

CHARLES ROSEN
MUSIQUE ET SENTIMENT
ET AUTRES ESSAIS

Traduit de l'anglais (américain) par Théo Bélaud

CONTRECHAMPS ÉDITIONS

SOMMAIRE

Avant-propos	9
<i>Philippe Albèra</i>	
Un thème et variations sur le sens musical	15
<i>Théo Bélaud</i>	
MUSIQUE ET SENTIMENT	
Préface	35
Prologue	37
I. Donner un sens aux signes complexes	39
II. Le sentiment préclassique	62
III. Sentiments contradictoires	71
IV. Le style d'ut mineur	89
V. L'expansion beethovénienne	102
VI. L'intensité romantique	114
VII. Obsessions	128
TRADITION SANS CONVENTION	149
L'AVENIR DE LA MUSIQUE	185
LES LANGAGES MUSICAUX D'ELLIOTT CARTER	205
UNE PIÈCE FACILE	225
Sources des textes	243
Charles Rosen, bibliographie et discographie sélectives	244
Index	250

I. DONNER UN SENS AUX SIGNES COMPLEXES

En examinant ici la représentation musicale du sentiment, je ne chercherai pas à mettre un mot sur le sentiment : les lecteurs qui espèrent trouver ce qu'ils sont supposés ressentir en écoutant une œuvre donnée seront inmanquablement déçus. Toutefois et fort heureusement, cela relève le plus souvent d'une certaine évidence. En l'espèce : il y a de la musique triste et de la musique gaie. Parfois, il y en a ressortissant à la férocité, au funèbre ou encore à la tendresse – et il n'y a que peu de difficulté à décider lequel de ces sentiments est représenté (encore que nous verrons plus tard qu'il y a de rares occasions dans lesquelles, pour d'étonnantes raisons, des erreurs peuvent être commises à ce sujet). Le caractère frivole de cet exercice provient largement du fait – observé dans une fameuse remarque de Mendelssohn² – que la musique est souvent bien plus précise en la matière que le langage. La communication d'informations est l'une des plus importantes des nombreuses et diverses fonctions du langage, mais n'appartient pas à celles de la musique (vous ne pouvez pas, par exemple, par des moyens purement musicaux, demander à des auditeurs de vous retrouver demain à Grand Central Station à 16 h). Mais le langage, pour autant, s'efforce de trouver des moyens poétiques de s'approcher, au moins un peu, de la subtilité et de l'impact émotionnel de la musique.

La faculté de la musique d'illustrer le sentiment et de faire naître l'émotion chez les auditeurs a été reconnue et affirmée durant des siècles, sinon des millénaires. Dans l'édition de 1588 de ses *Essais*, Montaigne rapporte l'anecdote suivante :

Pythagoras, estant en compagnie de jeunes hommes, lesquels il sentit complitter, eschauffez de la feste, d'aller violer une maison pudique, commanda à la menstrière de changer de ton et, par une musique poisante, severe, et spondaïque, enchante tout doucement leur ardeur, et l'endormit.

Nous ne pouvons cependant toujours attendre de la musique qu'elle opère un contrôle efficace des foules.

Shakespeare avance l'idée improbable (*Le Marchand de Venise*, V, I) que le son de la trompette calmerait les poulains sauvages. Il y a en

² Voir « De la signification des compositions musicales », *Revue et Gazette de Paris*, 45, 8 novembre 1863 (trad. H. J. M. Duesberg, in V. Anger (éd.), *Le sens de la musique*, vol. II, Paris, « Aesthetica », éditions rue d'Ulm, 2005, p. 115). (NdT)

tout cas une longue tradition d'expression du pouvoir émotionnel de la musique. Nous devrions nous souvenir néanmoins qu'éprouver un sentiment dans la vie est très différent qu'être confronté à sa représentation dans une œuvre musicale, en ceci que notre admiration pour l'art de représenter produit un effet de distanciation. Tandis que nous écoutons le «Lacrimosa» du *Requiem* de Verdi, nous prenons plaisir à notre douleur.

