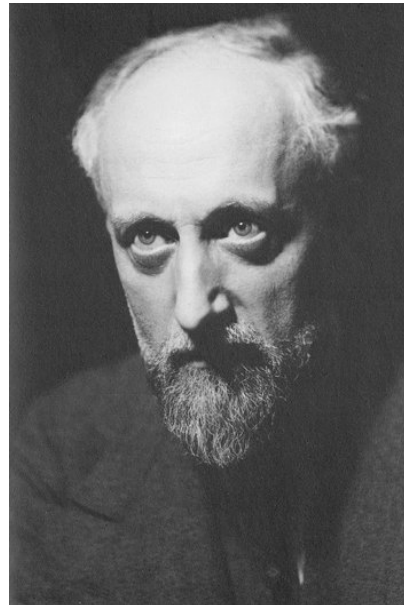


La musique (tonale) comme signification de l'*ethos* humain

Une critique phénoménologique de l'atonalité par Ernest ANSERMET



Mémoire réalisé par Florence DIAMANTINI
à partir de l'ouvrage d'Ernest ANSERMET : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*
dans le cadre du séminaire de Phénoménologie de la musique
sous la direction de Patrick LANG

Année universitaire 2014-2015
Licence 3 de Philosophie – Université de Nantes

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	3
<i>Ernest Ansermet en quête du fondement du sens de la musique.....</i>	<i>3</i>
1. Les conditions de possibilité de la musique.....	4
1. 1. <i>La démarche phénoménologique d'Ansermet.....</i>	<i>4</i>
1. 2. <i>De la perception sonore à la projection dans un horizon spatio-temporel : les opérations de conscience contribuant à la naissance de la musique.....</i>	<i>4</i>
2. La signification psychique des relations positionnelles.....	5
2. 1. <i>Les tensions positionnelles.....</i>	<i>6</i>
2. 2. <i>Conscience active ou conscience passive.....</i>	<i>7</i>
2. 3. <i>Conscience introvertie ou conscience extravertie.....</i>	<i>8</i>
2. 4. <i>Récapitulons.....</i>	<i>8</i>
3. La signification de la musique comme expression de l'ethos.....	9
4. Quelques exemples historiques de manifestation de la conscience affective de soi – ou ethos – dans la musique.....	10
5. Au sujet de la musique contemporaine.....	11
5. 1. <i>Schoenberg et l'atonalité.....</i>	<i>11</i>
5. 2. <i>Schoenberg rattrapé par les lois tonales.....</i>	<i>13</i>
5. 3. <i>Perspectives historiques.....</i>	<i>13</i>
Pour conclure.....	14
<i>Un « fondement » mathématique ?.....</i>	<i>14</i>
Bibliographie.....	16
Annexes.....	17

« *L'objet apparu, les jeux sont faits,
l'acte musical est accompli :
mais la conscience qui lui a donné
son sens reste enfermée avec son secret
dans l'ombre de l'irréfléchi.* »¹

Introduction

Ernest ANSERMET en quête du fondement du sens de la musique

Ernest ANSERMET (1883-1969) était un chef d'orchestre et musicologue suisse. Il est le fondateur du célèbre Orchestre de la Suisse romande en 1918 et le dirigera durant 49 ans. Reconnu sur la scène internationale il lutta contre l'opinion pour imposer dans les programmes de l'Orchestre de la Suisse romande des compositions contemporaines tonales et polytonales telles que celles d'HONEGGER (1892-1955) ou de son ami STRAVINSKI (1882-1971). Ce fut également à contre-courant de l'opinion qu'il refusa de présenter les œuvres du compositeur Arnold SCHOENBERG (1874-1951). Celui-ci, désirent s'affranchir des lois tonales, est l'inventeur de la musique dodécaphonique puis de la musique sérielle. Cette musique atonale heurta d'emblée la compréhension d'ANSERMET : il s'agit pour lui d'une musique dépourvue de sens, il ne s'agit plus de musique. C'est en partant de cette conviction qu'ANSERMET va se plonger dans la recherche objective des fondements du sens de la musique, dans un projet qui débute en 1943 et aboutit en 1961 par l'édition de son ouvrage : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.

Cet ouvrage d'esthétique musicale est l'œuvre d'un musicien et philosophe autodidacte², mais aussi ancien professeur de mathématiques³. Il mêle étroitement musique, mathématiques, phénoménologie, histoire, esthétique... L'objectif du présent travail est d'essayer de les dés-intriquer pour présenter le plus clairement possible le

1 Ernest ANSERMET, *Écrits sur la musique*, p. 78.

2 Il a été épaulé pour l'écriture de son ouvrage par le philosophe et musicologue Jean-Claude FIGUET (1924-2000).

3 Il a obtenu sa licence de mathématiques en 1903 et a enseigné cette discipline pendant six ans dans un collège de Lausanne. C'est spontanément qu'il chercha à fonder sa théorie de la musique sur une base mathématique, à savoir : la fonction logarithmique (nous en reparlerons en conclusion).

lieu de ces significations, leur fonctionnement, quelques exemples empiriques, et, pour finir, l'objectif initial d'Ansermet qui était de prouver que l'atonalité ne répond pas aux lois musicales, précédemment définies.

1. Les conditions de possibilité de la musique

1. 1. *La démarche phénoménologique d'ANSERMET*

La difficulté de la compréhension objective de la musique tient au fait que l'activité auditive est d'abord un *Erlebnis*, une expérience vécue, et qu'elle est une activité irréfléchie. La musique ne se réduit pas aux sons en eux-mêmes, cette croyance est une pure illusion de la perception¹. Ainsi, par opposition au langage articulé qui porte un sens explicite, « [la phrase musicale] ne porte pas *explicitement* son sens parce que ce qu'elle objective n'a pas été *réfléchi* mais seulement *existé*. »² ANSERMET s'efforce de porter une réflexion sur cet irréfléchi : les sons dont la musique est composée ne portent pas leur sens en eux-mêmes, mais ils en sont néanmoins une condition d'existence. Il convient tout d'abord d'examiner ce que les conditions d'existence de la musique impliquent pour la conscience auditive.

