



Musique et Pansonorité

Toute la vie humaine, même pour les esprits les plus antiphilosophiques, repose sur un système d'axiomes et de règles héritées, inconsciemment, du passé. Et toute nouveauté imprévue, qui entre en conflit avec ce système subconscient, joue le rôle d'un choc, d'un appel au réveil de la conscience, et prédispose l'esprit humain à des questions d'ordre général et philosophique. Il est donc tout naturel qu'en cette période critique de l'art musical, où toutes les règles adoptées comme immuables à l'époque précédente sont, sinon abolies, du moins devenues relatives, où se manifeste un sérieux effort pour instaurer un système sonore plus fin et plus riche que le système actuel (1), nous voulions nous poser de sérieuses questions sur l'essence de notre art et sur son origine.

En effet, il existe toute une série de règles, qui sont depuis longtemps admises comme lois immuables. Qu'est-ce que la musique? L'art de combiner les sons. Quelles sont les lois fondamentales de la musique? Les lois de la parenté des sons, doctrine de la consonance et de la dissonance, etc... Tout ceci est adopté par la majorité comme indiscutable.

Or toute cette philosophie de la musique ne répond qu'à une certaine étape historique de l'évolution musicale, qui est déjà du passé. De nos

(1) Le résultat de cet effort s'est traduit jusqu'à présent principalement dans la musique à un quart de tons, ce qui est tout naturel, car le système des quarts de tons est le moyen le plus simple et le plus pratique d'enrichir le matériel sonore. Mais en principe je ne parle pas seulement de lui, mais de chaque effort organique dans cette direction.

jours il faut considérer les choses tout autrement, mais notre point de vue ne doit pas être uniquement celui du présent et répondre à l'esthétique courante. Nous devons tâcher d'embrasser en une seule et unique loi le phénomène de l'art musical dans toute sa diversité et son étendue, depuis son passé le plus lointain jusqu'à son présent immédiat. Et cette loi ne doit pas être une loi purement philosophique et abstraite, elle doit avoir un rapport immédiat avec la pratique musicale, qui doit pour ainsi dire en dériver directement.

Le problème qui se pose à nous, et qui me semble être le problème principal de la musique, est *l'antithèse du continu et du discontinu*, antithèse qui ne se manifeste nulle part (excepté peut-être dans les mathématiques supérieures) avec plus de netteté et de relief que dans l'art musical.

Quelques remarques psychologiques sont nécessaires. Il existe un besoin primordial, inné, plus ou moins intense en chacun : le besoin de continuité.

Le sentiment, dans l'individu, aspire à l'indivisible, au continu ; il tend finalement à sortir des bornes de son « moi », et à se résoudre dans un tout illimité, dans une conscience cosmique. Par contre, la raison tend à la division, elle a toujours besoin d'une unité, d'un point d'appui, pour ne pas se perdre. (L'hypothèse de la structure de la matière par atomes indivisibles offre un exemple de cette recherche, par la raison, d'un point d'appui, et de sa fuite devant la continuité. Mais toute fuite est vaine, car la structure des parois de l'atome reste continue).

Comment se résout le jeu de ces deux forces opposées ?

Il faut remarquer que la tendance au continu est primordiale. C'est la tendance de la vie même qui se caractérise, en opposition avec la matière morte, par ces forces expansives. Cette tendance est propre au règne végétal, animal et au règne de l'homme même, tandis que la tendance anticontinue n'apparaît dans la nature qu'avec le règne de l'homme. C'est précisément par elle que l'homme se distingue de l'animal et de la plante ; c'est elle qui forme la raison et la parole humaine. Elle entre en jeu dans un moment donné de l'évolution, et son rôle est celui d'un instrument. D'un côté elle accomplit la conquête de la nature par l'homme ; d'un autre côté elle donne une précision aux aspirations « continues » de la nature ; elle les formule et empêche la conscience cosmique de se résoudre dans le néant.

Nous avons déjà dit que dans aucun autre domaine l'antithèse du continu et du discontinu ne se manifeste avec plus de netteté que dans l'art musical. Elle correspond à l'antithèse de l'idéal et du matériel de cet art.