Quand le sentiment ou l'affect représenté – pour employer le terme classique – est évident, il va de soi que je n'ai pas de raison de m'abstenir volontairement de le nommer, mais en aucun cas son identification ne saurait être ma préoccupation première. Ce qui nous intéresse ici est la nature de la représentation – si le sentiment est un ou se combine avec d'autres s'y opposant, si la force de la représentation est stable et constante, si elle augmente ou cède en intensité tandis que le matériau se déploie, et si l'augmentation est rapide ou progressive. Il sera toujours pertinent aussi de considérer comment un certain motif représentant un sentiment est transformé de sorte à en représenter un autre, et de prendre conscience de la méthode mise en œuvre pour cette transformation. Nommer les sentiments évoqués est problématique non seulement parce que leur évocation claire et précise par la musique risque de n'être traduite par le langage que de façon grossière et incertaine, mais aussi parce que la représentation du sentiment, au fur et à mesure de l'évolution historique de la musique, devient souvent plus instable et dynamique et que, de surcroît, un même motif véhicule des significations affectives différentes selon sa position au sein de la forme musicale. Dans le cas le plus élémentaire, un motif répété n'a pas exactement la même signification la seconde fois, et cette occurrence altérera même légèrement la signification de sa première apparition dans la mémoire de l'auditeur.

Au cœur de la discussion se trouve le changement radical survenu dans les moyens de représentation du sentiment au cours de l'histoire. Pour prendre un exemple : le pouvoir de la musique de Wagner à représenter la passion érotique, dans *Tristan*, a frappé les esprits, suscitant aussi bien l'admiration que le dégoût ; pourtant, cela n'empêche pas l'amoureux de Mozart de voir dans les duos de Guglielmo et Dorabella (*Così fan tutte*) ou de Don Giovanni et Zerlina (*Don Giovanni*) des évocations tout aussi convaincantes. Toutefois, pour évocateur qu'il soit, un duo d'amour mozartien ne peut durer que quelques minutes, et l'étirer sur trois quarts

d'heure était au-delà des possibilités techniques alors disponibles. Bien entendu, l'érotisme de Mozart est assez différent de celui de Wagner, voire, disons-le, moins ouvertement sexuel. Je présume qu'il peut être raisonnablement affirmé qu'un sentiment érotique subrepticement évoqué avec une telle économie de moyens diffère de celui déployé sur une très longue durée, mais voilà qui, pour être vrai, n'en démontre pas moins la superficialité d'une approche du sujet tentant simplement de mettre des mots sur des émotions suscitées par la musique.

Dans l'opéra, naturellement, un sentiment se voit assigner une identité par le livret, mais c'est une erreur de la critique d'opéra de considérer le texte littéraire comme premier et la musique comme son illustration ou sa mise en relief. Vers la fin du XVIII^e siècle, après que des évolutions radicales avaient eu lieu dans le style opératique, les plus importants théoriciens, à l'instar de Wilhelm Heinse, en vinrent à déclarer que la musique était première et que les mots venaient l'illustrer. Mais enfin, une approche plus sensible n'envisage musique et texte qu'en tant que totalité indissoluble, ne pouvant être compris que dans leur relation réciproque. Le texte n'est premier qu'en ce sens qu'il a été écrit en premier – et cela même n'est pas toujours vrai, puisque des compositeurs ont souvent commandé des textes pour des parties vocales déjà composées, ou requis avec précision le genre de texte dont ils avaient besoin pour la musique qu'ils avaient en tête. Avec la musique purement instrumentale, la croyance que la dénomination du sentiment exprimé est une manière adéquate de rendre compte de la signification musicale ne fait que transposer au champ instrumental les difficultés et les confusions de la critique opératique.