1. 2. *De la perception sonore à la projection dans un horizon spatio-temporel : les opérations de conscience contribuant à la naissance de la musique*

Les trois éléments de définition du son musical – une hauteur, une intensité et un timbre – conduisent la conscience auditive à se détourner de l'environnement et de la provenance matérielle du son pour se tourner vers le son en lui-même. Celui-ci n'est alors plus « le son *de quelque chose*, le son comme *attribut* [...] mais envisagé désormais comme un *existant autonome*. »³ Ce son est perçu par la conscience auditive comme étant détaché de toute cause matérielle. Elle ne peut plus le situer dans un espace *réel*, elle le situe donc dans « un espace purement *subjectif*, qui devient un espace *imaginaire* au moment où la conscience auditive le projette dans le monde

1 « Dans la nature, ce son que j'appelle note sensible ne "tend" pas vers l'accord de tonique, ni ce retard vers sa résolution ; cette "tension" ne saurait y être perçue, et pourtant l'auditeur croit la lire dans les sons. » ANSERMET, *Écrits sur la musique*, p. 77.

2 *Ibid.* p. 78.

3 ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, p. 301.

extérieur d'où lui sont venus les sons. »¹ Ce phénomène de conscience est ainsi une projection de déterminations internes de la conscience dans les sons perçus (par la conscience perceptive) en tant qu'ils sont inscrits dans un espace imaginaire (par la conscience imageante)². La conscience opère ainsi à plusieurs reprises. Tout d'abord, la conscience en tant que conscience perceptive perçoit de manière épars des sons. Puis, dans une seconde opération, la conscience auditive procède d'une attitude réalisante, et fait « du phénomène perçu une succession de sons *dans le temps du monde* »³, et enfin, c'est l'attitude *imageante* de la conscience « qui fait de la succession des sons un chemin d'existence vécu dans notre temps interne et projeté dans le monde »⁴. Ce *chemin d'existence* témoigne du passage par la conscience imageante de l'espace sonore à « un horizon spatio-temporel analogue à notre horizon d'existence, mais *imaginaire* »⁵. Ce passage d'un horizon sonore à un espace-temps imaginaire est ce qui permet à la conscience psychique de soi d'y projeter des états affectifs. Ce sont ces projections affectives qui donnent, par et pour la conscience psychique, son sens à la musique⁶.

C'est donc par un acte de conscience que la musique advient dans les sons ; mais en tant que tel il nous paraît insaisissable. Nous allons alors nous pencher sur le fait qu'en tant qu'*acte*, il porte un sens, et c'est par ce sens-là que nous arriverons à la compréhension de la conscience se signifiant dans cet acte.

2. La signification psychique des relations positionnelles

Rappelons-le : la signification musicale que nous cherchons ne correspond pas à ce qu'on pourrait trouver dans les *leitmotiv*, ces motifs mélodiques auxquels aurait été associé un sens par pure convention. La recherche du sens à laquelle s'attelle ANSERMET se fonde au contraire dans la conscience même, en-deçà de toute convention volontairement posée. Le sens des motifs musicaux y est donc lui-même soumis.

1 ANSERMET, *op. cit.*, p. 301.

2 ANSERMET reprend ici la terminologie sartrienne de la conscience qui se répartit en trois : la conscience perceptive, la conscience réflexive, et la conscience imageante. Cette dernière nous permet non seulement d'imaginer mais aussi d'appliquer une forme d'« affectivité » aux images. Cf. SARTRE, *L'imaginaire*, p. 62.

3 ANSERMET, *op. cit.*, p. 404.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 Comme le rappelle FIGUET : « Les significations de ce qui est perçu dans le monde viennent de la conscience de soi, non de la conscience de la chose », cité in ANSERMET, *op. cit.*, p. 1076-1077.

Ces significations psychiques porteuses du sens de toute musique consistent en un degré de tension, allant de 1 à 10, et quatre autres modes d'être de la conscience : active ou passive et introvertie ou extravertie. Voyons maintenant comment ANSERMET les détermine.

2. 1. Les tensions positionnelles

Examinons tout d'abord ce qu'ANSERMET nomme « tension positionnelle » de l'intervalle perçu. Pour comprendre cela il s'agit d'avoir à l'esprit un élément fondamental : il existe un intervalle à partir duquel tous les autres se reportent par rapport à l'octave : il s'agit de la quinte. La quarte n'est alors que la complémentaire de la quinte dans le cadre de l'octave (*do-sol* constitue une quinte et *sol-do* une quarte). La tension positionnelle caractérisant un intervalle est ainsi fonction du nombre de quintes séparant la première note perçue (ou tonique) de la seconde. Ainsi, à l'écoute d'une seconde majeure (par exemple *do-ré*¹), la conscience effectue en réalité, d'après ANSERMET, un cheminement de deux quintes : *do-sol* puis *sol-ré*. Sa tension positionnelle est ainsi de valeur 2. Or, le cycle des quintes ne recoupe pas tous les intervalles (la septième mineure par exemple ne peut pas être retrouvée à partir d'un « empilement » de quintes à partir de la tonique, car celui-ci ne retrouve jamais le *si bémol*) ; ces autres intervalles sont alors traduits par ANSERMET en tant que complémentaires des quintes, par rapport à l'octave. En reprenant l'exemple de la septième mineure *do-si bémol*, on constate qu'elle est en réalité la complémentaire de *si bémol-do*, c'est-à-dire de la seconde majeure. L'octave résulte ainsi de l'empilement d'une seconde majeure et d'une septième mineure. Cette complémentarité relie les intervalles concernés sous une même tension positionnelle : seconde majeure et septième mineure relèvent toutes deux d'une tension positionnelle de degré 2. Ces deux intervalles n'ont cependant pas la même signification ; d'autres critères les distinguent : l'activité ou la passivité d'un côté, l'introversiion ou l'extraversiion de l'autre.

