

se termine par un élan d'espoir, d'un emportement fou, qui est une des plus belles inspirations du Maître.

La douce barcarole du chœur est partout populaire :



Et les chœurs des esprits, dans toute la partie féérique sont encore une fois remplis de charme et de faïcheur.

Très fatigué après cet effort, Weber organise pourtant un concert à son bénéfice qui produit fort peu. De plus en plus souffrant, il accepte pourtant de diriger une représentation du *Freyschütz*. Cette lutte est effroyable. Le malheureux compositeur, sentant sa fin prochaine, voulait assurer l'existence de sa femme et de ses enfants. Les représentations théâtrales rapportaient peu à cette époque. La question d'argent hantait perpétuellement sa pensée, une fièvre ardente le soutenait encore en le consumant. Il eut dû repartir, revenir vers les siens, il resta. La première du *Freyschütz* devait avoir lieu le 5 juin. Dans la nuit du 4 au 5, nuit terrible d'agonie, CAR IL NE VOULAIT PAS MOURIR ENCORE, il expira ! — Ses funérailles furent imposantes.

(A suivre.)

H. WOOLLETT.

Les Examens pour le Professorat

La session du 30 septembre avait réuni 18 candidats, dont 6 pour la licence et 12 pour le brevet d'aptitude à l'enseignement du piano.

Deux candidates seulement, ont réuni le nombre de points exigés pour l'obtention de la Licence. Deux autres qui briguaient ce même diplôme n'ont obtenu que le brevet d'aptitude; les deux autres ont été ajournées.

Par contre toutes les candidates, sauf une, qui se présentaient pour le brevet d'aptitude ont été reçues.

La 3^e et dernière session de 1912 aura lieu le 16 octobre; elle a réuni onze inscriptions.

Le *Monde Musical* donnera les résultats détaillés de ces deux sessions dans son numéro du 30 octobre.



SUR LE LANGAGE MUSICAL

(Rapport lu au Congrès de la Société Internationale de Musique, Londres 1911).

La musique est souvent comparée à une sorte de langage qui s'adresserait directement à l'âme et serait par suite d'une intelligibilité universelle. On se propose ici d'examiner dans quelle mesure la comparaison est admissible, et ce qu'elle nous révèle au sujet de la constitution intime de la musique.

1. Sens du discours musical.

1. — Peut-on dire qu'une phrase musicale possède par elle-même un sens? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire au préalable une distinction entre ce qu'on pourrait appeler le sens compréhensif et le sens émotif d'une même phrase. Afin de préciser sur un exemple la signification que nous attachons à ces mots, supposons qu'un promeneur entende un ami lui crier brusquement « un serpent »! Il éprouvera alors une double réaction, l'une compréhensive, qui lui fera regarder le sol, l'autre émotive, qui pourra être, soit pénible, s'il a la phobie des reptiles, soit nulle, s'il est blasé sur ce genre de rencontre, soit même agréable s'il est précisément chasseur de serpents.

Le sens compréhensif et le sens émotif d'une même phrase concernant l'un l'intelligence, l'autre la sensibilité, sont indépendants l'un de l'autre; aussi, comme le montre l'exemple précédent, un même sens compréhensif peut-il être accompagné de sens émotifs très divers; et, réciproquement, un même sens émotif peut résulter de sens compréhensifs différant beaucoup les uns des autres.

2. — Examinés à ce point de vue, le langage musical et le langage parlé apparaissent pour ainsi dire comme complémentaires, chacun d'eux possédant précisément ce qui manque à l'autre. La parole en effet explique clairement une situation, mais ce n'est pas par elle-même qu'elle produit la sensation correspondante (1); elle s'efforce seulement de la suggérer en faisant appel à la mémoire ou à l'imagination de l'auditeur, et risque de mal réussir si celui-ci n'a aucune expérience de la sensation à évoquer. La musique au contraire, bien incapable de définir une situation, peut en revanche nous amener à des états d'âme comparables à ceux que déterminent en nous les divers sentiments susceptibles d'agiter le cœur humain. Ainsi un très jeune homme sera peut-être peu ému par la lecture de certaines poésies d'Alfred de Musset; s'il n'a encore jamais éprouvé les chagrins qu'entraîne la passion contrariée ou déçue, peut-être ne comprendra-t-il qu'imparfaitement la plainte du doux poète. Mais à l'audition des stances que chante Marguerite dans la « Damnation de Faust » (début

(1) Si elle la produit quelquefois, c'est par son intonation dont le sens n'est pas compréhensif mais purement émotif, ainsi qu'on le reconnaît plus loin (numéro 13).

de la quatrième partie), il se trouvera immédiatement amené, s'il est musicien, à un état d'âme comparable à celui que veut dépeindre Berlioz, et, malgré son inexpérience personnelle, il deviendra instantanément sensible aux tourments de l'amante abandonnée.

3. — Cette distinction faite, il est facile de répondre à la question posée. Oui, un air de musique est susceptible d'avoir par lui-même un sens déterminé; il est évident, par exemple, que le même air, appliqué tantôt à un chœur de fête, tantôt à la plainte d'une mère devant le corps inanimé de son enfant, formera, au moins dans l'un des deux cas, contresens avec les paroles: il a donc par lui-même un certain sens. Mais la musique n'ayant de contact qu'avec notre sensibilité (1), son sens est uniquement émotif et d'ailleurs souvent peu accusé.

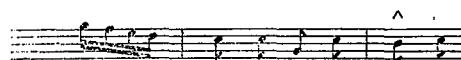
Il va de soi que s'il est permis de parler du « langage musical », il faut bien se garder de prendre au pied de la lettre cette expression figurée: le langage musical ne peut être semblable au langage parlé puisque, comme nous l'avons vu, il lui est bien plutôt complémentaire.

