

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Ernest Guy — Omer Guiraud — René Héry — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Guy Ropartz — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.

La publication bi-mensuelle du COURRIER MUSICAL reprendra à partir du 15 septembre. — Les nouveaux abonnés qui nous feront parvenir leur souscription avant le 1^{er} Octobre, recevront comme prime la collection des numéros parus depuis le 1^{er} Juin.

Des Numéros spécimens du COURRIER MUSICAL seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos abonnés et lecteurs.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



L'AUDITION COLORÉE

(Suite)

II

Les phénomènes d'*audition colorée* ont fait, ici même, l'objet d'un premier article dont les bienveillants lecteurs du *Courrier Musical* (1) ont peut-être gardé souvenir. En le terminant, nous les priions de nous transmettre les renseignements qu'ils pourraient recueillir, soit sur eux-mêmes, s'ils étaient auditifs-coloristes, soit sur les sujets qui, à leur connaissance, posséderaient cette curieuse faculté.

Nous avons reçu un grand nombre de lettres, intéressantes à des titres divers, et nous remercions bien sincèrement ceux de nos correspondants qui ont pris la peine de contribuer, par leurs recherches, à l'enquête que nous avons ouverte sur les faus-

ses sensations de couleur. Avant de publier quelques-unes des lettres qui nous sont parvenues, nous dirons pourquoi nous ne les donnons pas toutes et quelles raisons nous empêchent d'en porter plusieurs à la connaissance du public.

Répondons d'abord à quelques personnes qui nous ont écrit d'un ton sceptique, en relevant les contradictions d'auditifs-coloristes que nous avions cités, et ont conclu en disant : « Il est inutile de poursuivre des recherches sur ce sujet parce que l'*audition colorée* ne mènera jamais à rien »... Voilà un singulier raisonnement. Comment, il est inutile de se livrer à une recherche parce qu'on n'en connaît pas d'avance les résultats ! Mais de quel droit affirmer que telle étude, qui n'en est encore qu'à ses débuts, « ne mènera à rien » ? Qui autorise à donner ainsi une réponse négative à une question incomplètement élucidée ?

Personne ne sait, en effet, quelles seront les conséquences des découvertes qui restent à faire au sujet de l'*audition colorée*; si on savait où « elle mène », le problème serait résolu, il ne serait pas posé.

D'autres correspondants ont bien porté à notre connaissance des faits d'*audition colorée*, mais des faits qui n'en sont pas, s'il est possible de s'exprimer ainsi, parce qu'il y a eu de leur part non pas spontanéité d'impression, mais opération intellectuelle intermédiaire. Il « leur semble » que telle musique est de telle couleur.

Or, pour l'auditif-coloriste, on ne peut admettre le : « il me semble, » l'impression doit être immédiate. Comme nous le disions dans notre premier article, un myope ou un presbyte n'analyse pas son acte visuel, il voit à cette distance, ou ne voit pas, suivant la conformation de son œil; de même, l'auditif-coloriste « voit » une note rouge, ou jaune, ou n'a aucune impression, suivant qu'il présente, ou non, les phénomènes de *pseudophotesthésie*.

Voici quel-ques-unes des communications qui nous ont été faites.

De Bordeaux, signée de M. Strohl, nous avons reçu une longue lettre dont nous détachons les principaux passages. Le signataire est auditif-coloriste; voici ce qu'il écrit :

Pour ma part, les notes de la gamme éveillent chacune en moi une image visuelle de couleur. Le *do* est blanc, ainsi que le *fa* et le *la mineur*, (1) le *la majeur* (2) est jaune. Le *mi* est jaune également; le *si* vert et le *sol* rouge foncé.

De même pour les voix; pour moi, une voix de basse éveille l'image visuelle d'une couleur foncée; une voix de soprano est jaune d'or; et plus la voix est vibrante, timbrée, plus le jaune d'or devient scintillant, papillotant... Je sais une personne qui, lorsqu'elle entend une note bien vibrante, voit aussitôt une vitre couverte de givre; pour elle, une telle note est une note « givrée »; « givrer » une note, c'est la faire vibrer, c'est lui donner du timbre.

(1) L'auteur a sans doute voulu indiquer le *la bémol*.

(2) Probablement *la naturel*.

(1) Le *Courrier musical*, 15 janvier 1901.

Enfin, les sons des différents instruments éveillent aussi en moi certaines images visuelles de couleur : le son de la flûte est exactement comme vous le dites de Joachim Raff, « bleu d'azur intense ». — Le son de la trompette est d'un jaune éclatant... Le jaune me semble être la couleur « éclatante » par excellence. Le son de tous les instruments de cuivre n'a d'ailleurs pas pour moi la même propriété (1).