1 La lecture d'un intervalle se fait de bas en haut et de gauche à droite. Par exemple, dans le cas de l'intervalle « *do-ré* », le *do* est plus grave que le *ré*, l'intervalle est constitué de deux notes, il s'agit d'une seconde ; tandis qu'écrit « *ré-do* », c'est l'inverse, le *ré* est plus grave que le *do*, et l'intervalle est beaucoup plus grand : il s'agit d'une septième.

2. 2. *Conscience active ou conscience passive*

Comme nous venons de le voir, la musique résulte de l'inscription de la conscience dans un espace subjectif et, grâce à sa dimension temporelle, du parcours qu'elle y réalise. ANSERMET pose l'hypothèse suivante : à la perception de la note *ré*, la conscience auditive devient « conscience-*Ré* ». Elle se situe alors à cette hauteur et perçoit les sons suivants par rapport à cette position tonale¹. Elle peut, à partir de là, rencontrer des sons différents, puis retrouver la position qu'elle avait précédemment. Ces deux situations relèvent des deux voies différentes que peut emprunter la conscience musicale : la voie *active*, et la voie *passive*. En effet, lorsqu'elle découvre en cheminant un son différent du son initial (que l'on peut désormais nommer tonique, en tant qu'elle donne le ton c'est-à-dire la tonalité par rapport à laquelle les autres sons sont perçus) elle *crée* en quelque sorte le parcours qu'elle suit : elle est active. Inversement, si une fois éloignée de la tonique elle y retourne par une nouvelle perception de cette note, le chemin qu'elle suit est déjà tracé : la voie qu'elle suit est donc passive.

Afin de mieux comprendre ce dont nous parlons, prenons l'exemple suivant : admettons que nous entendons un *ré*, puis un *la*. L'intervalle formé est une quinte ascendante, *ré* étant la tonique *la* en est donc la dominante. Ce parcours de la conscience auditive est actif d'après ce que nous venons de voir. Maintenant, si de ce *la* nous continuons dans les aigus, et nous tombons sur le *ré* supérieur, la conscience parcourt un chemin déjà connu, cette dernière position est située à l'octave de la première note entendue. L'intervalle ainsi formé est une quarte ascendante, la conscience qui la réalise est passive. Voilà pour les caractéristiques de la conscience inscrite dans le cadre spatial ; voyons à présent celles de la conscience inscrite dans le cadre temporel.

¹ « Au moment où la conscience auditive située au départ en *Ré* perçoit les positions tonales suivantes, elle n'est plus en train de déterminer *Ré* mais elle est toujours *présente* en tant que conscience – irréfléchie – de soi, présente à *Ré*, donc en tant que conscience-*Ré*. La conscience auditive n'échappe donc pas à cette condition générale de la conscience d'être *un point de vue*. » ANSERMET, *op. cit.*, p. 317. L'auteur se situe clairement dans une perspective phénoménologique en évoquant l'intentionnalité husserlienne selon laquelle la conscience est conscience de *quelque chose*.

2. 3. Conscience introvertie ou conscience extravertie

Comme nous l'avons vu plus haut, la conscience musicale se situe dans un horizon spatio-temporel : dans la musique, temps et espace ne sont qu'un, ils sont soudés¹. Si la conscience connaît deux voies, elle connaît également deux temps : passé et futur. Une conscience qui retourne vers son passé cherche sa position nouvelle dans l'*ordre descendant* ; elle se dirige vers les graves : c'est ce qu'ANSERMET qualifie de conscience « introvertie ». Au contraire, une conscience extravertie se dirige vers son futur et « monte » dans les aigus, en cherchant sa voie dans l'*ordre ascendant*.

2. 4. Récapitulons...

Laurent FICHET résume la situation en quelques lignes : « Ce système est en fait très simple : les termes *actif* et *passif* définissent l'éloignement ou le retour vers la tonique, et ils sont suivis par les termes *extraverti* ou *introverti* selon que ce déplacement s'effectue en montant ou en descendant »² ; à quoi s'ajoute une tension positionnelle en fonction du nombre de quintes nécessaires à la formation des intervalles.

La conscience musicale donne ainsi une signification affective à l'ensemble des données auditives : tout intervalle peut être qualifié de *AE*, *PI*, *AI*, *PE* et être agrémenté d'un degré de tension.³ Il convient toutefois de souligner le fait que ce degré ne semble pas pouvoir être perceptible consciemment à l'écoute – étant donné qu'il ne signifie pas les dissonances mais seulement un rapport mathématique. Mais poursuivons la réflexion d'ANSERMET, car la musique ne se réduit pas à cela : son but n'est pas simplement d'être sentiment.

3. La signification de la musique comme expression de l'*ethos*

« Au moment où la conscience auditive se situe en *Ré* en tant que conscience perceptive des sons et conscience irréfléchie de soi, l'espace où se produisent les sons devient son

1 Ou, dit autrement : « La musique tisse le spatial avec le temporel. » Cité par Jean-Claude PIGUET, *in* : Ernest ANSERMET et les fondements de la musique, p. 90.