2. Logique du discours musical.

4. — Mais, outre son sens émotif, d'ailleurs souvent réduit au point d'être à peu près insensible, la musique présente une autre particularité, toujours appréciable, celle-là, et qui suggère, elle aussi, la comparaison avec une langue: c'est cette sorte de logique qui, dans toute œuvre bien venue, relie entre elles, les diverses parties du discours musical et nous permet souvent d'en deviner la suite, de même qu'en arrivant au bas d'une page de roman, nous prévoyons à peu près ce que nous allons trouver au commencement du verso; par exemple, si nous rencontrons le dessin musical suivant:



nous ne serons nullement surpris de le voir se continuer ainsi:



5. — Pour discerner à quoi tient cette sorte de logique, procédons par expérience en opérant sur une mélodie quelconque; ses diverses notes avaient des hauteurs choisies librement par le compositeur, sous le contrôle de son sens musical; modifions ces hauteurs en les remplaçant par d'autres tirées absolument au sort, et

(1) C'est pour ce motif que les sujets intéressants seulement notre entendement sont impropres à être traités par le musicien. Supposons, par exemple, qu'un savant viennois découvre un théorème ouvrant à la Géométrie des aspects insoupçonnés; un compositeur désireux de célébrer musicalement cette trouvaille mathématique, constatera que le théorème « ne vient pas » en musique. Assurément le compositeur pourra, s'il lui plaît, écrire un hymne à la Géométrie, mais ce qu'il exprimera alors, ce ne sera sûrement rien de proprement géométrique, ni une méthode de raisonnement, ni une proposition particulière, ni même l'axiome le plus simple; ce sera encore et toujours quelque chose qui dépende de notre sensibilité, par exemple, le sentiment d'admiration profonde que peut inspirer, même à un profane, cette science que le génie humain a su conduire si loin.

jouons l'air ainsi transformé par le hasard (1) : le résultat obtenu sera parfaitement inesthétique, et aussi incohérent qu'un discours dont les mots auraient été eux aussi tirés au sort.

Exécutons encore une autre expérience dans laquelle nous ne laisserons pas le hasard entièrement maître de fixer la hauteur des sons à des valeurs quelconques, mais où nous lui permettrons seulement de choisir entre les diverses notes d'une gamme, par exemple de la gamme chromatique. Cette fois, le résultat obtenu sera sans doute moins inacceptable que précédemment, et peut-être même certains lambeaux de phrase seront-ils à peu près comparables à ceux qu'écrivent les compositeurs ; néanmoins, le discours musical sera encore assez incohérent, ou tout au moins fort décousu.

6. — A quoi tient la différence entre ces trois airs de même rythme, l'air naturel, écrit par le compositeur, l'air incohérent produit par le hasard entièrement libre, et l'air décousu, engendré par le hasard, maintenu entre les limites d'une gamme ? Voyons ce qui caractérise ces trois versions.

L'air incohérent se compose de sons ne se soumettant à aucune loi, aussi (nous verrons pourquoi dans quelques lignes) est-il parfaitement inacceptable pour toute oreille civilisée. L'air décousu, moins inadmissible que le précédent, n'est plus formé de sons quelconques, et, si les rapports existant entre ses notes peuvent atteindre un certain degré de complexité, celle-ci n'excède pas une limite déterminée ; aussi certains passages, comme nous l'avons fait observer, nous paraîtront-ils peut-être assez acceptables (et leur nombre sera d'autant plus élevé que l'auditeur se sera moins confiné dans la culture des styles classiques). Enfin l'air naturel est soumis à une condition plus précise : il se compose d'une succession de fragments dont chacun est formé de notes en rapports relativement simples avec un certain son de référence, tonique principale du morceau, ou tonique secondaire spéciale au passage considéré ; ces diverses toniques épisodiques sont plus ou moins étroitement apparentées entre elles ; le discours mélodique oscille de l'une à l'autre, se subdivisant en phrases et membres de phrase ; les virgules musicales sont les demi-cadences, faites sur des notes (telles que la dominante, par exemple) présentant avec la tonique les rapports les plus simples, tandis que le point final correspond généralement à une cadence parfaite sur la tonique elle-même, c'est-à-dire sur cette note-étalon à laquelle toutes les autres (directement ou indirectement) n'ont cessé d'être rapportées (2).

(1) Il va de soi que cette expérience n'est pas réalisable sur un instrument à clavier ; mais avec les instruments à cordes, avec le violoncelle, par exemple, on pourrait, si on le jugeait utile, l'exécuter réellement en tirant au sort les longueurs de cordes à employer et en les marquant préalablement sur la touche.

(2) De même que souvent, à la fin d'un discours bien ordonné, l'orateur énonce encore une fois le principe ou la thèse qu'il vient de chercher à établir. Cependant, si cette cadence finale est la plus habituelle, elle peut parfois être évitée, par exemple, lorsque le discours musical se termine sur un point d'interrogation ou sur des points de suspension (cadence sur la dominante, ... etc.), ou bien encore lorsqu'il change plus ou moins brusquement de sujet (modulation... etc.).

7. — De ce que cette condition se trouve toujours remplie dans un air de musique naturel (1), on peut conclure que, pour se prêter à l'écriture d'une mélodie réellement esthétique, toute collection de sons (gamme) doit être telle que les notes d'une même phrase ou d'un même membre de phrase puissent présenter entre elles des rapports suffisamment simples. Ce principe est précisément celui sur lequel est fondée la théorie rationiste (2) que j'ai exposée dans divers écrits (3), en faisant observer que quand on l'adopte comme postulat, on peut en déduire par le raisonnement toutes ces remarques, depuis longtemps révélées par l'expérience, auxquelles les harmonistes donnent souvent le nom de « lois de la musique » (4).