M. Strohl colore également les voyelles :

Il déclare que l'A est blanc, l'O rouge, l'I vert.

Il rappelle une curieuse lettre de Musset à Mme. Joubert, dans laquelle, le poète déclare :

Qu'il a soutenu une vive discussion pour prouver que le *fa* était jaune, le *sol* rouge, une voix de soprano blonde, une voix de contralto brune (2).

M. B..., auditif-coloriste, également, nous écrit :

Les notés de hautbois, la voix du castrat, voix de tête, la note argentine de certain crapaud me semblent jaunes, physiquement, *matériellement* comme une fleur de mélilot, comme un galon de gardien de prison.

Je sens, dans ces notes, toutes les nuances du jaune, de l'orange, du jaune d'œuf à la couleur de la lune. Je n'obéis ni à une suggestion, ni à un parti-pris de bizarrerie. Cette sensation s'est manifestée chez moi dès ma plus tendre enfance ; dès l'âge de quatre à cinq ans.

Je signalais à mes petits camarades un mien cousin qui avait une « voix jaune »...

C'est bien la note même, le son, qui me paraît jaune, qui frappe mon oreille comme le jaune frappe mes yeux et qui laisse, dans mon cerveau, dans ma mémoire, le même souvenir, la même impression.

Chose bizarre encore, c'est qu'aucun autre son ne me paraît coloré, aucune autre couleur ne m'est rappelée par les voix, les mots et les bruits.

Et notre correspondant ajoute quelques lignes qui prouvent une fois de plus l'influence suggestive des faits publiés :

(1) Les points suspensifs se rapportent à des réflexions personnelles en dehors du sujet.

(2) Arvède Barine. Etude sur Musset. Collection des grands écrivains, p. 115.

Depuis qu'on s'occupe de la question, dit-il, depuis une dizaine d'années peut-être, il m'a semblé que certains sons me rappelaient le rouge, mais c'est d'une manière très vague, nullement comme mon son jaune.

Nous terminerons par la lettre que M. Baldensperger, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, a bien voulu nous adresser. Elle compta parmi les plus intéressants des documents recueillis déjà sur cet attachant problème de l'audition colorée.

Nous la donnons intégralement :

Monsieur,

Vos articles sur l'audition colorée, dans la *Revue Philosophique* et dans le *Courrier musical* m'ont beaucoup intéressé, et, puisque vous souhaitez la collaboration de vos lecteurs, je viens vous soumettre quelques observations et quelques notes concernant un sujet qui m'a toujours un peu préoccupé.

Mais d'abord, savez-vous que les auditifs-coloristes à prétentions musicales pourraient bien être découragés par certaines fins de non-recevoir ? Cf. R. Wagner, *Nachgelassene Schriften und Dichtungen* 1895, p. 149 : « Il m'est arrivé de rencontrer des gens d'esprit, tout à fait dépourvus de sens musical, qui cherchaient à se rendre compte, par analogie, au moyen d'impressions colorées, de combinaisons sonores qui leur semblaient inexpressives ; mais je n'ai jamais rencontré de musicien (*musikalischer Mensch*) chez qui des sons aient fait apparaître des couleurs, (à moins que ce fût une manière de parler). » — Et il me revient que M. Th. Ribot, dans son récent ouvrage sur l'*Imagination*, admet aussi une cloison à peu près étanche entre les deux ordres de sensations chez les gens organisés musicalement.

Pour compléter encore la partie documentée de la question, dans la mesure où le livre du Dr Suarez de Mendoza peut être augmenté d'observations rétrospectives, — je me permettrai de vous signaler un roman autobiographique de l'Allemand K. Moritz : *Anton Reiser*, 1785, où l'enfant, qui est le héros du livre et l'auteur lui-même, se représente la couleur et l'aspect des villes et des personnes d'après leurs noms : Hanovre, ville claire à hautes maisons ; Brunswick (Braunschweig) allongée et sombre, etc.