2 Laurent FICHET, *Les théories scientifiques de la musique. XIXe et XXe siècles*, p. 157.

3 Cf. annexe du présent travail, reproduisant les pages 492-494 pour le tableau récapitulatif, et les pages 494, 495 et 499 pour les exemples explicatifs.

propre champ d'existence ; [...] car cela commence dès la prise de position initiale, du simple fait que *ré* n'est pas perçu comme le son de quelque chose, mais comme un *Ré position tonale et position d'existence de soi* »¹.

La détermination affective procède d'une conscience irréfléchie, spontanée, de soi. Ce caractère non réflexif de la conscience fait écho à la notion grecque d'*ethos* désignant l'habitude, un certain mode d'être commun aux individus d'une communauté qui, à l'origine, a dû être adopté spontanément. ANSERMET utilise le terme *éthique* dans ce sens-là, et non pas au sens d'une *réflexion* morale. On peut donc ici définir l'éthique comme étant « cette loi du comportement humain spontané qui [...] conditionne les comportements de l'individu dans le monde. »² Avant même de prendre conscience de sa condition, l'être humain est ainsi déterminé par une détermination éthique par rapport au monde. C'est ainsi qu'il « a à déterminer lui-même son être et son mode d'être, à se faire être ce qu'il est. »³ L'*ethos* est une détermination de soi par soi, en cela l'être humain est un être éthique.⁴

Or, cette libre détermination de soi par soi se retrouve également dans le chemin mélodique : le choix de ses différentes composantes (structures tonales, cadence, tempo) procède de la libre détermination de soi par soi de la conscience du musicien. C'est une conscience irréfléchie de soi, comme nous venons de le voir. Le sentiment musical est *sui generis* : c'est-à-dire qu'il se constitue à lui-même son propre objet, contrairement aux sentiments communs qui trouvent leurs objets déjà donnés dans le monde.⁵ Ainsi, la conscience se projette directement dans les sons. Le mode d'être de la conscience humaine, donc son éthique, se projette et se manifeste dans la musique, qui est alors un certain mode d'exister de la conscience humaine.⁶ Ce mode d'exister de l'éthique humaine se manifeste ainsi dans l'esthétique. L'esthétique n'est alors que la

1 ANSERMET, *op. cit.*, p. 317.

2 ANSERMET, *op. cit.*, p. 1012.

3 *Ibidem*.

4 On ne peut que noter la référence à Jean-Paul SARTRE (1905-1980) qualifiant la condition humaine comme libre détermination de soi par soi. ANSERMET se distingue toutefois de lui : alors que le philosophe considère que l'homme désire être Dieu : « l'homme [...] serait l'être qui aspire à être Dieu. C'est ce que dit SARTRE, mais c'est une grave erreur de SARTRE », ANSERMET affirme en effet que l'homme ne peut que chercher à lui ressembler : « il n'est pas donné à l'homme de créer sa personne *ex nihilo* », in ANSERMET, *op. cit.*, p. 431 et 432. C'est en cela que pour ANSERMET, une grande part de la musique contemporaine rompt avec l'histoire de la musique, comme nous le verrons en dernière partie.

5 ANSERMET, *Écrits sur la musique*, p. 45.

6 Selon la formule de PIGUET : « Le chemin mélodique est l'exact reflet dans les sons de la situation de la conscience psychique de soi ». In : ANSERMET, *Les fondements...*, *op. cit.*, p. 1072.

manifestation en *extériorité* de l'éthique. La finalité de la musique est « 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. La musique est donc bien une expression de l'homme en tant qu'être éthique. »¹

4. Quelques exemples historiques de manifestation de la conscience affective de soi – ou *ethos* – dans la musique

Cette signification de l'*ethos* ne se manifeste pas uniquement dans quelque motif musical², non plus qu'il n'est uniquement celui d'un individu isolé. Ainsi, le projet musical d'un recueil d'œuvres, tel que *Le clavier bien tempéré* de J.-S. BACH (1685-1750), peut témoigner d'un *ethos* ; dans le cas présent, il s'agit d'un *ethos* passif. Ce recueil parcourt en effet, sous forme de *Préludes* et *Fugues*, l'ordre des douze sons de la gamme chromatique. À chaque pièce correspond une tonalité donnée, illustrant et promouvant par là le tempérament égal – l'instrument est accordé de manière à ce que les intervalles de tous les demi-tons se valent. Cette pratique était encore peu répandue à cette époque, mais BACH n'en est pas pour autant le créateur. Ce recueil ne crée pas son cheminement, la conscience qui le suit est donc passive.³

Il en va tout autrement dans le cas de la monodie grégorienne. Celle-ci proscrit l'usage du triton⁴ ; elle est, par ailleurs, composée uniquement des notes naturelles (c'est-à-dire ni diésées ni bémolisées). L'intervalle *fa-si* est donc interdit et doit être contourné : les transcriptions de monodies montrent des contournements mélodiques – par le moyen de la broderie par exemple – évitant ainsi des traits mélodiques menant directement de *fa* à *si*, et inversement. Mais une autre méthode est découverte à cette époque : c'est l'adoucissement de l'intervalle en abaissant le *si* d'un demi-ton ; et c'est par là-même l'invention d'une nouvelle note : le *si bémol*⁵. Il s'agit bien là d'une musique alors inouïe, elle procède bel et bien d'une conscience active.⁶

1 ANSERMET, *Les fondements...*, *op. cit.*, p. 496.

2 Bien que le motif musical constitue le premier élément de sens de la musique : cf. *ibidem*.

3 FIGUET, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, p. 86.

4 Le triton est cet intervalle appelé « *diabolus in musica* » au Moyen-Âge ; il s'agit d'une quarte augmentée (ou quinte diminuée).

