

nul besoin ne s'impose (comme le voudrait la thèse Landormyste) de passer du classicisme au romantisme, puis à l'impressionnisme.

La question de la forme, d'autre part, n'a point laissé de soulever de nombreuses controverses. Tel croit à la panacée du « plan ternaire » : Exposition, Développement, Réexposition. Ravel, d'avance, détermine l'ordre et les proportions de ses épisodes. Gedalge, d'ailleurs si amoureux de la forme nette, nous disait au contraire : on compose l'œuvre, et par là même on en fait le plan. En définitive, autant d'artistes, autant de façons différentes de procéder. Mais qu'importe ! Il ne s'agit, pour chacun, que de manifester sa beauté propre. Et si l'on trouve, dans les lettres de Claude Debussy, cette affirmation audacieuse : « Par ailleurs, je me persuade de plus en plus que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui se puisse couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle... », — il serait vain de prétendre que Claude-Achille eût méprisé la forme (1). On sait qu'il en conseilla le respect à Erik Satie ; et si l'humoriste-poète répondit par le titre fantaisiste : *Trois morceaux en forme de poire*, il ne laissa, toutefois, d'obéir au sage avertissement de son ami.

Enfin, il me faut dire un mot de la concision que l'on remarque chez Debussy. Dans nul cas, cette concision n'eut pour effet de *rapetisser* les œuvres, ni d'en réduire à l'excès la durée. J'imagine qu'en pareille matière, les wagnériens fanatiques ont perdu le sens de la mesure. Tant pis pour eux ! Mais, dans les compositions debussystes, prenons quelques exemples précis. Le *Quatuor* est plus développé que la moyenne de ceux écrits par Mozart ou par Haydn — ou par Darius Milhaud (et songez aux *Symphonies*, si courtes, de l'auteur des *Soirées de Petrograd*). Direz-vous qu'étant bref, Milhaud soit impressionniste ? *Pelléas* offre des scènes beaucoup plus longues que celles de Monteverdi, de Rameau, de Gluck même, — et de l'*Orphée* de Milhaud. — Telle *Sarabande* du XVIII^e siècle dure moins longtemps, me semble-t-il, que celle de Claude Debussy. — Les *Mélodies* pour chant et piano (*Proses lyriques*, *Poèmes de Baudelaire*) sont de dimensions supérieures à celles des couplets de Schubert. Enfin, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, ample fresque, demeure vaste, et davantage que les *Poèmes Symphoniques* de Saint-Saëns.

Debussy craignait les redites ; il n'aimait point de se répéter, ni d'insister pour l'auditeur inattentif : non du tout par « impressionnisme », mais à cause de son goût français.

Ch. K.

(1) Il ne bâtissait point sur des armatures rigides et préétablies. Son ordre est souple ; mais il est. Indéfinissable, réel pourtant : relisez le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

Le « Motif » et ses Conséquences

(Suite) (1)

Il y a encore un grand principe qui se montre aussitôt qu'on développe la tonalité. Aussitôt qu'une note cesse et qu'une autre l'a suivie, on affirme un rythme.

Le rythme est une cadence de temps, une division en durées.

Et cela abstraction faite des intervalles et des accords ; le rythme existe quasi en dehors de l'harmonie. Et de la mélodie : on peut émettre un rythme par la répétition d'un même son, ou d'un bruit.

Nous avons pris l'habitude de considérer les intervalles et les accords (dans un ensemble ou dans une succession de sons) séparés du rythme. Nous avons compris ces éléments musicaux dans deux différentes catégories. Et si le rythme entre dans la catégorie du temps, l'intervalle est plutôt mesurée dans la catégorie de l'espace. En tant que les intervalles et leurs différences sont indiqués par des nombres, des proportions, ces notations sont considérées comme appartenant aux degrés d'une échelle. Cette distance qui sépare une note d'une autre est mesurée comme la « hauteur » d'une note, et elle exprime pour notre entendement d'abord une sorte d'éloignement, à partir d'un certain niveau, d'une note de comparaison. Et cet éloignement est une longueur de corde, et un nombre (une distance mathématique) d'oscillations dans une unité de temps.