Les romantiques allemands, Schlegel, Hoffmann, Tieck ont maintes fois associé certaines couleurs et certains

sons ; — et les parfums avaient souvent accès dans leurs équivalences de sensations comme dans un passage ou Hoffmann dit entendre les sons graves du basson en respirant le parfum des œillets rouge foncé. Je ne vois guère que les impressions tactiles qui ne se trouvent point représentées dans ces associations de sensations (1) ; un des rares exemples que j'en ai trouvés est beaucoup plus moderne (et peut-être est-ce pure association d'idées) il se trouve dans une notice de M. Th. Dubois sur Gounod : *Nouvelle Revue*, 15 octobre 1894 : « Un soir, à une représentation de *Faust*, tandis que Marguerite est à sa fenêtre et que la flûte soupire un contre-chant très doux, il s'écrie, s'adressant à un ami : « Sens-tu des cheveux de femme autour de ton cou ? »

J'arrive à l'enquête que vous avez ouverte et aux observations que j'ai pu recueillir moi-même. Vous dirai-je que l'indispensable renseignement : « Dire si l'on est ou non musicien » ne me paraît pas assez précis sous cette forme, et qu'il faudrait, pour arriver à grouper convenablement les réponses, savoir si les « musiciens » sont doués en première ligne du sens du rythme ; — du sens de la mélodie ; — du sens de l'harmonie ; car je crois que beaucoup d'amateurs ne sont point des musiciens « intégraux » et que l'orientation même de leurs facultés musicales est variable. Il serait ensuite beaucoup plus facile de déterminer si les phénomènes d'audition colorée sont une synopsis véritable ou une association d'idées ; si, par exemple, les musiciens sensibles au rythme n'associent point, à certains effets de marche, de danse, d'ondulation, un spectacle connexe, pompe, défilé, flots... etc., avec des couleurs assurément, mais aussi avec des lignes et des contours. Et ce qui me paraît *a priori* assez probable, c'est que les musiciens doués harmoniquement seront aussi exempts que possible d'audition colorée : c'est d'ailleurs ce qui résulte des questions que j'ai pu poser à ce sujet, autour de moi, à des musiciens avérés.

Inversement, j'ai soumis un jour,

(1) Signalons à M. Baldensperger les cas suivants : Bleuler, étudiant en médecine, se représente les douleurs violentes en blanc ; le mal de tête : presque noir. La mère de ce sujet se représente les douleurs localisées par des points jaune clair ou jaune gris.

Une jeune fille de 19 ans voit les douleurs de tête : gris ; les maux de dents rouge, les pincements blanc ; la colique vert (Obsv. Bleuler et Lehmann 1879). Il est vrai qu'il ne s'agit pas ici d'impressions tactiles proprement dites. Un autre sujet observé en 1890 par le Dr Suarez de Mendoza colore le froid du marbre en blanc et la chaleur en rouge.

et sans le prévenir en aucune façon, un peintre de ma connaissance, aussi peu auditif qu'on pouvait le souhaiter, à l'épreuve d'un long concert de piano seul : les seuls morceaux qui lui plurent furent ceux qui évoquèrent devant ses yeux des couleurs ou des scènes pittoresques. Je regrette de n'avoir pas noté, à cette époque, la concordance et l'exactitude scrupuleuse du document est trop importante, en cet ordre d'enquêtes, pour que j'essaie de la reconstituer.

Quant aux observations que j'ai pu faire sur moi-même, voilà le dépouillement rigoureux auquel elles aboutissent : je ne colore pas les notes de la gamme, ni les sons en eux-mêmes et les accords ; les voix m'impressionnent quelquefois visiblement mais sans que j'aie pu trouver une constante dans ces impressions ; les instruments en revanche — mais plutôt lorsque j'y songe que par suite d'une impression passive — m'apparaissent, le violoncelle bleu indigo, la trompette écarlate, le cor brun. Certains morceaux et certains compositeurs restent associés pour moi à des couleurs, mais, je m'en rends fort bien compte, surtout en vertu d'un double symbolisme, une certaine qualité modale s'attachant à la composition d'une part, à la couleur d'autre part. C'est ainsi que Schubert me semble décidément vert, Schumann gris perle, Mozart rose ; le prélude de *Lohengrin* évoque en moi un blanc argenté. Certaines mélodies me semblent aussi comporter leur couleur invariable. Notez que je suis musicien amateur, mais violoniste, c'est-à-dire moins éduqué à percevoir les harmonies qu'à suivre les nuances expressives d'une mélodie.

A propos de *Lohengrin*, j'ai reçu un témoignage dont je vous garantis le sens et dont il serait facile d'avoir la teneur littérale. M. D., maître verrier à Nancy, me disait un assistant à une représentation de *Lohengrin*, à la scène du premier acte, où les chœurs aperçoivent le chevalier au Cygne et s'exaltent sur son arrivée, il avait eu la vision d'un bleu qu'il avait tenté de réaliser dans un de ses vases, et qu'en effet, le vase terminé avait fait chanter en lui le leitmotiv de cette scène. Plus tard, ayant cherché à réaliser le même bleu dans un vase analogue, il avait été averti que « ce n'était pas cela » parce que le nouveau vase n'avait point suscité le chant révélateur ; et, de fait, mise à côté de la première, la seconde couleur avait paru terne et sans grâce.