L'élément matériel, c'est le discontinu ; l'idéal, c'est le continu.

En effet, l'élément matériel de l'art musical consiste en un système organisé d'unités détachées, les *sons musicaux*, unités qui n'existent pas dans la nature, mais qui sont artificiellement créées par l'homme au moyen de sa raison. Avec ce système, le compositeur ressemble à un « mosaïste », qui opère avec un certain nombre de cellules conventionnelles, étant libre de les combiner, mais ne pouvant ni les briser, ni augmenter leur quantité.

D'autre part, l'art musical est le plus intérieur parmi tous les arts, et ses racines plongent dans les profondeurs les plus intimes du sentiment humain, pour lequel l'idéal est la disparition des limites. Et du fond du « besoin musical », de cet étrange besoin, commun à tant d'hommes, surgit *le besoin de la continuité*, essor primordial de la vie qui aspire à une évasion hors du « moi » où elle est fatalement enfermée. Car là, où existe cette force expansive, là seulement il y a réellement la vie.



Laissons maintenant la psychologie. Nous savons que l'élément matériel de la musique, c'est le son musical. Comment pouvons-nous maintenant définir son idéal ? Cet idéal, c'est la sonorité simultanée continue, un accord où tous les espaces entre les sons sont remplis par la sonorité à l'état pour ainsi dire liquide, où par conséquent il n'existe pas de sons séparés l'un de l'autre. C'est un *glissando* « congelé », un *glissando* simultanée ou « vertical », si l'on peut dire. Cet état de sonorité que nous allons appeler *Pansonorité* ou *Continuum* est absolument incompréhensible pour la raison humaine, à laquelle il est foncièrement étranger. La cause en est dans la structure du concept de Pansonorité qui s'élève au-dessus de l'antithèse, ce qui est contraire à la raison, pour qui le Tout et le Néant sont deux oppositions contradictoires, tandis qu'ils ne sont que deux aspects intellectuels de la même réalité. Une nouvelle et unique loi logique nous apparaît : celle de l'identité des oppositions, à la place des deux anciennes lois : celle de l'identité et celle de l'opposition. Et c'est cette nouvelle loi qui, coexistant avec les deux anciennes, crée cette extrême difficulté de manier logiquement le concept de la Pansonorité, qui tend toujours à s'évader des bornes de la logique ordinaire.

Peut-être cet exposé sera-t-il plus compréhensible et plus persuasif, si nous considérons que toute la nature vivante est l'expression de cette loi, ce qui est tout naturel, puisque la nature est « continue » dans son essence. Ne réalise-t-elle pas à chaque instant le miracle d'allier des choses opposées, comme la conscience et la matière dans la vie organique ou, comme nous le verrons plus loin, le son et la Pansonorité. Nous dirons même plus : là où le miracle de cette alliance n'existe pas, il n'y a pas de vie.

De la difficulté de concevoir le concept de la Pansonorité, il dérive que chaque essai de définition se traduira inévitablement par des termes comparatifs (« sonorité liquide », « glissando congelé », etc...), ou négatif (absence de limites, absence de sons séparés, absence de centre, etc.), ou bien par l'emploi purement formel de l'inconcevable terme : infini, comme il est d'usage en mathématique (simultanéité d'une quantité infinie de sons entre lesquels la distance est infiniment petite).

Mais, incompréhensible pour la raison, le concept de Pansonorité est d'autant plus saisissable par le sentiment qui peut le percevoir par une sorte d'intuition intérieure. C'est précisément cette intuition qui est la source de toute véritable création musicale. Elle peut être faible ou forte, consciente ou inconsciente ; mais là où il y a un véritable processus créateur musical, elle existe à la base, ne fût-ce qu'à son plus faible degré, qu'on désigne ordinairement par le terme imprécis d'excitation créatrice musicale.