5 ANSERMET, *op. cit.*, p. 919.

6 FIGUET, *ibidem*.

C'est ainsi qu'à l'époque moderne, ANSERMET décrit la modalité éthique fondamentale germanique après WAGNER en tant qu'active introvertie : c'est en effet une culture qui a créé les formes musicales *autonomes* (comme la forme fugue par exemple), son projet est ainsi l'expression directe de soi, sans référence à un texte comme c'était le cas dans la musique précédente, par exemple. C'est dans cette perspective qu'il comprend la volonté de SCHOENBERG dans sa recherche de renouvellement de la musique.

5. Au sujet de la musique contemporaine

5. 1. SCHOENBERG et l'atonalité

Partant du développement du chromatisme (notes ne faisant pas partie de la tonalité du motif mélodique), SCHOENBERG en vient à abolir la nécessité d'un système tonal de la musique : « L'idée qu'un son de base dominait la construction des accords et régissait leur succession, à savoir le concept de "tonalité", a dû passer d'abord dans le concept d'une "extension" de la tonalité. Bientôt, il devient douteux que le son fondamental doive rester le centre auquel chaque harmonie et chaque succession harmonique doit se référer. »¹

SCHOENBERG nie l'existence du son fondamental dans une harmonie, il refuse ainsi tout centre tonal et cherche à éviter dans sa musique toute référence possible à la tonalité qui créerait une attente qui n'a pas lieu d'être. C'est ainsi qu'il développe une méthode de composition musicale basée sur une série de douze sons aux intervalles variés, au sein de laquelle toute référence aux intervalles tonaux est proscrite. Les tensions que ces intervalles généraient étant par là-même écartées, la méthode pour en faire ressortir est donc l'utilisation d'intervalles supérieurs à l'octave, et l'utilisation de timbres d'instruments différents².

ANSERMET utilise la métaphore d'une lutte de la tête contre le cœur pour représenter le cas SCHOENBERG : le cœur étant ce par quoi le langage musical authentique de la conscience s'exprime, la tête est caractérisée par une volonté réfléchie, rationnelle. C'est elle qui fausse l'authenticité de la musique : « à ce moment-là, la pensée "sur" la

¹ SCHOENBERG cité par ANSERMET, *op. cit.*, p. 777.

² Cette utilisation de plusieurs timbres pour porter une même signification est un non-sens pour ANSERMET : « la condition de l'apparition du chemin mélodique [...] est l'*homogénéité* du son. » *Ibid.*, p. 794.

musique prend le dessus sur le sentiment spontané qu'on en a, entre dans une activité autonome. »¹ Cela correspond à la lourde erreur d'un être humain qui est de se vouloir être Dieu en rompant avec son passé, comme nous l'avons évoqué un peu plus haut : « les actes de conscience sont liés les uns aux autres, et leur chemin d'existence *porte toujours une trace du passé*. Prendrait-on même l'existence de conscience à sa naissance que son projet d'être s'appuie sur un être déjà là, porteur d'une prédétermination prénatale. C'est pourquoi la volonté délibérée est condamnable ; elle n'est pas condamnable en raison d'une morale quelconque, mais parce qu'il n'est pas donné à l'homme de créer sa personne *ex nihilo*. »²

ANSERMET expose ainsi, partition à l'appui, en quoi SCHOENBERG lui-même échoue dans son projet.

5. 2. SCHOENBERG rattrapé par les lois tonales

Le sens de la musique de SCHOENBERG prend ainsi le dessus : ANSERMET illustre cela par un morceau que SCHOENBERG a composé assis à son piano³. ANSERMET met en avant la confusion du compositeur : celui-ci a la volonté d'écrire une musique atonale, et alors même qu'il trouve à l'oreille et sur les touches du piano une mélodie polytonale, il la retranscrit sur la partition de manière atonale. Cette confusion s'explique par le fait que la même touche au piano porte la note *la dièse* et la note *si bémol*. SCHOENBERG, dirigé par sa tête, a choisi d'inscrire cette hauteur en tant que *la dièse* – ce qui, en tant que tel, ne renvoie à aucune tonalité possible dans le cadre de l'extrait étudié. Mais le contexte tonal analysé par ANSERMET fait que la conscience auditive la perçoit en tant que *si bémol*. Elle constitue ainsi une appoggiature inférieure de *si bécarré*, note qui vient juste après dans la partition, réintégrant ainsi le motif dans un cadre tonal. Le son est identique pour les deux dénominations, mais son sens dans le chemin mélodique est tout différent : l'oreille lui redonne son sens que la vue lui ôte.

La volonté de SCHOENBERG est de ne plus faire de la musique avec des notes – qui impliquent des positions tonales –, mais uniquement avec des sons – qui n'ont théoriquement plus de relations hiérarchiques entre eux. Or, seuls les éléments issus de

1 *Ibid.*, p. 773.

2 ANSERMET, *op. cit.*, p. 431-432. Cette prédétermination de l'*ethos* se retrouve en musique dans le « chemin d'octave » par le fait que toute note fondamentale est en « relation *interne* » avec sa dominante ; la réalisation du son dans le réel lui fera donc accomplir sa « plénitude d'être » : *ibid.*, p. 429.

3 Il s'agit d'un extrait des *Drei Klavierstücke, opus 11*, composées en 1909 : cf. *ibid.*, p. 774.

la tonalité sont porteurs de sens en musique, comme nous l'avons vu plus haut. SCHOENBERG supprime donc la possibilité pour toute autre personne d'entendre le sens qu'il met dans sa musique. Ce qui est, pour ANSERMET, un parfait contre-sens.