8. — Car les réflexions qui précèdent, bien que présentées à propos de la mélodie, ne lui sont pas spéciales et peuvent au contraire être étendues à l'harmonie. Pour s'en assurer, il suffit d'examiner des exemples de styles les plus divers, choisis dans tous les temps et jusqu'à nos jours à partir de l'époque où l'on commença à faire marcher plusieurs parties ensemble (5). Ici, l'élément essentiel, que l'on rencontre partout, complet ou incomplet, pur

(1) Pour s'assurer si cette condition se trouve réellement observée dans toute mélodie, il n'existe pas d'autre moyen que de recourir à une vérification expérimentale, c'est-à-dire d'analyser un très grand nombre de pages de musique prises au hasard dans des œuvres de styles très différents. (Sur la façon de faire ces analyses, voir ce qui sera dit au numéro suivant, lorsque les remarques précédentes, présentées au sujet de la mélodie, seront étendues à l'harmonie).

(2) Le principe rationiste consiste à admettre que les sons, pour pouvoir s'associer esthétiquement, doivent avoir des fréquences vibratoires en rapports simples. Ce sont des sons remplissant cette condition, que le musicien associe intuitivement. Bien entendu, le degré de simplicité nécessaire est d'autant moindre que le musicien est plus évolué.

(3) Notamment dans une communication « Base rationiste du système musical », présentée au Troisième Congrès International de Musique (Vienne, Mai 1909) ; dans des articles « Origine de la Gamme » et « Euterpe ambigua » parus dans le Bulletin Français de la Société Internationale de Musique (Paris, Août 1908 et Novembre 1909) ; et dans un ouvrage « Essai sur la gamme », Paris, Gauthier-Villars, publié en 1906.

(4) Ainsi pour des membres de phrase tels que les fragments A et B donnés en exemple au numéro 4 ci-dessus et dont nous avons dit que le premier permet souvent de deviner le second, la théorie des transformations (« Essai sur la Gamme », pp. 79-102) montre que, quand A est donné, son retournement B peut être reproduit artificiellement, tout-à-fait identique à ce que le musicien a imaginé instinctivement. D'ailleurs, d'une façon générale, l'imitation, que l'on trouve continuellement employée dans la musique de tous styles, n'est autre chose qu'une application (intuitive, bien entendu) de la théorie des transformations exposée dans l'ouvrage précité.

(5) Il ne saurait être question de présenter ici une telle vérification, à cause des développements trop considérables auxquels elle entraînerait, mais chacun peut y procéder aisément, par exemple en opérant comme je l'ai indiqué dans un ouvrage déjà cité (« Essai sur la Gamme », pp. 422 à 485) sur des exem-

ou mélangé, celui qui constitue pour ainsi dire la matière première de l'harmonie, c'est cette série de sons de type *do mi sol* ou *la do mi*, que j'ai appelée échelle, et dont les trois termes, si on les fait entendre simultanément, réalisent un accord parfait ; l'échelle, en effet, est le groupement de sons le plus simple, la première gamme rudimentaire dont le principe rationiste fournisse la genèse (« Essai sur la Gamme », p. 43).

Au début de l'art, les notes employées simultanément appartenaient le plus souvent à une seule et même échelle (harmonie consonnante), ce qui signifie que les voix s'unissaient pour former les combinaisons de rapports les plus simples. Plus tard, allant à la recherche de sensations nouvelles, le musicien, par le retard ou l'avance de certaines parties, arriva à fusionner des échelles différentes (harmonie dissonnante) (1) et à faire usage de proportions moins simples que les premières. Mais, que l'œuvre analysée soit ancienne ou moderne (2), qu'y trouverons-nous toujours ? une oscillation incessante entre l'échelle du ton et celles qui lui sont liées par des parentés (rapports) plus ou moins directes ; ce que l'on appelle l'enchaînement des accords résulte précisément de ces parentés entre échelles successivement employées, et c'est la parenté commune des diverses échelles avec l'échelle tonique qui forme le lien entre les portions successives du discours musical, et leur donne l'aspect de membres de phrase se rapportant à un même sujet.

9. — Ainsi, c'est uniquement parce que le compositeur applique à son insu (3) le prin-

ples empruntés à des auteurs très divers. Là, les analyses, bien que complètes, ont pu être présentées avec une grande brièveté, car on avait au préalable dénommé et défini les différentes fonctions se présentant en musique (tonique, dominante, dominée, relatif, corrélatif, etc.), et on avait d'avance démontré l'origine des parentés existant entre ces diverses fonctions.

(1) Ainsi se trouve théoriquement justifiée (« Essai sur la Gamme », p. 105) cette différence profonde, physiquement si sensible, entre les harmonies consonnantes et dissonnantes, et que M. Hugo Riemann considère comme étant « l'alpha et l'oméga de toute la théorie harmonique » (« Esthétique musicale », traduction française, p. 119). Bien entendu, pour donner la sensation de consonance, les trois notes doivent être interprétées dans le sens de l'échelle dont elles font partie : on le démontre péremptoirement en citant des exemples de groupes de sons, produits par les trois mêmes touches d'un orgue ou d'un piano, donc toujours matériellement semblables à eux-mêmes, et pouvant néanmoins, selon la nature du contexte musical, procurer alternativement des sensations de consonance, ou de dissonance ou d'altération (« Essai sur la Gamme », p. 121).

(2) Naturellement, avec le temps, le nombre des altérations employées va (ou peut aller) en croissant ; mais, malgré leur nom, les gammes altérées ne sont pas moins logiques que les gammes naturelles ; elles ont même même genèse rationnelle (« Essai sur la Gamme », p. 339), et sont seulement un peu moins simples, ce qui explique sans doute pourquoi, en général, elles ne se sont pas présentées les premières à l'intuition de l'artiste.

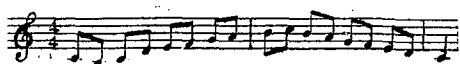
(3) A son insu, de même qu'un danseur ignorant absolument la mécanique, applique sans s'en douter les lois de l'équilibre.

cipe rationiste (1), que son œuvre porte l'empreinte d'une certaine logique (2) spéciale, et peut être considérée comme une sorte de discours musical.