Écartons ici tout malentendu. On « entend » la Pansonorité tout autrement qu'on n'entend un son au moyen d'organes auditifs. Il ne faut pas oublier que la nature de la Pansonorité est tout autre que la nature du son, et qu'elle ne contient pas de sons dans le sens physique de ce mot. L'intuition pansonore est une intuition intérieure, qui n'a rien de commun ni avec l'hallucination, ni avec le jeu de l'imagination, quand il nous semble entendre un son qui n'existe pas en réalité.

En résumé nous découvrons dans l'art musical un conflit tragique entre l'idéal et le matériel. D'un côté, impossibilité de réaliser l'idéal, c'est-à-dire de transformer jusqu'au bout le discontinu (système de sons) en continu (Pansonorité). D'un autre côté, la nécessité de le réaliser.

Toute l'histoire de l'art musical réside dans ce dualisme, et dans la recherche de la plus parfaite réalisation de la Pansonorité. Si nous jetons un regard sur l'histoire de la musique, celle-ci nous apparaît soudain comme une unité homogène et organique, au lieu d'être une série de faits épars et fortuits. Et dans cette unité homogène nous percevons nettement deux

étapes distinctes : l'une qui s'éloigne du Continuum dans la direction du son physique ; l'autre qui est un retour du son physique au Continuum.

Si nous remontons aux temps primitifs, nous voyons l'art musical plongé dans les ténèbres du Continuum à l'état de chaos. L'instrument naturel de cette primitive mentalité « continue » était la voix humaine qui s'exprimait par des *glissandos* sauvages et ne différant en rien de la voix animale. De ce chaos mouvant sortira plus tard le son fixe et immuable, quand la tendance au discontinu commencera à s'affirmer plus nettement.

Ce furent selon toute probabilité les produits de l'industrie primitive qui donnèrent à l'homme la première idée du son fixe, car la voix humaine par sa nature, est continue. La vibration de la corde de l'arc tendu, le choc de deux pierres polies, produisent un son musical immuable. L'homme éprouve un plaisir à entendre ces sons, et oriente sa voix selon eux. Mais des objets différents produisent des sons différents, et l'homme commence à concevoir l'idée du rapport entre deux ou plusieurs sons fixes. Or ces rapports sont encore purement fortuits et ne sont soumis à aucune loi organisatrice. Le besoin d'ordre pousse l'homme à organiser la multitude indéfinie de sons musicaux d'une façon simple et logique. Son instinct musical lui fait choisir entre tous les sons possibles ceux qui sont les plus proches du point de vue acoustique (c'est-à-dire ceux dont le nombre de vibrations sonores se rapportent comme $1/2$, $2/3$, $3/4$, $4/5$, etc., ce qui donne les intervalles d'octave, quinte, quarte, tierce majeure, etc.). En même temps le développement de l'industrie lui aide à fixer le système sonore sur des instruments musicaux.

On peut supposer que le système sonore ne comportait d'abord que cinq sons par octave (la gamme dite pentatone qu'on trouve encore actuellement en Chine et en Écosse), peut-être même trois sons seulement. Une évolution naturelle conduit ainsi l'homme de la gamme à trois sons, par la gamme à cinq sons, à la gamme à sept sons, dont l'établissement marque la fin de la première étape de l'histoire de la musique, c'est-à-dire l'étape de l'éloignement de la musique de ces sources « continues ».

Trois moments importants sont à distinguer dans cette période : d'abord la formation de la « mentalité » musicale, puis le système qui résulte de cette mentalité, enfin l'instrument qui matérialise le système. Ce complexe : mentalité, système, instrument, pourrait être dénommé complexe « sonore » en opposition au complexe « pansonore » qui apparaîtra plus tard.

Le premier moment, celui de la « mentalité », commence à se manifester dès que l'homme acquiert la conception du son fixe. Cette mentalité repose

sur le phénomène du son physique et sur ses lois, et c'est pour cela que nous la nommons mentalité sonore. Son développement donne naissance au système du type « sonore », dont le principe repose également sur les qualités du son physique, sur les rapports des vibrations sonores. (Il est à remarquer qu'il peut y avoir différentes manifestations du type de système « sonore », comme le sont, par exemple, la gamme pythagoricienne ou la gamme naturelle. Nous parlons exclusivement du principe même, laissant de côté la question de ces manifestations qui, elles aussi, sont soumises à une certaine logique. Mais il faudrait pour cela une étude spéciale.) Enfin apparaissent les instruments du type « sonore », la plupart mélodiques ; ils en sont la réalisation matérielle qui, par une évolution naturelle, aboutit, comme nous le savons, à la gamme de sept sons, système dans lequel la « mentalité sonore » trouve son expression humaine la plus complète.