5. 3. *Perspectives historiques*

ANSERMET survole ainsi l'ensemble de l'histoire de la musique occidentale : du chant grégorien à l'entre-deux-guerres elle a été « d'une continuité parfaite ». La conscience psychique humaine a découvert l'ensemble des éléments de la tonalité, mais aujourd'hui ANSERMET fait le constat suivant : « pour la première fois, elle est en suspens : [...] la conscience musicale *occidentale*, c'est-à-dire collective, est dans le désarroi. »¹ La conscience psychique occidentale est passive « par son assujettissement au conditionnement matériel de la vie et à la dialectique des circonstances ; et en tant que conscience collective, elle a cessé d'être créatrice. »² La musique occidentale attend donc un réveil de la conscience éthique qui devra se faire par un dévoilement de l'éthique individuelle singulière du compositeur sur un chemin déjà tracé. Ce sera donc uniquement par le style que l'*ethos* du compositeur se révélera.

Pour conclure

Un « fondement » mathématique ?

Comme nous l'avons évoqué plus haut, ANSERMET cherche à donner à sa théorie un fondement mathématique. Il part en effet du constat suivant lequel notre impression auditive à l'écoute d'une succession d'intervalles sonores est une *somme*³. Mais si l'on traduit ces intervalles en leur valeur mathématique – correspondant à un rapport de fréquences – le calcul est faussé, le rapport de fréquences de l'octave ne correspond pas à l'addition des fréquences de la quinte et de la quarte⁴. En effet, dans le monde

1 ANSERMET, *op. cit.*, p. 842-843.

2 *Ibid.*, p. 843.

3 Lorsque nous entendons une quinte, puis une quarte – *do-sol* puis *sol-do* par exemple – nous entendons du même coup une octave – *do-do* – qui, ainsi produite, est le résultat pour notre conscience de l'opération d'*addition* d'une quinte avec une quarte.

4 Depuis PYTHAGORE, nous savons qu'entendre une quinte correspond à percevoir un rapport $3/2$; et la perception d'une quarte est celle du rapport $4/3$. Or, si nous en réalisons la somme, comme semble le faire notre conscience auditive, le résultat – $17/6$ – ne correspond pas au rapport de fréquences de l'octave (qui est égal à $2/1$).

l'opération correspondante n'est pas une *somme*, mais un *produit*¹. Pour ANSERMET, si la conscience humaine perçoit le produit réalisé dans le monde comme une somme, c'est qu'il existe en elle une fonction, correspondant à la fonction *logarithme*, qui met en rapport ces deux opérations².

Or, dans un premier temps, cette fonction logarithmique ne vient qu'appuyer la théorie d'ANSERMET que nous avons vue plus haut : les sons se réfèrent à une position tonale acquise (c'est le sens de la conscience-*Ré* par exemple, à laquelle tous les autres sons se réfèrent) et cela se retrouve dans le « commencement »³ de la fonction logarithme. Mais le musicologue Laurent FICHET remarque un renversement de son raisonnement entre 1961⁴ et 1963⁵ : sans plus de justification ANSERMET bascule le statut des logarithmes de celui d'illustration à celui de fondement de sa théorie.⁶ Nous pouvons ici laisser la parole à FIGUET : « disons-le franchement : les logarithmes sont à ANSERMET un peu ce qu'est à DESCARTES la glande pinéale [...] les logarithmes demeurent problématiques. »⁷ L'édifice patiemment élaboré par ANSERMET, et étoffé de centaines de pages d'analyses de partitions, d'histoire de la musique, etc. voit ainsi ses fondements rationnels mis à mal. Dans ce projet ambitieux et original d'analyse objective, la « tête » se heurte, à nouveau, au secret de cette activité irréfléchie qu'est la musique, et que semble pourtant, parfois, si bien comprendre le « cœur ». Cette tentative échouée témoigne ainsi des balbutiements d'une science naissante et encore à fonder.

1 $3/2 \times 4/3 = 12/6 = 2$. Nous retrouvons bien le rapport de fréquences correspondant à l'octave.

2 La fonction logarithme transforme en somme ce qui était un produit. Elle décrit ainsi l'opération de transformation que réalise la conscience humaine à partir du produit perçu par l'oreille.

3 Bien que $\log(x) = 0$ lorsque $x = 1$, la fonction logarithme tend vers « moins l'infini » lorsque x tend vers 0. Cela nous conduit à douter de l'existence réelle d'un quelconque « commencement » de la fonction logarithme, pourtant prôné par le chef d'orchestre.

4 Année de parution des *Fondements de la musique dans la conscience humaine*.

5 ANSERMET poursuit ses réflexions longtemps après la parution de son ouvrage phare. Les *Écrits sur la musique* sont un recueil d'articles écrits à diverses périodes ; celui auquel se réfère ici FICHET est « Les problèmes de la musique ».

6 FICHET, *Les théories scientifiques de la musique*, p. 151-153.

7 FIGUET, in : ANSERMET, *op. cit.*, p. 272.

Bibliographie

- ANSERMET Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1961, 1989 ;
- ANSERMET Ernest, *Écrits sur la musique*, « L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui » (1948), « Le sens de la musique » (1961), La Baconnière, Neuchâtel, 1971 ;
- FICHET Laurent, *Les théories scientifiques de la musique. XIX^e et XX^e siècle*, « ANSERMET et la phénoménologie », p. 145-166, coll. « Musique et esthétique », Vrin, Paris, 1995 ;
- FIGUET Jean-Claude, *Ernest ANSERMET et les fondements de la musique*, « La musique et l'idée de chemin », Payot, Lausanne, 1964 ;
- SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, 1986.