Mais les deux catégories sont inséparables. Le temps est fonction de l'espace comme l'espace est fonction du temps.

Notre habitude de séparer dans notre pensée le rythme de l'intervalle est fautive. Le rythme ne se rattache pas seulement à la durée des notes successives mais également à la hauteur d'une note isolée.

La première propriété d'un son, l'acuité, est indiquée par la longueur du corps sonore (corde ou colonne d'air), et tant qu'on ne change rien à cette longueur (ni à la tension, ni à la température) une même longueur fait entendre un son d'acuité invariable.

Mais cette vibration d'une longueur définie donne en même temps un nombre défini d'oscillations. Et ce nombre, mesure faite par unité de temps, n'est pas seulement une distance mathématique mais aussi une division du « temps » ; chacune des oscillations dure un temps défini. C'est-à-dire qu'une corde de longueur donnée donne des oscillations de durée déterminée. Pour un son d'acuité donnée il y a donc une étendue (espace) coïncidant avec une durée (temps). Plus longue est une corde, plus longtemps dure une oscillation simple, et plus elle est courte plus la durée est brève. Ou encore : plus le nombre des vibrations

est élevé, plus le son est aigu, mais plus petite est la durée de ses vibrations.

Donc, puisqu'on ne peut exclure le temps de la motion d'un intervalle, on peut faire la constatation suivante :

Quand on donne à tous les sons d'une pièce musicale une durée égale, il y a déjà un rythme par les différences des intervalles.

Et par conséquent :

Lorsqu'on donne une durée inégale aux sons qui sont déjà inégaux par acuité, on complique le rythme existant.

Si nous appliquons ces considérations à notre sujet, dans une certaine tonalité, le rythme y est doublement : dans l'harmonie des intervalles, l'harmonie proprement dite ; et dans la durée des notes, le rythme proprement dit. Dans un motif comme le sui-



vant, bien que ce soit en réalité un motif rythmique aussi bien qu'harmonique, on s'est accoutumé à négliger, pour la pensée, l'élément temporel. On prend ce motif comme harmonie-en-soi, et le changement de durée de ces notes, qui sont maintenant d'une durée égale, amènerait un élément nouveau. On a donc pris un tel motif quasi tonal, c'est-à-dire pour sa ressemblance avec le son, qui comprend parmi ses harmoniques le même intervalle. Mais en réalité ce motif est beaucoup plus riche. En le modifiant ainsi, on accentue davantage un



rythme, — et une tonalité ! Puisque la tonalité peut être considérée comme rythmique. Mais en le changeant en



au contraire on affaiblit le caractère de *mi bémol* ; on fait une plus longue durée en vibrations courtes (du *ton sol*) et une plus courte durée en vibrations longues (du *mi bémol*). Ces deux moyens de complication, affaiblissement et renforcement du temps, peuvent donc influencer la tonalité. La tonalité dépend d'un ton principal ; dans notre exemple elle dépend entièrement de ce fait et de cette question : quel ton admettrons-nous comme ton principal, le plus aigu ou le plus bas ?

L'intervalle, donc, est une tonalité rythmique pleinement suffisante.

Ce n'est pas ici la place d'en dire davantage.

(1) Voir le *Monde Musical*, 28 février 1927.

Nous avons dit au commencement que la musique peut s'entendre comme imitation de la nature du son.

L'unique puissance de proportions dans la musique est le ton : c'est par le ton que la tonalité fixe est le mieux motivée, un seul ton comprenant tous les intervalles et tous les accords. Mais alors toute fixation de tonalité par une sélection des intervalles les plus simples est trop absolue, et par là sa valeur est trop relative.

Toute tonalité peut bien résulter d'un choix libre et c'est bien l'expression d'une puissance tonale, mais cette tonalité particulière reste une limitation arbitraire de tonalité. La puissance absolue ne connaît point de mode : tout mode lui convient à la fois.