Fait caractéristique : jamais dans cette période et en aucune culture, fût-ce la Chine, l'Inde, l'Égypte, la Grèce, la musique ne s'est développée jusqu'à la hauteur d'un art indépendant ; elle a toujours servi à des fins étrangères. Tantôt c'est la danse qu'elle accompagne, tantôt la parole, tantôt elle joue le rôle d'ornement de fête populaire ou de cérémonie solennelle. D'autre part, c'est toujours une musique mélodique ou rythmique, l'élément harmonique lui étant complètement étranger. Elle vit et se développe dans la succession, et non dans la simultanéité.

La fin de cette période correspond à l'époque de la décadence gréco-romaine, après quoi avec le moyen-âge s'ouvre la seconde période, au cours de laquelle le développement des trois moments principaux va en sens inverse : du plus matériel au plus spirituel. Ainsi il commence par l'élaboration d'un nouveau type d'instrument qu'on pourrait nommer « type pansonore ». Vers la fin du moyen-âge, ce type est stabilisé ; après quoi c'est le tour du système pansonore qui se stabilise vers le XVIII^e siècle. Alors seulement commence à se manifester la mentalité pansonore. Nous sommes précisément à cette époque.



Qu'est-ce que nous voulons dire par les termes de : type pansonore d'instruments et de systèmes? Comment pouvons-nous en parler, puisque la Pansonorité n'est pas réalisable matériellement?

Quoique elle ne soit pas réalisable, elle n'est pas complètement détachée

de la matière ; c'est le phénomène de l'alliance du son avec la Pansonorité. Cette alliance se réalise tout naturellement dans la musique du compositeur qui écrit sous le coup de l'intuition pansonore. Et nous pouvons maintenant donner une nouvelle définition de l'art musical. Au lieu de dire : « L'art musical est l'art de combiner les sons », nous dirons maintenant : *L'art musical est l'art de refléter avec le plus de perfection possible la Pansonorité au moyen de sons musicaux.*

Cette définition a l'avantage de préciser l'aspect « intérieur » de l'art musical, — ce qui fait de lui précisément un art, — au lieu de s'arrêter exclusivement sur l'aspect extérieur (combinaison de sons). Tout essai en vue de préciser cet aspect intérieur, sur la base de l'ancienne définition, ne peut être que vague ou insuffisant : combinaison de sons agréables à l'oreille ou combinaison organisée, ou proportionnelle, etc. L'art musical contient un impondérable et ne peut être défini avec précision qu'avec un concept qui est lui-même impondérable.

Il est possible ainsi de parler d'un type pansonore d'instruments et de systèmes. Qu'est-ce donc qu'un instrument du type pansonore ? C'est le type d'instrument permettant l'emploi simultané de tous les sons diatoniques et chromatiques dans une étendue approchant des limites de la perceptibilité humaine, c'est-à-dire les instruments à touches dont le prototype fut l'orgue. Ce type connut un développement considérable jusqu'à devenir, vers l'époque de la Renaissance, la base de toute la culture musicale européenne. Comme nous le savons ce type doit être opposé à un autre, cultivé à l'époque précédente et dont la structure prédispose à l'emploi successif, et que nous appelons type sonore.

De même, pour découvrir ce qu'est le type du système pansonore, il faut s'adresser à l'histoire, qui le créa à l'époque de la post-renaissance. C'est le système basé sur les rapports strictement symétriques entre les sons, système dit tempéré, dont les recherches remontent au xvii^e siècle, et la stabilisation au xviii^e siècle. Le type du système tempéré doit être aussi opposé à un autre type, dit naturel (que nous appelons type sonore), cultivé pendant toute l'époque précédente, et dont la structure asymétrique est l'expression de la hiérarchie acoustique avec sa prédomination d'un son sur tous les autres. (Comme pour le type de systèmes sonores, il peut y avoir différentes variétés du type de systèmes pansonores : en principe, autant qu'il y a de nombre en général. L'histoire a réalisé le tempérament égal à 12 sons.)