III. Objections et Réfutations.

10. — A ceci on objecte parfois que la véritable définition de la gamme ne serait pas : « une collection de sons formant certains rapports simples avec une même tonique » mais bien : « une collection de sons tels que leur succession constitue une certaine série d'intervalles juxtaposés » (3).

De ces deux conceptions, théoriquement très différentes, on pourrait croire que la seconde est pratiquement équivalente à la première; or elle ne l'est point du tout, et sa fausseté peut aisément se vérifier par expérience, notamment en observant un phonographe lorsque, le ressort étant arrivé à bout de course, l'instrument commence à ralentir son mouvement. Tant que le ralentissement n'est pas très prononcé, l'altération des intervalles consécutifs de la mélodie est tellement faible qu'on ne peut discerner l'inexactitude d'aucun d'eux; néanmoins l'air sonne faux, indéniablement. Supposons, par exemple, que l'air soit le suivant, et que la vitesse de l'appareil décroisse proportionnellement aux nombres inscrits sous les notes :



chacun des intervalles consécutifs sera faux d'un cinquième de comma environ, écart que nul ne peut avoir la prétention de discerner sur des secondes majeures ou mineures (cas de l'exemple); les intervalles sembleront donc justes, et cependant les dernières notes apparaîtront très fausses; ainsi, par rapport au *do*

initial, le *do* final sera trop bas de —, soit un bémol, écart, que nul ne peut éviter de constater: donc, puisqu'un air ainsi joué paraît faux, c'est que nous ne nous bornons pas à en apprécier les intervalles juxtaposés, et que nous comparons intuitivement les divers degrés à la tonique, ce qui prouve que, des deux conceptions de la gamme exposées plus haut, la première seule est conforme aux faits.

(1) J'ai qualifié ce principe de rationiste, d'abord parce que, en l'admettant comme point de départ (postulat) unique, on en peut déduire par le raisonnement (ratio, raisonnement) l'explication des faits musicaux connus; ensuite parce que ce principe conduit à mesurer les intervalles musicaux par certains rapports numériques (ratio, rapport), dont les valeurs sont d'ailleurs connues depuis des siècles.

(2) On remarquera que les expressions « logique du discours musical » et « principe rationiste » s'accordent étymologiquement entre elles, car le mot *logos* de même que le mot *ratio*, peut également signifier raisonnement ou rapport.

(3) Ce qui signifie que, la tonique étant choisie, la dominante, la médiane, etc., n'auraient pas d'existences individuelles et indépendantes; dans cette conception de la Gamme, ce qui serait donné, c'est une certaine série d'intervalles conjoints, en sorte que chaque degré n'existerait que grâce aux précédents par lesquels il serait pour ainsi dire engendré.

11. — Il n'est pas, sans intérêt de citer à ce propos une autre expérience paraissant à première vue contredire ce qui précède, alors qu'en réalité elle le confirme pleinement. Supposons que, dans une partition, on ait marqué au hasard un point quelconque, et que, arrivé en ce point, on cesse de jouer exactement ce qui est écrit pour le transposer brusquement, par exemple en haussant chaque note d'un demi-ton. Il est évident qu'en général on obtiendra ainsi un effet d'incohérence absolument déplaisant; les notes transposées, en effet, ne seront plus en rapports simples avec la tonique du passage, mais avec le dièse de celle-ci. On peut cependant trouver, même dans les œuvres très belles, des points où la tonalité devient neutre, pour ainsi dire, et où il est possible de procéder brusquement à une transposition quelconque, sans que le sens musical s'en trouve offensé le moins du monde. Ainsi, dans le « Lohengrin » de Wagner, acte III, scène II, air d'Elsa, il existe notamment l'un de ces points, (1) pouvant être pris comme origine d'une déviation vers l'un quelconque des onze autres tons existant en musique tempérée. Assurément, si l'on exécuté l'une de ces brusques transpositions, l'auditeur sera choqué dans les habitudes de son oreille, car le passage en question est dans toutes les mémoires; peut-être même s'indignera-t-il que l'on ose, ne fût-ce qu'un instant, altérer l'œuvre géniale d'un maître; mais rien dans cette altération ne heurtera à proprement parler son sens de la tonalité.

Cet exemple, et tous ceux qu'il serait facile d'imaginer dans le même genre, permettent-ils de révoquer en doute la loi d'après laquelle les diverses notes d'une même pensée musicale seraient en rapports simples avec la tonique du moment? En aucune façon! Quatre mesures avant le point neutre signalé, Wagner, par une de ces modulations qu'on pourrait appeler physiologiques (2), a brusquement abaissé la tonique d'un degré pour rendre sensible à l'auditeur, l'effet de terreur éprouvé par Elsa; après quoi, par un désarroi aussi prononcé dans la tonalité que dans l'âme même du personnage, se sont succédé divers accords susceptibles d'appartenir à de nombreux tons différents; on conçoit donc qu'à l'arrivée au point neutre lui-même, il n'existe plus de ton nettement établi, puisque les harmonies qui précèdent peuvent dépendre d'une tonique quelconque; d'où la possibilité musicale de poursuivre autrement que dans le ton choisi par l'auteur (3).

(1) Cette scène II utilise successivement diverses armures dont la sixième comporte un seul bémol; le point neutre dont il s'agit ici se trouve dans le passage ainsi armé, au milieu du troisième temps de sa vingt-huitième mesure (3^e mesure de la 3^e ligne de la p. 276 de la partition française, Durand et fils, Paris).

(2) En raison de leur origine plutôt physique que psychique (« Essai sur la Gamme », p. 400).