La modulation était devenue un moyen de faire agir la tonalité, de passer d'une tonalité dans une autre ; quasi individuellement, mais relativement fugitif. Mais la puissance tonale parfaite peut se passer de modulations. La tonalité souveraine ne peut abdiquer, elle reste, sous chaque aspect, une autorité qui est toujours sa propre loi.

L'insuffisance des conséquences qu'on a tirées du motif de la tonalité serait démontrée peut-être le mieux par ce qu'on a appelé « motifs » dans nos manuels de musique et dans notre théorie : les « courts exposés de développement », relativement courts, précis et caractéristiques, servant continuellement à être variés. La détermination de courte durée est déjà une limitation de notre mémoire et de notre entendement, qui ne vont pas au delà de quelques successions relativement très courtes. Cette limitation comporte l'emploi de moyens relativement peu nombreux pour fixer la tonalité. Et cette concision est un inconvénient. C'est ainsi que nous n'employons pour les thèmes de fugues par exemple qu'un certain nombre, relativement petit, de variations et répétitions des mêmes intervalles. Le nombre des distinctions simples dans un motif est toujours fort court. L'intelligence pour la musique est pour une grande part une mnémonique : et la mémoire de l'homme, quant à la représentation de faits multiples et différents, est courte.

Mais il y a autre chose. Chaque motif est une succession de relativités. Il n'y a que le son qui est absolu, chaque intervalle est une dépendance. A cela on a ajouté l'arbitraire du rythme. Le motif



n'implique point du tout ce qui suit dans la 5^e symphonie, non qu'il n'exige l'affirmation formelle de la tonalité arbitraire qui donne un caractère spécial au mouvement. Avec ces quatre notes tout serait possible. Prenez



ou



ou



ou



Tout cela, entre les mains du génie, a une force égale.

Donc déjà pour un motif comme le grand motif persuasif de Beethoven il y a du choix arbitraire, les conséquences sont indéfinies. D'un côté il y manque de liberté, d'un autre il y a excès.

Le seul motif non complexe serait un simple intervalle entre des notes d'égale durée. Mais cela aussi est déjà un composé : puisque c'est une relation voulue.

Reste à prendre le son. La conséquence du son est une modification infinie de la tonique, de ce ton fondamental, qui est le type. Cette considération mène la tonalité en elle-même : chaque ton ou chaque son pris pour une modification du type, chaque accord aussi comme métamorphose d'un autre, et comme métamorphose de l'accord dans le son. A partir d'une simple note sensible, d'un simple accord parfait, toutes les notes et tous les accords moins proches sont des conséquences de tonalité. De la composition de la nature, du son (composé pour notre logique ; et un composé d'après les expériences en physique), on a tâché de faire une imitation. D'abord on avait la mono-tonalité, puis la poly-tonalité, avec des distinctions pour la place du demi-ton et bientôt avec des ondulations, servant de forces médiévales. Il ne restait qu'un pas à faire, et dès lors que toute modulation n'est qu'une cadence et que toute cadence est une succession de modulations, il ne reste qu'une tonalité unique et libre.

Le moment est venu — de nos jours — de prendre une décision de très grande importance pour la musique entière. L'ancien système a déroulé toutes ses conséquences. La tonalité ancienne n'offre plus ses charmes frais, son secret est dévoilé. Nous connaissons trop bien aujourd'hui ses contours, ses lignes tournantes, revenant au point de départ. Nous avons possédé toutes ces tonalités, ces divers tons, nous savons que tout peut s'accorder, que tous les intervalles, tous les accords, même les plus distants, se rangent sous une même famille. Et tout accord appartient à chaque ton.

Il nous faut un autre motif pour mettre en valeur les distinctions indispensables dans la grande famille unie des tons.