Dans la musique du XVIII^e siècle, avec laquelle commence notre exposé, il importe de comprendre avant toute chose que la signification émotionnelle est produite par la relation entre consonance et dissonance : ces notions n'indiquent pas le caractère plaisant ou déplaisant des sonorités musicales, mais sont une partie de la grammaire de la tonalité au XVIII^e siècle. Une dissonance n'est pas un son hideux (certaines dissonances sembleront d'une exquise beauté à n'importe quel auditeur) mais un intervalle ou un accord qui doit être résolu sur une consonance – la consonance étant celle de l'accord parfait de tonique, dont les intervalles essentiels sont l'octave et la quinte (la tierce et son inversion, la sixte, qui entrent également dans sa composition, étant un peu moins importants) :

ceux-ci doivent être présents ou au moins implicites dans le dernier accord d'une pièce de musique tonale au XVIII^e siècle. La dissonance établit une augmentation de la tension, la consonance une diminution de celle-ci. Au sens étroit, dans une pièce tonale, tout est plus ou moins dissonant à l'exception de l'accord de tonique sur lequel l'œuvre doit se conclure.

Il est important de concevoir la dissonance non seulement harmoniquement (ou verticalement) mais aussi mélodiquement (ou horizontalement). Une mélodie à proprement parler tonale au XVIII^e siècle met en avant l'accord de tonique et établit la tonalité (Mozart, dans sa *Plaisanterie musicale*, fournit un exemple d'un thème initial échouant dans cette entreprise, ce qu'il livre en ayant à l'esprit, de toute évidence, le caractère comique et délicieusement inepte de la chose). Deux notes d'une mélodie sont dissonantes et consonantes relativement l'une à l'autre successivement, à la fois vis-à-vis de la triade fondamentale induite par chaque phrase et vis-à-vis de l'accord de tonique établi au début; et chaque phrase est consonante ou dissonante relativement à n'importe quel centre tonal subsidiaire impliqué par chacune des sections de l'œuvre dans laquelle elle apparaît. Chaque mélodie tonale bien formée établit sa propre structure harmonique sous-jacente (c'est ainsi que Bach a pu composer des sonates pour violon seul et Chopin le finale homophonique de la sonate en si^b mineur). Les différents degrés de tension sont à la base de l'expression de n'importe quelle sorte de sentiment.

Les modes mineurs et majeurs fournissent un exemple intéressant, à grande échelle, de la relation entre dissonance et consonance, en ceci que le mode mineur a longtemps été considéré comme une forme de dissonance. Il s'agit là en fait d'un paradoxe de la tonalité au XVIII^e siècle (parfois appelée «tonalité triadique» puisqu'elle est basée sur cette triade fondamentale et non sur la seule note fondamentale donnant à la tonalité son nom), parce que la modulation en direction des dièses, ou de la dominante, était immédiatement perçue comme plus dissonante (et donc augmentant la tension) qu'un mouvement vers les bémols, ou la sous-dominante. Ceci est lié au fait que la tonique est la dominante de la sous-dominante: c'est la raison pour laquelle la première partie d'une fugue de Bach, ou de n'importe qui d'autre avant 1750, met généralement en valeur les harmonies de dominante, réservant la sous-dominante pour la seconde moitié de la pièce, et c'est aussi pour cela que l'exposition d'une sonate de 1750 à 1800 se déplace

toujours à la dominante et jamais à la sous-dominante (à moins que le compositeur ne fût incompetent – j'ai trouvé un seul exemple d'une telle incompetence chez un élève aristocrate de Haydn), la sous-dominante étant réservée pour une section ultérieure : soit le développement ou, plus souvent et traditionnellement, la réexposition ; ou encore, comme cela arrive chez Beethoven, la coda. Quoiqu'il en soit, le mode mineur relevait essentiellement d'une coloration par la sous-dominante, une bémolisation (ce que chacun peut comprendre visuellement d'un coup d'œil, puisque passer de *do* majeur à *do* mineur consiste à ajouter trois bémols à l'armure).