(3) Une explication moins sommaire se trouve dans l'ouvrage précité (« Essai sur la Gamme », p. 438 et suiv.), ainsi que l'analyse musicale du passage dont il s'agit, sa reproduction d'après la partition française, et ses onze transpositions possibles.

IV. Conclusion.

12. — Nous pouvons maintenant conclure. La musique a parfois un sens émotif réel et bien tranché, propre à communiquer joie ou tristesse. . . . etc. (sans rien indiquer touchant les causes qui inspirent ces sentiments); mais parfois aussi, ce sens est tellement peu accusé qu'on peut le considérer comme inexistant: ce n'est donc pas son sens émotif qui suffit à donner à la musique l'apparence d'un langage.

Ce qui la lui donne surtout, c'est son autre propriété (qu'elle a toujours, celle-là) de présenter une sorte de logique manifestant l'unité de la phrase musicale bien faite. Or cette propriété tient exclusivement à ce que toute musique découle du principe rationiste: de là vient que, malgré l'immense liberté dont jouit l'art musical, toute composition cohérente apparaît comme subordonnée à une certaine loi formant liaison, entre ses parties successives, et rappelant le lien logique qui existe entre les périodes d'un discours cohérent prononcé en langage articulé.

13. — Nota. — Dans une étude plus développée que celle-ci, il conviendrait d'examiner en détail l'influence de tous les éléments entrant en jeu, non seulement du sens émotif et de l'aspect logique du discours musical, mais aussi de l'intonation du langage articulé (douée d'un sens purement émotif, comparable à celui que nous avons reconnu plus haut à la musique), des nuances d'expression du langage musical (grâce auxquelles, par exemple, un raccourcissement progressif de la mesure, bien que minime en valeur absolue, arrive parfois à donner l'impression d'une accélération considérable), des nuances d'intonation (en vertu desquelles certaines notes peuvent, dans une même mélodie, se présenter avec des hauteurs un peu différentes), etc. N'ayant pas la prétention d'épuiser en quelques pages une aussi vaste question, on s'est borné, jusqu'ici, à examiner les deux premiers de ces éléments, parce que ce sont eux qui se rapportent le plus directement à l'objet défini en tête de cette note. Toutefois on ajoutera encore un mot au sujet des nuances d'intonation.

Celles-ci ne peuvent évidemment pas se produire avec les instruments à sons fixes (comme le piano), mais on les réalise, souvent à son insu, soit à la voix, soit avec les instruments à sons variables (tels que le violon). Elles se manifestent (éventuellement) quand une même note apparaît avec des rôles différents. Ainsi, en *do* majeur, tant qu'on reste dans le ton proprement dit, la note *ré* est sommet de l'échelle dominante *sol si ré*, tandis que si l'on oscille momentanément dans le relatif *la* mineur, cette même note *ré*, changeant de fonction, devient base de l'échelle dominée *ré fa la*; elle peut alors se présenter avec une hauteur légèrement différente (d'un comma). On attribue parfois ces nuances à un sens subtil, exquis et mystérieux dont seraient doués les bons artistes; leur origine, au contraire, est extrêmement simple et évidente, et il est facile, en jetant les yeux sur le plan de la tonalité trigène (« Essai sur la Gamme », p. 478 ou 562), de prévoir, d'après le développement même de la mélodie, quelles seront,

en emplacement, grandeur et sens, les nuances réalisées par un artiste bien doué (1).

Ainsi, de même que les considérations examinées aux articles I. et II., celle des nuances d'intonation concourt à étayer la théorie rationniste, puisque celle-ci explique et prévoit des phénomènes vérifiés expérimentalement, et dont la production serait incompréhensible si notre gamme européenne n'était pas de type rationniste: on sait en effet qu'avec l'une des gammes dites « de Pythagore » ou « tempérée », aucune nuance ne devrait jamais s'observer, chaque note de ces gammes ne pouvant présenter qu'une seule et unique hauteur.

V. Appendice sur les lois de la Musique.

14. — Il a été dit plus haut (N° 7) que le principe rationniste permettait d'expliquer et de justifier les « lois de la musique ». Mais que doit-on entendre par ces lois? Sous cette dénomination, on englobe souvent un certain nombre de résultats expérimentaux (?) qui sont fort loin d'avoir tous la même valeur. Il est donc nécessaire de préciser ici quelles sont celles de ces lois dont l'explication découle du principe rationniste.

15. — Lois exactes. — Il existe en musique un certain nombre de faits admis universellement, tels que l'existence de gammes diverses, l'enchaînement plus ou moins facile des accords, l'imitation, cette sorte de figure de rhétorique musicale dont il est presque impossible d'éviter l'emploi dès que l'on compose quelques lignes. . . . etc. La théorie rationniste explique ces faits et permet de comprendre sur quoi ils reposent.

Ainsi pour les gammes, elle ne donne pas seulement la loi de notre gamme européenne (1), mais encore celles de toutes les autres, et notamment de certaines que les auteurs considéraient comme particulièrement difficiles à expliquer. Parmi celles-ci, par exemple M. Lalo (« Esthétique Musicale Scientifique », p. 221), cite la gamme des Boschimans qui peut se représenter ainsi:

Do RM Fa Sol LS Do

les signes mnémoniques RM et LS (2) désignant ici deux sons étrangers à notre gamme, et situés, le premier entre Re et Mi b, le second entre La et Si b. Cette gamme comprend deux quarts Do Fa Sol Do semblables aux nôtres; M. Lalo fait observer que les notes exotiques RM et LS partagent précisément ces

quartes par leur milieu, comme si les Boschimans étaient doués d'un certain « jugement de distance », et savaient se représenter un son situé à mi-distance de deux autres. Or cette représentation, dont nos musiciens européens sont en général tout-à-fait incapables, n'est nullement nécessaire aux Boschimans pour pratiquer leur gamme; celle-ci admet un substratum rationniste analogue à celui de notre gamme majeure (1) et les notes exotiques RM et LS, si elles sont susceptibles d'étonner tout d'abord le musicien d'Europe, vu son manque de pratique (et la façon vicieuse dont il les interprète sans doute au début), sont au contraire assez simples comme genèse rationniste, car elles sont précisément des premières qu'engendre la tonalité tétragène (« Essai sur la Gamme », p. 391, fig. 352).