Il est à remarquer que le nombre sept, qui était à la base du système

sonore, donne place dans le système pansonore au nombre douze. La gamme diatonique naturelle à sept sons est remplacée par la gamme chromatique, également tempérée, à douze sons. Le clavier moderne reflète cette marche de l'histoire dans le groupement à part des sept touches blanches diatoniques, qui sont la marque du passé lointain, tandis que les cinq touches noires symbolisent l'évolution du système qui s'accomplit au moyen-âge.

Il est curieux de constater que la fin de l'époque gréco-latine eut comme un faible pressentiment de l'époque future, un essor vers la création des conditions matérielles de la Pansonorité ; c'est-à-dire vers la création du type pansonore de systèmes et d'instruments. Ainsi les Grecs connurent, en principe, la théorie du tempérament égal à douze sons, et au premier siècle après Jésus-Christ fut inventé l'orgue. Mais le tempérament égal ne resta qu'à titre de théorie curieuse, et l'orgue ne prit une large place dans la pratique musicale qu'au moyen âge.

En ce qui concerne l'esprit, il est nécessaire de remarquer qu'une certaine évolution se manifeste pendant cette période préalable ; notamment la naissance du sens musical proprement dit, l'émancipation de la musique vis-à-vis des autres arts et son affirmation comme art indépendant. Préparé à l'époque médiévale, ce phénomène s'affirme complètement à l'époque de la post-renaissance. Ce fait est absolument neuf dans l'histoire de la culture générale, et il est étroitement lié à un autre phénomène nouveau qui se développe parallèlement à l'émancipation de la musique. C'est la naissance du sens harmonique. L'homme qui ne percevait jusque là la musique que dans le temps, dans la succession, commence à la percevoir dans la simultanéité. Il commence à concevoir la « profondeur » dans la musique. C'est ce qu'on pourrait nommer les premières lueurs de l'aurore pansonore.

Mais en somme, malgré tous ces changements, la « mentalité » musicale reste la même. Elle est basée sur les principes du son physique avec consonances et dissonances, hiérarchie sonore et degrés de parenté entre les sons selon les rapports entre le nombre de vibrations sonores, etc. Ce n'est que de nos jours que la « mentalité » pansonore commence à s'affirmer. Les traits caractéristiques de cette mentalité sont précisément ceux de la musique moderne : Atonalité, ce qui signifie décentralisation de la pensée musicale, suppression du dualisme de la consonance et de la dissonance, perception de complexus harmoniques de plus en plus compliqués comme unités qualitatives. Il est à remarquer que ces complexus, quoique parfaitement équilibrés en soi, aspirent vers une certaine résolution, non dans la

consonance classique, mais dans ce qu'on pourrait nommer « consonance moderne », c'est-à-dire la Pansonorité. Leur tendance est pour ainsi dire sphérique et non rectiligne. Ce n'est pas vers un changement qu'ils aspirent (principe de la résolution classique) mais vers un élargissement de soi-même. Chacun de ces complexus est le représentant complet de la Pansonorité dans son équilibre parfait, et ils présentent par là une synthèse de la consonance et de la dissonance : dissonance parce qu'ils ne sont que des représentants ; consonance parce que c'est la Pansonorité qu'ils représentent.

En même temps, le sentiment tragique du conflit entre l'élément idéal et l'élément matériel de la musique, augmente d'intensité et donne à la musique ce caractère inquiet et nerveux, qui ne peut d'ailleurs être considéré comme un signe caractéristique de la Pansonorité même, et ne provient que de l'état encore incomplet de la conscience pansonore.



De ce qui vient d'être exposé, que pouvons-nous inférer pour l'avenir de l'art musical?