Le processus a été long. La tonalité fixe aura duré à peu près 2.000 ans. Mais, après

tout, on aurait pu prédire ce dénouement. Car ce qui exprimera la force et la vitalité d'un principe, et d'un motif musical, ce sera sa finale évanescence. Le destin de tous les principes est, après des détours plus ou moins longs, d'atteindre leurs limites. Chaque conséquence aussi s'élève à son tour au rang de principe. Les conséquences qui découlèrent du grand motif de tonalité fixée s'en éloignèrent d'autant, mais pour revenir vers lui. Nous avons parcouru un cercle vicieux. La dernière conséquence et le premier motif se rejoignent. L'emploi limité de la tonalité devait conduire à un emploi illimité. Une nouvelle ère s'ouvre pour la musique. Et nous, qui vivons à ce tournant de l'histoire, nous sentons que le même processus va se renouveler.

Mais c'est à désespérer alors. Pourquoi recommencer — quand on sait d'avance que ce sera à recommencer, et toujours ?

On aurait tort de désespérer.

Toute fin est en même temps un point de départ et chaque terme n'existe que pour être dépassé. Tel est le grand motif de la création. Impitoyable, impétueux, mais pourtant sublime : rien ne dure, tout change, tout est voué à la mort, mais par cela même la vie persiste, procréée toujours au moyen de cette même force qui détruit. Double mystère...

Dans l'Art on retrouve ces motifs, ces conséquences, ce transformisme inévitable de principes, et les mêmes apparences s'y reconnaissent. Dans l'art, ce miroir ardent de la nature humaine se concentre dans une égale mesure les causes finales.

Dans l'Art, image de l'esprit créateur, se reproduisent toutes les clartés, toutes les ombres de la vie. La vie s'arrête, un principe devient caduc ; les conséquences s'épuisent, le système se désagrège... mais, d'autre part, la vie renaît, de nouveaux principes surgissent et les principes qui se développent se combinent en système. Les motifs de l'art ressemblent aux grands motifs de la vie, obéissant tous à un autre motif vital, supérieur, général et mystérieux, à cette grande énergie éternelle qui allie une courte durée à une continuité illimitée.

Peut-être y a-t-il en nous une force qui crée parce que justement nous sommes mortels.

La Beauté idéale est infinie et immortelle, mais peut-être avec la beauté relative de notre ancienne musique, qui doit finir ; composons-nous une partie de cette beauté absolue.

Et sans doute nous nous soumettons à une loi de la nature, en composant un art.

En physique on connaît une grande loi, la seule à laquelle nos savants n'admettent point encore d'exceptions — la loi qui dit que l'entropie s'accroît toujours, qu'aucune énergie n'est jamais perdue, donc, en définitive, que l'énergie s'accroît sans cesse.

Il est probable que cette même loi embrasse la philosophie de l'art.

Chaque loi artistique, quoique condamnée

d'avance à être rejointe par une autre, est donc un gain. C'est une partie inséparable du Beau total, dont le mouvement vers l'Idéal ne peut être arrêtée.

Il faut donc recommencer l'œuvre. Cha-

que artiste se sent attaché à cette force créatrice de la nature.

Et cette nature qui parle en nous, qui finit par renaître, c'est l'Art.

R. A. D. CORT VAN DER LINDEN.

Cours de l'Ecole Normale de Musique

LA MUSIQUE, LANGAGE EXPRESSIF

par M^{me} Jeanne THIEFFRY

(Suite)

Les Tonalités

Le troisième cours de Mme J. Thieffry fut consacré, en partie, à l'examen du rôle expressif de la *tonalité*, et, par extension, des modulations.

« Il existe, dit Mme Thieffry, des individus insensibles à la qualité expressive des tonalités, qui sourient, avec l'air indulgent qu'appellent les extravagances d'un aliéné lorsqu'on leur dit qu'il n'est pas indifférent qu'une œuvre soit écrite en *mi bémol* au lieu d'en *ut majeur*, par exemple.

« Il est néanmoins évident, pour un *musicien*, que chaque tonalité se teinte d'une couleur spéciale, qui convient à l'expression de certains sentiments et se prête mal à en exprimer d'autres. Tous les grands compositeurs ont senti cela. L'accord que l'on constate, chez tous, en *presque tous les cas*, dans le choix de certaines tonalités, de préférence à d'autres, pour exprimer des sentiments identiques est trop grand, et trop constant pour qu'on en rende le seul hasard responsable.

