, il s'agit souvent non pas de rendre une chose telle qu'elle est, mais telle que nous désirons qu'elle soit ; dans bien des cas, nous pouvons donc, par exemple dans l'intervalle do-mi bémol, prendre le mi bémol plus bas qu'il ne le serait d'après la justesse naturelle. Nous le ferons lorsque nous voulons accentuer le dynamisme de la ligne mélodique. Ce dynamisme, ligne mélodique, qui fait que cette note tend à descendre, est d'une importance capitale dans l'art et nous ne pouvons en être maître sans être maître de l'espace intra-tonal. Nous pouvons développer cette maîtrise par la pratique.

Disons en passant que le nom de note est souvent un obstacle au développement de la sensibilité.

Avec l'intervalle harmonique et les accords, nous entrons dans le domaine de l'intelligence auditive. L'oreille, par ses ramifications, continue son travail dans le cerveau qui est seul capable de faire une synthèse consciente ou inconsciente. Le nom de note sera le bienvenu ; dans bien des cas il est absolument nécessaire à la prise de conscience du domaine sonore.

Chaque intervalle et chaque accord seront l'objet d'une étude approfondie ; ne sont-ils pas les éléments premiers qui constitueront la musique harmonique ? Il s'agit donc de pouvoir reconnaître par l'audition chaque intervalle et chaque accord (même sans le secours des noms de note, mais avec la seule conscience du son). Comme pour l'audition il faut être deux, l'un donnant les accords à deviner, l'autre les devinant, j'ai inventé un petit appareil « l'audiculteur » qui consiste en un petit dispositif qu'on pose sur le piano, et une série de tablettes qui permettent par une simple pression de produire les intervalles et les accords à deviner.

La dernière étape du développement auditif est celle de l'audition intérieure. Ici, la sensibilité physique et affective se réunissent à la conscience musicale et sont mis au service de la création artistique musicale, qui peut dépasser les possibilités de l'intelligence ; nous entrons dans le domaine de l'inconnu immatériel, intuitif ou spirituel.

Pour terminer, je voudrais répondre à l'objection qu'on fait souvent contre la conscience en art. On dit : « Il n'est pas nécessaire de savoir le pourquoi des choses ; quantité d'artistes ont fait des œuvres d'art sans savoir comment. »

Evidemment, bien des personnes font des choses sans savoir comment, et elles en font même sans savoir qu'elles les font. Cette inconscience n'a, en elle-même, aucune valeur et elle n'est pas une caractéristique des grands artistes ; elle n'acquiert de valeur qu'après avoir passé par le travail intelligent (de soi-même ou de ses ancêtres) pour devenir supra-intellectuel, à moins qu'elle soit intuitive, ce qui demande une maturité humaine ou une réceptivité spéciale.

Si, en art, la sensibilité dépasse souvent la conscience, il est certain que cette dernière, suivant une poussée intérieure, cherche à s'affermir de plus en plus ; aussi l'évolution de l'art est-elle intimement liée au développement de la conscience humaine, dirigée dans l'occurrence vers la conscience de la beauté.

De cette manière le travail musical devient de plus en plus une partie intrinsèque de nous-mêmes ; il fera corps avec notre vie journalière ; il sera réellement notre raison d'être. Nous comprendrons et nous aimerons mieux les grands maîtres, parce que nous serons plus près d'eux ; puisant, quoique avec nos faibles moyens, aux mêmes sources, nous comprendrons mieux leur langage et peut-être ainsi, leurs âmes, qui, de loin, nous guident vers l'éternelle beauté.

En attendant, comme il n'est pas facile d'atteindre la perfection, surtout en musique, nous dirons, paraphrasant le doux et bon poète Kahlil Gibran :

« Heureux ceux qui marchent fermement vers leur but d'un pas audacieux. »

« Pourtant nous ne sommes pas malheureux si nous y allons en boitant ; même les boiteux ne vont pas en arrière. »

« Mais vous, compositeurs et artistes, vous, musiciens, vous, les forts et les rapides, gardez-vous de boiter en présence des faibles, croyant être généreux. »

(Applaudissements prolongés.)

CONCERTS POPULAIRES DE LA MUSIQUE POUR TOUS

- Mercredi 7 Février : FOYER CIVIL DE GENNEVILLIERS, à 20 h. 45.
- Samedi 17 Février : UNIVERSITÉ POPULAIRE DE S'-DENIS, à 20 h. 45.
- Mardi 20 Février : ECOLE COMMUNALE DE LA RUE BUFFAULT, à 16 h. 45.
- Mercredi 21 Février : FOYER CIVIL DE NANTERRE, à 20 h. 45.
- Jeudi 22 Février : CERCLE FRANÇOIS VILLON, à 16 h.