La seule chose que nous puissions affirmer positivement, c'est que nous nous acheminons vers une stabilisation de l'état pansonore, et que l'époque qui l'accomplira sera le point culminant de l'histoire musicale en général et en même temps sa fin naturelle. Quant à la question de savoir quelles en seront les formes concrètes, on peut supposer que le système et l'instrument, qui semblent être si bien stabilisés, pourront subir une certaine transformation, qui approfondira encore plus leur type pansonore. Quelles pourront être ces modifications? Quelques considérations d'ordre général, appuyées d'ores et déjà sur certains faits du présent, peuvent nous éclairer. L'art musical est le porteur vivant de l'antithèse du continu et du discontinu, et son avenir réside dans l'équilibre de ces deux forces, c'est-à-dire de la raison (qui par la multitude des sons organisés éclaire les profondeurs continues du sentiment vivant) et du sentiment (qui par la lumière de la raison devient manifeste, « visible », et par là accessible à plusieurs personnes à la fois : d'où le rôle social de la musique). Cet équilibre doit se réaliser par le maximum de continuité possible dans les conditions physiques actuelles, c'est-à-dire dans un atomisme musical qui se rapproche des limites de la perceptibilité humaine, et dont la musique à 1/4 de ton présente une étape.

Évidemment, du point de vue de l'absolu, cet atomisme ne présente aucun rapport avec la Pansonorité, car nous restons toujours dans le

domaine du « son », qualitativement étranger au domaine de la Pansonorité. C'est toujours la même mosaïque, quoique plus fine. Mais dans l'art il n'y a rien d'absolu, et tout est relatif à la perception humaine ; au delà de sa limite, l'atomisme disparaît, et nous percevons le continu là où en réalité il y a atomisme : le cinématographe est basé sur ce fait.

Cet atomisme et la libération inévitable du rythme organique des chaînes du mètre mécanique posent dans sa plus grande étendue le problème de l'instrument, car les moyens actuels de reproduction musicale seront insuffisants pour contenter les nouveaux besoins. Et ces nouveaux besoins ne pourront être satisfaits, à mon avis, que par un instrument mécanique idéal, qui d'un seul coup résoudra les problèmes compliqués de la nouvelle notation, du nouveau clavier, des nouveaux signes rythmiques. Son rôle sera tout autre que le rôle secondaire des instruments mécaniques actuels ; c'est-à-dire qu'il sera le seul moyen d'expression possible. Héritier légal de notre orchestre symphonique, il devra être construit de façon à contenter les exigences les plus rigoureuses d'une reproduction musicale parfaite, et son aptitude aux variations rythmiques : simultanées et successives, devra être infinie. Cette tâche est d'une extrême difficulté technique, mais non pas insoluble, si l'on donne à l'instrument les dimensions nécessaires.

Telles sont, selon moi, les modifications du complexus pansonore que peut apporter l'évolution de l'art musical, modifications conditionnées par la complexité, la dimension et même la cherté de l'instrument mécanique, dont il ne pourra exister une quantité indéfinie d'exemplaires. Un pareil instrument ne pourra que se confondre avec l'édifice dans lequel il se trouvera. Mais tout cela doit aller de pair avec une vivante intuition pansonore, sans quoi c'est chose morte, abstraction et folie. C'est dans le développement de l'intuition pansonore que réside le sens de l'évolution, et non dans les signes extérieurs qui l'accompagnent.

Tels sont les traits généraux de l'histoire de l'art musical, vu comme manifestation de la Pansonorité. Si nous voulons maintenant nous représenter symboliquement cette évolution, notre imagination nous évoquera deux images opposées, dont chacune répond d'une manière égale à la réalité : celle de la sphère et celle de la ligne droite. Ces deux images, qui se complètent mutuellement, nous présentent encore une fois l'universalité de la loi de l'identité des contraires, dans la synthèse de la perfection absolue retournant éternellement sur elle-même, symbolisée par la sphère, et de l'évolution perpétuelle, de l'essor créateur qui toujours s'élance en avant vers le nouveau, symbolisé par la ligne droite.

Ivan WISCHNEGRADSKY.