16. — Lois mal formulées. — Il existe aussi des lois fondées sur une mauvaise observation des faits. On constate que souvent elles s'appliquent, mais on ne sait pourquoi souvent aussi elles se trouvent en défaut. La théorie rationniste permet de faire le départ entre ce qu'elles contiennent de vrai et de faux. Ainsi, en ce qui concerne la résolution des accords dissonants, on dit souvent que la note « à marche contrainte » devrait toujours descendre d'un degré. Ceci n'a jamais été l'objet d'aucune démonstration raisonnée (et pour cause), c'est une simple remarque d'observation (?), d'ailleurs fréquemment contredite par l'œuvre des Maîtres. Cette loi « empirique et fautive », la théorie la transforme en une loi « rationnelle et exacte », mais en faisant observer qu'elle est spéciale à une série de cas particuliers d'ailleurs très importants, ceux des résolutions toniques; bornée à ces cas, la loi ne souffre plus d'exception et se prête à une démonstration rigoureuse des plus simples (« Essai sur la Gamme », p. 209).

17. — Lois inexactes. — Enfin, il existe des lois qui fréquemment paraissent applicables et en réalité sont cependant inexactes, du moins avec les diverses rédactions essayées jusqu'à ce jour. Tel est le cas, par exemple, pour la règle défendant les suites de quintes, laquelle est parfois contredite par la pratique des Maîtres. Sur ce sujet, la théorie rationniste permet, d'une part, de constater que souvent ces suites doivent être évitées, soit comme constituant de véritables contre-sens musicaux, soit comme étant d'un effet brusque ou incohérent, soit pour divers autres motifs d'ordre particulier (« Essai sur la Gamme », p. 452 et suiv.). D'autre part, appliquée à différents cas, et notamment à l'établissement des règles d'octa-

ve (1), la théorie rationniste conduit automatiquement à éviter les quintes de suite (2). Mais si cette théorie s'oppose très fréquemment à ces successions, par contre elle ne reconnaît aucun motif d'ordre général permettant de les interdire aveuglément pour tous les cas; et en ceci elle est d'accord avec les faits, car, ainsi qu'on le sait, il existe des exemples de ces successions dans l'œuvre des meilleurs auteurs (3).

18. — Règle d'écriture. Tels sont les motifs pour lesquels il semble permis de dire que la théorie rationniste concorde avec les lois de l'harmonie et en explique les raisons intimes.

Mais ces résultats n'ont pas été considérés par tous comme suffisants, et des musiciens ont exprimé cette opinion que la théorie devrait pouvoir aller plus loin et arriver à poser des règles d'écriture capables de conduire sûrement le Compositeur au Beau!

Une telle opinion paraîtra sans doute absolument inadmissible, car il ne semble pas que, dans cet ordre d'idées, on puisse aller au delà du résultat suivant:

Puisque notre sensation musicale dépend des rapports plus ou moins simples correspondant aux combinaisons de sons mises en jeu, et puisque l'esprit humain procède normalement du simple au composé, les musiciens, depuis ceux qui ont fondé l'harmonie jusqu'à nos jours, ont dû employer d'instinct une série de styles comportant des assemblages de sons d'abord très simples, ensuite de plus en plus complexes. Reconstituant théoriquement la série des styles remplissant cette condition, on constate en effet qu'elle représente l'évolution accomplie par l'art, sous l'impulsion intuitive du génie des Maîtres (« Essai sur la Gamme », p. 468 à 485).

Voici ce que donne la théorie rationniste. Doit-on tenter d'aller au delà, et d'établir pour chaque style une règle d'écriture si mûrement étudiée, si sûre, que quiconque, en la suivant avec exactitude, soit certain de réaliser de la beauté? Assurément non! et il serait vain de perdre sa peine à la recherche de cette nouvelle pierre philosophale. Quiconque est un peu artiste, quiconque a senti son âme s'échauffer, ne fût-ce qu'un instant, au souffle de l'inspiration aura sûrement l'intuition qu'une telle entreprise serait folle, et que le Beau, s'il pouvait être mis ainsi mécaniquement à la portée d'une âme vulgaire quelconque, cesserait as-

(1) Mais, dira-t-on, ce plan de la tonalité, n'est pas général puisqu'on n'y trouve pas les intervalles existant dans certaines gammes exotiques. Assurément, répondrai-je, ce plan, étant spécial à la tonalité trigène, convient à notre musique européenne et à bien d'autres, mais non à toutes; par exemple, pour les gammes d'origine tétragène, il faut consulter un autre plan, également fourni par le principe rationniste, ainsi qu'il va être dit plus loin (N° 15), à propos de la gamme des Boschimans.

(2) Elle la donne presque d'emblée, bien que M. H. Riemann ait dit de cette loi « qu'elle est actuellement et restera peut-être toujours un mystère ». (« Esthétique Musicale », traduction française, p. 107).

(3) Mnémoniques en ce que chacun des sons Boschimans désignés ici par RM et LS est précisément représenté par les initiales de celles de nos notes entre lesquelles il s'insère.

(1) S'exprimant même par des nombres environ deux fois plus petits, car notre gamme majeure est: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48, tandis que la gamme 12, 14, 16, 18, 21, 24, répond à la définition précédente comme étant formée de deux quarts 12, 16, et 18, 24, subdivisées chacune en deux intervalles sensiblement égaux, et séparées l'une de l'autre par un ton 16, 18. La gamme des Boschimans est donc très probablement identique à celle dont la formule précède; toutefois elle pourrait lui être seulement enharmonique: pour en décider définitivement, il faudrait avoir une pratique suffisante de l'art des Boschimans, afin de savoir comment s'apparentent entre elles le plus habituellement les diverses notes de leurs mélodies.