Annexes

Reproduction du tableau récapitulatif mettant en relation intervalles et relations positionnelles et tensionnelles (cf : ANSERMET, *Les fondements...*, p. 492-493) :


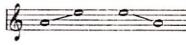

et ceux fondés sur la quarte ascendante recouvrent des tensions positionnelles *passives extraverties*.






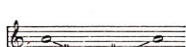
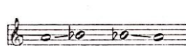


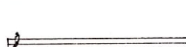


Plus explicitement, cela veut dire que la position tonale de quinte ascendante, étant apparue à la conscience musicale située à l'origine de l'octave comme le futur qu'elle a à être dans son horizon immanent d'existence dans le monde, celle-ci se signifie la quinte ascendante comme une tension positionnelle active extravertie, active en ce sens qu'elle s'y porte par une détermination active de soi de se faire être au futur.

Dès lors, la position tonale de quinte inférieure lui apparaît, dans son horizon immanent d'existence, comme son *passé* immédiat, et elle se signifie la quinte descendante comme une tension positionnelle passive introvertie, passive dans l'introversion, dans le retour réflexif sur soi, et passive parce que, ayant déjà été ce passé, elle ne peut plus que le « reconnaître ».

La position tonale de quarte inférieure, lui apparaissant comme le futur qu'elle a à être lorsqu'elle interroge son passé (lorsque dans l'introversion elle découvre une détermination future possible de soi), se signifie la quarte descendante comme une tension positionnelle *active* dans l'introversion, et la quarte ascendante de nouveau comme la pure et simple « reconnaissance » dans l'extraversion de cette détermination de soi, à savoir comme une tension positionnelle passive, relative à une détermination de soi déjà active dans le passé et signifiée dans l'avenir.

Ces quatre intervalles posent les relations positionnelles fondamentales au sein de l'octave, et du même coup l'étalon de mesure des tensions positionnelles dans le cheminement de l'octave, la tension *un* qu'indique le logarithme positionnel comme le logarithme de l'intervalle. Les autres relations positionnelles, étant fonction de ces relations fondamentales, portent la même signification psychique : *AE, PI, AI, PE*; mais comme elles sont autant de relais, de retards, de résistances dans le cheminement des quartes, des quintes et de l'octave, les tensions positionnelles qu'elles recouvrent sont d'un degré de magnitude plus élevé, qu'indique le logarithme positionnel pythagoricien. Nous pouvons poser ainsi, en regard du tableau des *intervalles*, leur signification psychique en tant que relations positionnelles tensionnelles :

Intervalles	Relation et tension positionnelles
 Octave ascendante, descendante	0
 Quinte ascendante Quinte descendante	$\left. \begin{array}{l} AE \\ PI \end{array} \right\} 1$
 Quarte descendante Quarte ascendante	$\left. \begin{array}{l} AI \\ PE \end{array} \right\}$

Intervalles	Relation et tension positionnelles
 Seconde majeure ascendante Seconde majeure descendante	$\left. \begin{array}{l} AE \\ PI \end{array} \right\} 2$
 Septième mineure descendante Septième mineure ascendante	$\left. \begin{array}{l} AI \\ PE \end{array} \right\}$
 Tierce mineure ascendante Tierce mineure descendante	$\left. \begin{array}{l} PE \\ AI \end{array} \right\} 3$
 Sixte majeure descendante Sixte majeure ascendante	$\left. \begin{array}{l} PI \\ AE \end{array} \right\}$
 Tierce majeure ascendante Tierce majeure descendante	$\left. \begin{array}{l} AE \\ PI \end{array} \right\} 4$
 Sixte mineure descendante Sixte mineure ascendante	$\left. \begin{array}{l} AI \\ PE \end{array} \right\}$
 Seconde mineure ascendante Seconde mineure descendante	$\left. \begin{array}{l} PE \\ AI \end{array} \right\} 5$
 Septième majeure descendante Septième majeure ascendante	$\left. \begin{array}{l} PI \\ AE \end{array} \right\}$
 Quarte augmentée ascendante Quarte augmentée descendante	$\left. \begin{array}{l} AE \\ PI \end{array} \right\} 6$
 Quinte diminuée descendante Quinte diminuée ascendante	$\left. \begin{array}{l} AI \\ PE \end{array} \right\}$
 Demi-ton chromatique ascendant Demi-ton chromatique descendant	$\left. \begin{array}{l} AE \\ PI \end{array} \right\} 7$
 Octave diminuée descendante Octave diminuée ascendante	$\left. \begin{array}{l} AI \\ PE \end{array} \right\}$

Suite et fin du tableau. Exemples d'applications de la méthode de calcul des relations tensionnelles et positionnelles à des mélodies (cf : *ibid.*, p. 494-495).

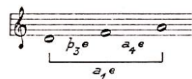
Intervalles	Relation et tension positionnelles
	Quinte augmentée ascendante AE
	Quinte augmentée descendante PI
	Quarte diminuée descendante AI
	Quarte diminuée ascendante PE
	} 8
	Seconde augmentée ascendante AE
	Seconde augmentée descendante PI
	Septième diminuée descendante AI
	Septième diminuée ascendante PE
	} 9
	Sixte augmentée ascendante AE
	Sixte augmentée descendante PI
	Tierce diminuée descendante AI
	Tierce diminuée ascendante PE
	} 10

La première chose à remarquer est que ces qualifications des intervalles [n'ont été établies tout d'abord que pour le parcours d'octave. Cela signifie que les tensions d'intervalles n'ont de valeur générale qu'à la condition que l'intervalle soit pris dans une perspective tonale, quelle qu'elle soit.]