Ce paradoxe a disparu après la mort de Beethoven, quand l'opposition entre le mouvement vers les dièses et les bémols – vers la dominante ou la sous-dominante³ –, cessa d'avoir une signification forte pour les compositeurs du XIX^e siècle, et fut absorbée dans le chromatisme croissant du style et le recours aux relations intermédiaires. Nous pouvons même en déduire que la tonalité du XVIII^e siècle était de fait plus complexe que celle du XIX^e, dans la mesure où la dissonance harmonique était définie de façon plus stricte et élaborée. L'une et l'autre étaient plus complexes que la musique néo-tonale des dernières décennies, dans laquelle toute conception de la dissonance entre zones harmoniques a disparu. Le trait tonal consiste principalement à se complaire, avec un plaisir compréhensible, dans l'utilisation d'accords parfaits, tandis que toute la densité d'une tension expressive à grande échelle a été évacuée, la subtilité profuse de la tonalité du XVIII^e siècle n'étant plus qu'un lointain souvenir.

Au cœur de tout débat sur la représentation du sentiment en musique se pose la question suivante : comment les auditeurs du XVIII^e siècle ont-ils appris à maîtriser un système aussi complexe ? La réponse ne saurait être : en étudiant la théorie musicale. Un tel système était appris à la manière dont les enfants acquièrent le langage, en entendant leurs parents, leurs frères et sœurs aînés ainsi que leurs compagnons, et non en étudiant la grammaire et la syntaxe. Il est vrai que la compréhension des styles littéraires bénéficie en principe de l'apprentissage de la rhétorique, mais il y a néanmoins un niveau élevé de réceptivité à notre culture littéraire qui peut être atteint sans aptitude à distinguer la métaphore, la comparaison, l'oxymore ou l'éllision ; et il est possible d'être profondément

3 Si un théoricien du XVIII^e siècle comme Koch aborde cet aspect dans son exposé sur la forme de l'allegro de sonate, il ne s'en trouve aucun, à ma connaissance, pour le discuter au XIX^e siècle.

affecté par nos lectures sans aucune de ces connaissances, d'une manière analogue à celle dont l'auditeur moyen peut être profondément ému par la représentation mozartienne du sentiment sans être pour le moins capable d'expliquer comment Mozart y est parvenu. Je rappelle ces évidences comme préalables à une autre idée : toute tentative d'explication de la manière dont un compositeur parvient à émouvoir ses auditeurs qui reposerait sur la supposition que ceux-ci auraient appris au préalable un certain code, est vouée à un échec partiel ou total.

*

Hélas, la plupart des discussions sur le sentiment musical dont j'ai eu connaissance tendent à la recherche d'un tel code, d'un système symbolique, et même ésotérique, auxquels on suppose que les auditoires passés étaient formés. Il est vrai que, lorsque nous apprenons un langage, il est attendu de nous que l'on sache reconnaître le sens courant d'un grand nombre de mots. Cependant, la musique présente la difficulté d'être un système de communication fondamentalement faible, précisément parce qu'il possède un vocabulaire pauvre et imprécis, alors que sa syntaxe et sa grammaire sont riches et puissantes. La pauvreté du vocabulaire musical avait déjà été remarquée en 1751, lorsque Diderot, en appendice à sa *Lettre sur les sourds et muets*, commenta la nature de la musique en tant que langage symbolique (« hiéroglyphes », selon ses termes), et son utilisation en vue d'inspirer des émotions :

En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs... Au reste, la musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que ni la peinture, ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si fugitif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet si le plaisir infaillible et subtil de la sensation pure et simple n'étoit infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque... Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la Nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ?

Il est fait clairement état, ici, de la faiblesse des éléments musicaux individuels en tant que porteurs de signification, de leur ambiguïté et de leur imprécision – et de la facilité avec laquelle des motifs et