« Le principal argument des « réfractaires » est le déplacement qu'on a fait subir au *la* du diapason.

« Ce *la*, disent-ils, ayant été haussé, vous ne jouez plus, actuellement, les œuvres dans le ton où elles furent écrites, et, malgré cela, vous persistez à attribuer la même expression à la tonalité où elles sonnent à présent et qui n'est plus celle dans laquelle elles ont été pensées.

« Cette objection serait troublante si on ne songeait à ceci que, précisément, puisqu'il s'agit, entre les tonalités, d'une question de rapports, et que le *la* ayant été, peu à peu élevé, et pourtant toujours perçu par l'oreille comme *la*, et toujours nommé *la*, les rapports entre ce *la* et les autres sons sont restés les mêmes, et que, vis-à-vis du *la* actuel, le *mi bémol*, par exemple, est toujours une note située une quarte augmentée au-dessous.

« D'ailleurs — mais c'est toujours le même résultat qui apparaît, — ce n'est pas au *la* que l'oreille, ou plutôt le *sentiment musical* se réfère, pour évaluer le caractère expressif des tonalités, c'est au *do*, qui est la tonalité neutre, sans dièses ni bémols à la clé, au *do majeur*, point de départ naturel du voyage circulaire (si l'on use de l'artifice du « tempérament ») ou, plus exactement, spiroïdal (en continuant, à l'infini, le cycle des quintes) que l'on peut accomplir en montant, de quinte en quinte, vers les tonalités diésées, ou en descendant, de quinte en quinte, vers les tonalités bémolisées.

« Le point de départ, qu'il soit en *ut*, ou *la*, dira-t-on, est conventionnel... — Oui. Et c'est justement pourquoi le caractère représentatif des tonalités n'a pas varié, pour nous, Un point

de départ conventionnel peut se transporter sans inconvénient plus haut ou plus bas, pourvu que l'accoutumance se fasse progressivement. Si ce point de départ n'avait pas été *conventionnel*, s'il avait fait partie de ces notions qu'on nomme *évidentes*, personne n'aurait songé à son déplacement, ce point ayant été considéré, d'instinct, comme fixe.

« Le sens d'une tonalité dépend donc du rapport qui existe entre elle et le *do*; parfois aussi (c'est le cas dans les modulations) du rapport existant entre elle et une autre tonalité précédemment entendue.

« Ceci nous amène à nous poser, avant d'examiner les caractères propres des tonalités, une question importante : Quel que soit le ton initial d'un morceau, *pourquoi module-t-on*? — On module, d'abord, pour éviter la monotonie, pour éveiller chez l'auditeur la sensation du *mouvement*. La modulation nous *mène* dans la sphère tonale. Mais aussi, en modulant, on oriente la sensibilité, ou vers la clarté ou vers l'ombre. L'ordre des quintes aiguës est éclairant, celui des quintes graves, au contraire, assombrit.

« Et cela, certainement, parce que, dans notre inconscient, certaines sensations et certaines émotions s'associent. L'ascension vers les quintes aiguës éveille, au fond de notre mémoire affective, le souvenir de tout ce qui peut, en elle, s'être lié à la sensation de l'élévation : essor, lumière, exaltation, libération, allègement, etc..., tandis que la descente vers les quintes graves y fait s'agiter confusément et avec inquiétude ce qui y dort de souvenirs liés à l'idée de chute : ténèbres, pesanteur, abattement, etc...

« Un effet d'obscurcissement se fait sentir également, si l'on passe du majeur au mineur. Inversement, le majeur, succédant au mineur, éclaire.