Nous n'avons pas indiqué de signes — « plus » ou « moins » — dans le tableau des tensions positionnelles, parce que les signes n'interviennent, comme le montre l'exemple ci-dessus, que dans la succession des intervalles. Car en principe toutes les tensions positionnelles sont « positives », tout ce qui est vécu *compte*; mais dans une succession d'intervalles les tensions de même espèce ontologique (« actif » ou « passif ») s'ajoutent :



tandis que les tensions d'espèce différente se soustraient l'une de l'autre :

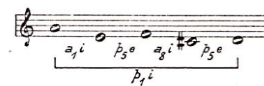


On voit que le degré de magnitude de la tension qualifie essentiellement sa signification ontologique : A ou P; c'est pourquoi nous l'inscrivons sous la première lettre, l'autre indiquant sa direction existentielle.

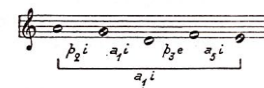
EXEMPLES Quelques exemples suffiront à mettre en lumière la règle de ces cheminements :



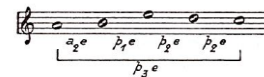
tensions actives (A): 1 + 5 + 5 + 5 = 16
 tensions passives (P): 5 + 3 + 2 = 10
 différence: $\frac{16}{6}$
 tension résultante: A₆E



tensions actives (A): 1 + 8 = 9
 tensions passives (P): 5 + 5 = 10
 différence: $\frac{9}{1}$
 tension résultante: P₁I



tensions actives (A): 1 + 5 = 6
 tensions passives (P): 2 + 3 = 5
 différence: $\frac{6}{1}$
 tension résultante: A₁I



tensions actives (A): 2
 tensions passives (P): 1 + 2 + 2 = 5
 différence: $\frac{2}{3}$
 tension résultante: P₃E

Sur la page de droite : quelques exemples de significations psychiques d'extraits de l'opéra de Claude DEBUSSY (1862-1918) : *Pelléas et Mélisande* mises en lumière par les résultats de la méthode de calcul d'ANSERMET (cf : *ibid.*, p. 499).

mouvement affectif à signifier, du but à atteindre, de la chose à annoncer. On voit, en effet, que cette phrase tout entière n'est qu'une expansion lyrique surgissant du mouvement mélodique *sol-la-si-do*. Ces « enfants de la Patrie » attendaient « ce jour de gloire », qu'« arrivé » ils reconnaissent : mouvement passif-extraverti de tension 1. La haute tension positionnelle finale P_3E déclenche son arrivée. Mais précisément ce mouvement direct de *sol* à *do* ne serait rien si l'événement qu'il signifie n'était amplifié et nourri de toutes les tensions partielles qu'il motive, et qui font toute la substance du vécu. On remarquera que le premier élan mélodique (*sol-do-ré-sol*) pose le projet d'être mélodique, donne déjà à la mélodie son « fondement » ; mais la modalité majeure — et le « majeur » est, comme nous le verrons plus loin, actif-extraverti — ne se signifie que par le mouvement d'introversion *sol-mi-do* ; aussi le premier « motif » se termine-t-il à la seconde atteinte de *do* (×) — c'est à *do* qu'on voulait aller du premier *sol*.

Mais l'élan *sol-do-ré-sol* fait apparaître l'ambiguïté de signification de l'octave, qui d'une part est le cadre des relations positionnelles, et, d'autre part, un intervalle comme un autre. En tant que limite du projet mélodique elle recouvre une tension positionnelle zéro, car la tension fait place à la détente *au terme* du chemin projeté. Mais lorsque l'octave est une relation positionnelle signifiée *au cours d'un cheminement mélodique*, elle est tout sauf une tension positionnelle zéro. Ainsi, dans ce thème de Mozart qui évoque l'ardeur belliqueuse, l'épée à la main, de Don Juan ou du Commandeur :



La relation positionnelle d'octave ascendante, dans ce cas-là, est le mouvement actif extraverti par lequel le sujet affectif se porte vers une nouvelle existence de soi, et sa tension positionnelle est un *sursum corda*, une tension-limite ; c'est cette tension-limite qui imprime à la *Marseillaise* son élan irrésistible ; et c'est elle, de nouveau, plus amplement déployée, qui donne au *Finale* de la *Cinquième* son allure triomphale. En réalité l'octave, dans ce cas, signifie le seuil de la seconde octave où les logarithmes passent de la base ϵ à la base ϵ^2 . Elle est donc une tension 1 du second ordre de magnitude, supérieure à la tension 1 de quinte ou de quarte.

Ainsi les tensions positionnelles configurent un chemin mélodique en un enchaînement dialectique d'images affectives — les « motifs » — soutenu et conduit *du dedans*, et dans lequel le passage d'un motif à l'autre, musicalement, « ne compte pas », bien qu'il soit intérieurement vécu comme une simple liaison de l'un à l'autre :



Ici il y a *conjonction* des deux derniers motifs : l'avant-dernier anticipe sur l'énoncé du dernier, et le dernier s'ancre ainsi sur la position atteinte par l'avant-dernier. Si les tensions positionnelles partielles s'effacent en général devant l'apparition globale du motif et de la relation positionnelle qui résulte de son cheminement, elles affleurent à tel point dans la configuration mélodique qu'elles suffisent souvent à éclairer le sens d'un récit, par exemple, dans *Pelléas et Mélisande* :



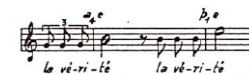
(acceptation de reporter à un autre jour...)



(douce mais pressante intimation...)



(élan actif interrogateur devant cette décision déchirante)



(résolution active) (soumission simple et spontanée à ce qui est)



(disposition active) (résignation intériorisée à l'attente)