(1) C'est-à-dire des gammes harmoniques diatoniques ou chromatiques des deux modes « Essai sur la Gamme », pp. 461 et suiv.) Ce cas peut s'étendre au contrepoint note pour note, du moins aux portions de celui-ci où les notes de liaison font du chant une succession de fragments de gamme ascendants ou descendants.

(2) Toutefois, pour certaines gammes, une telle succession pourrait s'introduire facultativement en un point particulier, sans d'ailleurs y présenter un effet de brusquerie bien choquant.

(3) De ce que beaucoup de Maîtres ont toujours respecté l'interdiction des quintes, il serait imprudent de conclure que celle-ci leur inspirait à tous une foi aveugle ou une confiance raisonnée. Toutes les époques n'ont pas été également favorables à la libre discussion, et d'ailleurs... à l'époque où les augures ne pouvaient plus se regarder sans rire, ils exerçaient encore leur art.

surement d'être beau. Bien des compositeurs ont déjà pu avoir l'illusion qu'ils possédaient enfin la véritable règle d'écriture; mais leurs œuvres, très peu dépendantes de la règle adoptée, ont surtout reflété la valeur propre à l'auteur lui-même. Tel musicien, doué d'un génie inné ou simplement d'un sens artistique affiné par la lecture des chefs-d'œuvre, trouvera moyen, avec la règle d'écriture la plus arbitraire, de composer de belle musique; et au contraire tel autre moins bien doué, possédait-il, à fond la règle d'écriture attribuée au Maître le plus réputé, ne réussira guère qu'à produire d'ennuyeuses compositions, sauf aux rares moments où d'aventure aura lui sa petite flamme intérieure.

19. — Mais, dira-t-on, puisque vous comparez tout à l'heure la musique à un langage, pourquoi pensez-vous que la langue des sons se dérobe aux règles alors que celle des mots en admet?

Cette apparence d'objection ne repose que sur l'oubli de ce qui différencie les deux langues comparées. Le langage parlé s'adressant à l'entendement au moyen de mots qui sont de simples signes d'idées, il faut, sous peine d'être peu ou point compris, s'y conformer aux conventions adoptées, notamment à la syntaxe qui a pour but de mettre en évidence les rapports existant entre les objets (ou les idées) représentées par les mots. Mais le cas du langage musical est tout différent; au lieu de mots, on y trouve des intervalles (rapports) qui agissent sur notre sensibilité directement et sans nécessiter de conventions préalables; aussi n'admet-il en réalité aucune règle autre que celle de plaire, et celle-ci paraît impossible à formuler pratiquement: il n'y a pas plus de règle de beauté pour une composition musicale que pour un visage humain. Assurément il peut exister une sorte de type classique de beauté régulière et c'est celui, sans doute, que le graveur choisit volontiers pour le représenter sur ses médailles; mais ce n'est peut-être pas celui que le jeune homme ou la jeune fille préférera pour le graver en son cœur. Et, par exemple, on pourrait à peu près dire de la beauté régulière ce que bien des harmonistes, Reber entre autres, disent de la résolution régulière: elle est loin d'être toujours la plus agréable et la plus recherchée, et, si on la qualifie ainsi, c'est simplement en vue de faciliter les classifications (Traité d'Harmonie, p. 75).

20. — Il ne faudrait pas croire qu'il y a contradiction entre les numéros 18 et 19 niant la possibilité d'une règle d'écriture, et les numéros précédents affirmant l'existence de lois en musique. Ce qui existe, ce sont certaines lois générales respectant le libre arbitre du compositeur; mais il n'y a aucune règle précise l'obligeant, par exemple, à employer telle succession plutôt que telle autre. Il n'existe pas plus de notes à marche contrainte pour le compositeur que de points de passage obligés pour le poulain s'ébattant au milieu de la prairie; l'un et l'autre sont donc libres de toute règle expressément, et cependant ils sont soumis à certaines lois de principe qu'ils observent sans y songer; le compositeur, à la loi rationnelle, afin d'éviter l'incohérence, le poulain, à la loi de l'équilibre, afin d'éviter les chutes.

21. — La théorie et les faits. En définitive, la théorie rationnelle permet de comprendre la raison intime des faits musicaux; en même temps qu'elle interprète les lois exactes, elle améliore et corrige celles qui étaient incorrectement énoncées; quant aux pseudo-lois formulées imprudemment à la suite de généralisations peu justifiées, la théorie, bien entendu, ne les appuie en rien; elle montre au contraire, que l'Art, susceptible de tirer du principe rationnel des applications de plus en plus variées et complexes, est et demeure à jamais libre de toute entrave.

Maurice GANDILLOT.



Amiens. — La Société des Concerts symphonique d'Amiens a ouvert la saison par un grand festival populaire en mémoire de Massenet. Sous l'habile direction de M. Aug. Renard, le brillant orchestre a exécuté: l'ouverture de *Phédre*, les *Scènes pittoresques*, les *Scènes Alsaciennes*, les *Erinnyes*, les airs de ballet du *Cid*.

Mlle Robur, de l'Opéra-Comique s'est fait applaudir dans l'air de Salomé d'*Hérodiade* et dans *Manon*. Une assistance très nombreuse a témoigné hautement toute la satisfaction et tout le plaisir que lui a procuré cette belle soirée.

Berck Plage. — La 4^e et dernière matinée, donnée par M. Ch. Bernard, comprenait la Sonate, piano et violoncelle de C. Chevillard, la Sonate en sol de Grieg, un Trio de Haydn, *Élégie* de Fauré, des mélodies de Fauré, Debussy, Grieg, des pièces pour piano de Fauré et de Chopin. Ce programme d'une belle tenue musicale nous permit d'applaudir à côté du sympathique violoniste Ch. Bernard, l'excellente cantatrice Mme Bonny, le charmant pianiste Maurice Amour et le parfait violoncelliste F. Pollain.