« Au temps de Bach, la démarcation n'apparaît pas aussi nette, entre le majeur et le mineur, qu'au temps de Beethoven et des romantiques. Cela tient sans doute à ce que, au début du XVIII^e siècle, la gamme mineure avait encore l'allure assez indécise. On la montait avec la sixte majeure et la note sensible et on la descendait avec la sous-tonique et la sixte majeure. La troisième seule caractérisait le mode. Encore, souvent évitait-on la tierce mineure dans la cadence finale et terminait-on les pièces mineures par l'accord majeur de la tonique. »

Mme Thieffry étudie ensuite le caractère de chaque tonalité, appuyant ses impressions personnelles par de nombreux exemples tirés des œuvres des maîtres anciens, classiques, romantiques, modernes. Elle dresse, pour chaque tonalité, une liste d'œuvres importantes, de caractères

tranchés, d'expression nettement tranchés, écrites dans le même ton, et fait remarquer l'accord presque unanime dont tous les maîtres de toutes les époques font preuve dans le choix du ton initial de leurs œuvres. Elle ne prétend pas qu'il n'y ait pas d'exceptions. Les sensibilités sont si différentes qu'il serait bien extraordinaire que, dans un art aussi immatériel que l'est la musique, et d'essence aussi mystérieuse, jamais aucun individu n'ait accordé à une tonalité un pouvoir différent de celui que la majorité des musiciens lui attribuent, en général. Mais, sans faire de « littérature » autour du sujet, elle présente un nombre considérable de *faits* musicaux de nature à prouver que l'expression d'un certain ordre de sentiments étant poursuivie, une certaine tonalité se présente, pour ainsi dire d'instinct, comme particulièrement propre à les refléter.

« Certains tons ont un caractère plus marqué que d'autres, plus exclusif de certains sentiments : « Il ne viendrait, je crois, à l'esprit de personne, d'écrire une œuvre sombre, tragique en *do majeur*, ni en *sol*, ni en *la majeur*. De même, les tons de *ré mineur*, d'*ut mineur*, *sur-tout*, sont nettement impropres à exprimer la gaieté, du moins à partir de l'époque où l'expression du mineur s'est nettement différenciée du majeur (car on trouve, chez Bach, des *ut mineur* joyeux (en voir plus haut l'explication).

« Les tons de *fa dièse* et de *sol bémol* majeur, de *ré bémol* et de *dièse majeur*, de *si* et de *bémol majeur*, ainsi que leurs relatifs, sont beaucoup moins déterminés. La raison en est qu'ils font partie, selon la série où on les situe, sur les instruments à tempérament (qui progressivement, ont, en somme, fini par faire un peu la loi aux autres, à tort ou à raison) des tons diésés ou des tons bémolisés. L'enharmonie, de plus, crée, entre ces tons, des confusions, des équivoques qui offrent des moyens de passer aisément de la série claire dans la série sombre.

« *Fa dièse* majeur, (ou *sol bémol*), amenés par des chaînes modulantes (car à partir de la quatrième quinte aiguë ou grave, l'effet de lumière ou d'ombre cesse d'être directement sensible) peuvent apparaître ou extrêmement scintillants ou extrêmement ténébreux. Fondus et formant un point de départ, ou un point de jonction enharmonique, ils apparaissent, au contraire, aux confins de l'ombre et de la lumière, comme des tonalités crépusculaires, aux teintes riches et profondes, tirant leurs opulentes et changeantes harmonies des reflets diésés ou bémols qui viennent les effleurer ou les envelopper.

... « Tout ce que j'essaie d'établir ici, dit Mme Thieffry, doit évidemment s'entendre de la tonalité *initiale*, de l'*axe tonal* d'une œuvre. En l'appliquant, à la lettre, aux modulations intérieures, on pourrait, en certains cas, faire de graves erreurs, car des préoccupations d'ordre *constructif* peuvent intervenir dans l'esprit de l'auteur et lui dicter le choix de tonalités accessoires. Les rapports de quinte aiguë, de quinte grave, de majeur ou de mineur relatif ou direct qu'elles présentent avec la tonalité axiale modifient, et parfois altèrent fortement le caractère expressif que l'instinct musical leur prête à l'ordinaire, lorsqu'elles se présentent isolément.

« L'examen des tonalités nous ayant apporté de nouvelles notions, ajoutons-les aux notions déjà acquises et faisons encore un pas en avant. En étudiant les œuvres de Wagner, nous nous étonnerons de ce qu'elles aient pu paraître