Voilà une bien longue lettre, monsieur ; excusez son développement

surtout si elle vous rend quelques services, à vous et au « documentage » de l'intéressante question qui vous occupe.

Croyez etc.

Nous n'ajouterons rien à la remarquable lettre de M. Baldensperger. Nous le remercions de l'avoir écrite et d'avoir permis à nos lecteurs d'en apprécier tout l'intérêt.

Comme nous le disions au début de cet article, la période des recherches est loin d'être close, on en est encore à la collation des faits. S'ils peuvent être recueillis nombreux, précis, et probants, il sera permis d'espérer, peut-être à bref délai, la réponse aux multiples questions qui se rattachent à l'intéressant problème de l'audition colorée.

M. DAUBRESSE.



RICHARD WAGNER ET L'ŒUVRE DE BEETHOVEN (Suite)

Si Wagner n'a pas voulu simplement nous imposer, en ayant l'air « d'effleurer un problème esthétique », il paraît évident qu'il ne savait vraisemblablement pas lui-même bien clairement ce qu'il voulait dire, en parlant, d'après Schiller, de la « sentimentalité » des *allegros* de Beethoven. Mais ce n'est pas là tout ce que nous apprend le paragraphe de l'exposé de sa théorie auquel je me suis arrêté. Il est temps d'en revenir à la détermination du mouvement, puisqu'au fond, c'est de cela qu'il s'agit. Pour plus de clarté, je procéderai, comme je l'ai fait plus haut, à un classement des définitions et des déductions de Wagner. Les voici dans l'ordre où elles se présentent :

7. *Le caractère du mouvement est déterminé par le caractère de l'exécution.*

8. *Le caractère de l'exécution est déterminé par les exigences de l'exécution, selon que celle-ci incline, soit vers le son soutenu (chant), soit vers le rythme mouvementé (figuration).*

9. *L'adagio est à l'allegro comme le son soutenu (chant) est au rythme mouvementé (figuration).*

10. *De même que le son soutenu et modifié dans sa durée est la base de toute*

exécution musicale, l'adagio est le fondement de toute détermination musicale de mouvement.

11. *L'allegro est le dernier résultat de la décomposition de l'adagio au moyen d'une figuration plus mouvementée.*

Comme je l'ai fait remarquer, voilà une théorie logiquement exposée ; nous rechercherons plus tard ce qu'elle peut valoir, mais, nous devons le reconnaître, elle ne se contredit pas ; ses éléments successifs ne se détruisent pas mutuellement.

12. *Les allegros de Beethoven son dominés, le plus souvent, par une mélodie fondamentale qui appartient au caractère de l'adagio.*

Cette nouvelle affirmation n'ajoute rien à la théorie ; elle est seulement une application, une démonstration par l'exemple de la proposition précédente. Cependant, il y a ici un « le plus souvent » qui surprend ; ce n'est donc pas « toujours » ?

13. *La particularité relevée dans la douzième proposition donne aux allegros de Beethoven une signification « sentimentale ».*

14. *Cette signification « sentimentale » contraste profondément avec la conception « naïve » de l'allegro antérieur.*

Mais alors, il y a deux espèces d'*allegro* : il y a l'*allegro sentimental*, propre à Beethoven (13), dominé par une mélodie fondamentale du caractère de l'*adagio* (12), dernier résultat de la décomposition de l'*adagio* (11), pour le mouvement duquel l'*adagio* est le fondement de toute détermination (10) ; qui est à l'*adagio* ce que le rythme mouvementé (figuration) est au son soutenu (chant) (9), — dont le rythme mouvementé (figuration) est l'une des exigences de l'exécution qui détermine le caractère de l'exécution (8), et, comme déterminateur du caractère de l'exécution, détermine aussi le caractère du mouvement (7).

Cet *allegro sentimental*, dont le rythme mouvementé détermine le caractère du mouvement, et pour lequel l'*adagio* est la base de toute détermination de mouvement, est déjà quelque chose qui ne manque pas d'une subtile originalité. Mais, que dire de celui avec lequel il « contraste profondément » ?

L'*allegro naïf*, antérieur à Beethoven (14), n'est pas dominé par une mélodie fondamentale du caractère de l'*adagio* (12) ; donc il n'est pas le dernier résultat de la décomposition de l'*adagio* (11) ; donc l'*adagio* n'est pas le fondement de toute détermination de son mouvement (10) ; donc, cet *allegro naïf* n'est pas à l'*adagio* ce que le rythme mouve-