Dieppe. — Aucun de ceux, à qui il a été dévolu d'assister à quelques concerts au casino de Dieppe, ne pourrait nier la place prépondérante que tient parmi ses rivaux, la belle phalange orchestrale que conduit M. Pierre Monteux, un incontestable grand maître de la baguette.

Entre autres belles œuvres, nous eûmes, en première audition à Dieppe, la splendide *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns avec le concours de l'éminent organiste rouennais, M. Marcel Dupré, le *Chasseur maudit* de César Franck, un des plus descriptifs parmi les poèmes symphoniques dont le but principal reste « la Musique »; une savoureuse *Suite Bourguignonne* de Vienne: « *Gottswog's Ball* », délicieuse suite d'orchestre de F. Fairbanks, le *Cœur d'Hjalmar* de Mme Marg. Labory, etc....

Les solistes attirés du casino MM. Yves Nat, musicien, artiste et virtuose à un égal degré, Robert Kretzly, violoniste au jeu réfléchi, plein d'énergie et de précision; Jean Bedetti, violoncelliste toujours remarquable et toujours séduisant, Gaston Blaquart, le bon goût fait flûtiste de talent, ont traversé sans encombre les rafales d'applaudissements qu'à juste titre le public leur a dispensées. À ces messieurs, se sont joints pour les séances de musique de chambre, le brillant violoniste Marcel Darrieux, et M. Jean Lefranc, altiste de talent. À ce sujet, je tiens à signaler quelques premières auditions, celles-ci repré-

sentant, de la part des exécutants, une ardeur artistique considérable. Ce sont: le *quintette*, piano et cordes, de Gabriel Dupont, œuvre pleine de fougue et forte en couleurs, la belle *Sonate*, piano et violon de Louis Vierne et l'émouvante 1^{re} *Sonate* de Jean Huré pour piano et violoncelle.

Je ne peux qu'aligner des noms quant aux artistes engagés en représentation. Ces noms sont cependant significatifs, quant au succès qu'ont remporté les titulaires.

Le chant fut représenté par Mmes Litvinne, Vallin, Montjovet, Lucy Vuillemin, Nicot-Vauchellet, Lise Charny, Alice Raveau, Jackson, princesse Baratoff, Jeanne Leclerc, etc., MM. Noté, Bourbon, Féodoroff, etc.

On a entendu avec un immense plaisir les violonistes Fritz Kreisler, Albert Géluso et Deszö Léderer.

Au piano, M. Lucien Wurmser s'est fait rappeler d'enthousiasme après les *Variations symphoniques* de César Franck, et Mlle Yvonne Delevoe a droit à nos sincères compliments pour son interprétation musicale et intelligente de la *Rhapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns, qui lui a valu un grand succès.

Au théâtre les deux troupes d'opéra-comique et d'opérette se partageront la faveur du public, avec les pièces du répertoire et quelques nouveautés, parmi lesquelles: *Carlouche* et la charmante *Quaker Girl*. Mmes Mérentié, Herleroy, Alice de Tender, Lenclud, MM. Maguenat, Théry et Harry Mass furent les vedettes de ces représentations.

D. A.

Granville. — L'excellent orchestre, recruté et dirigé par M. René Doire, a donné au Casino une série de grands concerts, aux programmes desquels s'inscrivirent des œuvres telles que l'*Apprenti sorcier*, *Schéhrazade*, *Parfaisal*, *Phaéton*, la *Danse Macabre*, le *Bouet d'Omphale*, l'*Enfant prodigue*, les *Symphonies* de Beethoven, Schumann, Schubert, etc....

Parmi les solistes les plus acclamés citons: Mlle Charny, le superbe contralto de l'Opéra, Mme Lamber-Willame, qui chanta en excellente musicienne; Mmes Herleroy, Doria; l'admirable violoniste Renée Chemet; le violon solo, José Porta; le réputé violoncelliste, G. Desmots; le pianiste et chef adjoints Je Jemain, etc....

L'Orchestre Lamoureux à Schéveningue. — Sous la direction de M. C. Chevillard, le 28 août, l'orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux faisait entendre l'admirable poème de M. Vincent d'Indy, *Sauge fleurie*.

L'illustre chef mit au programme de sa soirée d'adieux *Genoveva* de Schumann, le Concerto en ré mineur de Lalo délicieusement interprété par M. H. Maréchal et la symphonie de Brahms en ré majeur dont l'exécution fut surprenante de force et de frénétique passion. Un enthousiasme indescriptible obligea M. Chevillard à se présenter cinq fois au public, qui lui témoignait son admirative sympathie.

La dernière suite de concerts fut conduite par M. Alph. Catherine qui inscrivait à ses programmes des noms d'auteurs appartenant à l'école française moderne: G. Fauré, Debussy, Ravel, Maugé, G. Ropartz. L'exquise *Pavane pour une Infante défunte* était favorablement accueillie; le prélude au *Sphinx* de Maugé d'une teinte si particulièrement lumineuse, fut l'objet d'une attention toute spéciale du public hollandais. Emprunt d'un sentimentalisme délicat, cet ouvrage coloré, écrit dans un style archaïque et pur valut à son auteur un succès des plus enviables.

La *Symphonie* de Chausson redemande, fut pour M. Catherine l'occasion d'un exceptionnel enthousiasme.

Une soirée Wagner comprenant le 1^{er} acte de la Walkyrie avec Mlle Bourdon, MM. Franta et Marchisio clôtura la saison par une démonstration des plus sympathiques en faveur du magnifique orchestre et de son distingué chef.

Francis THIBAUD.