

## DOGME MUSICAUX

La Forme, Les Formes,  
Les Titres

Des idées curieuses ont été échangées, il y a quelques années, entre deux professionnels de la musique.

L'un était un maître célèbre, doué d'une assurance inaltérable, l'autre un très jeune homme, assez musicalement organisé, d'une intelligence peut-être moyenne, à coup sûr peu brillante.

\*\*\*

Le maître dit : « La perfection de la forme doit être le but constant de tout musicien sérieux. »

Et le jeune homme — qui s'attendait bien à voir le mot « sérieux » en cette affaire, car il connaissait son interlocuteur — le jeune homme demanda : « Maître qu'est-ce que la Forme ? »

Le Maître dit : « La Forme c'est la Construction. »

Et celui à qui ces mots s'adressaient pensa : « Lorsqu'une œuvre littéraire est mal écrite, lorsque les termes employés y sont impropres, les mots inharmonieux, les lois naturelles du langage violées, — lorsque — si l'œuvre est en vers — les rimes sont pauvres et le rythme faible... l'on dit qu'elle pêche contre la Forme, et même si elle est bien construite.

« Croyez-moi, en musique, la Forme n'est que la Construction » répétait le maître, heureux parce qu'il croyait voir, dans le silence du jeune homme, une méditation admirative du dogme prononcé.

Et le jeune homme pensait : « Les sculpteurs parlent souvent du « langage de la Forme » et ce n'est pas surtout la construction qu'ils entendent nommer ainsi, ce n'est pas surtout l'aspect général de l'œuvre et ses proportions, c'est encore les plus subtils détails des contours et des volumes, les rapports des plans entre eux... les peintres, eux aussi, parlent de construction, de composition, d'ordonnance et mettent à part le langage, l'éloquence, la perfection ou l'imperfection de la Forme. »

Et le maître : « Je vois à votre visage que vous comprenez la vérité de mon assertion »

Et le jeune homme continuant sa méditation : « Alors, en musique, l'écriture — avec ses mille détails : contours mélodiques des parties composantes, harmonies subtiles qui se dégagent de la polyphonie, et planent sur son ensemble, inexprimées et réelles, rythmes souples et variés, uniformes ou contrariés... etc., — tout cela n'est pas la Forme ! »

Le maître qui, après s'en être réjoui, trouvait étrange le silence du jeune homme, demanda : « Avez-vous quelque objection à me faire au sujet de ma définition ? »

« — Je voudrais savoir, maître, ce que vous entendez par construction musicale. »

Et le maître dit : « Nous autres, musiciens, nous n'avons pour construire que la Tonalité. »

— ? . . . . . ?

« — Je veux dire, répondit-il à l'ahurissement interrogatif de son jeune ami, je veux dire les Lois qui régissent les enchaînements des

« tonalités diverses : en partant des tons neutres, sans accidents, vers les sombres tonalités chargées de bémols, ou vers les clartés des tons diésés.

« Croyez-moi, c'est seulement par la tonalité que l'on peut construire et c'est sur la tonalité que repose mon enseignement à ce sujet. »

Le jeune homme demanda que le maître lui permit de méditer encore en silence et le maître prononça : « C'est seulement par la méditation, c'est-à-dire en vous les répétant souvent à vous-même, que vous acquerrez la foi en mes paroles. »

L'interlocuteur du maître célèbre n'avait pas un naturel de croyant : il ne se convainquit pas d'un dogme à force de répéter qu'il était vérité — et émanait de haut ; il examinait, réfléchissait, vérifiait, comparait les affirmations aux réalités prochaines.

« Quoi, pensait-il alors, l'art de construire n'est que l'art d'enchaîner entre elles des tonalités sombres ou lumineuses ? »

« Ce n'est pas — d'abord et bien plus — le plan général, la disposition des motifs, les longueurs relatives des périodes, la proportion entre l'étendue des motifs et celle des développements, la symétrie — cette sagesse qui met de l'ordre même dans les légèretés d'un Rondo — reposante et calme, parfois monotone, souvent insipide, et l'asymétrie, ce frein lâché au génie, en grand danger de chute dans l'incohérence ? »

« C'est seulement après tout cela que vient l'importance du choix et de l'enchaînement des tonalités : L'étude laborieuse des grands musiciens morts me l'ont enseigné nettement. »

Alors il demanda : « — Maître, qu'entendez-vous par « la tonalité et ses lois ? »

Et le maître dit : « — D'abord, il faut que vous sachiez que des tonalités sont parentes ou étrangères entre elles. »

« — Qu'entendez-vous par parenté de tons ? »

« — Deux tons sont en rapport de parenté, lorsque l'accord parfait que l'on peut former sur la tonique de l'un, a une ou deux notes communes avec l'accord parfait formé sur la tonique de l'autre. »

Le jeune musicien réfléchit, répéta la phrase de manière plus concise, et dit : « Ainsi, les tons d'Ut majeur et d'Ut dièse mineur, sont parents, parce que le Mi, tierce majeure du premier, est en même temps la tierce mineure du second. De même, il y a parenté entre La majeur et Ut majeur, à cause de la communauté du Mi, 5<sup>e</sup> degré de l'un et 3<sup>e</sup> de l'autre... etc. »

« Au fond, c'est une modification de la définition de M. Riemann », ajouta-t-il à part soi : car il avait lu à peu près tous les ouvrages relatifs à l'art musical, mais s'amusa fort à n'en rien dire.

Il remarqua seulement : « Vous souvenez-vous, maître, des grotesques définitions qu'on enseigne encore dans les écoles officielles ? de celle-ci, par exemple : « Deux tons sont dits parents, ou voisins, entre eux, lorsque leur armature ne diffère que d'un ou de deux accidents ; ils sont dits éloignés, lorsque la différence est plus grande. » Ainsi Ré majeur serait parent d'Ut majeur qui serait éloigné de La b majeur. C'est inepte, c'est enseigné partout, c'est imprimé dans des ouvrages tirés à deux ou trois mille exemplaires, et dont plusieurs furent couronnés par l'Institut. »

Le maître rit dédaigneusement et prononça de longues phrases glaciales contre l'enseignement officiel.

Pendant ce discours, son jeune ami pensait : « Certes le maître que j'interroge ici est d'une intellectualité supérieure à celle des professeurs célèbres qui écrivirent les traités triomphants où s'étale la définition dont nous avons ri ensemble. Cependant, pourquoi ne dit-il pas d'abord : « Deux tonalités sont parentes lorsque l'oreille peut les entendre successivement sans éprouver une sensation d'étonnement désagréable. »

« Après quoi, s'il le croyait nécessaire, il rechercherait les cas où l'oreille n'est pas choquée et en tirerait quelque formule pratique. »

« Du reste, il ne me paraît pas avoir pensé que les parentés de sons, les parentés d'accords et les parentés de tonalités sont soumises aux mêmes lois auditives, aux mêmes lois naturelles ; qu'il y a des degrés de parentés ; que, par exemple, Ut majeur est plus proche pour l'oreille, de Fa majeur ou de Sol majeur, de La mineur ou de Mi mineur, que de La bémol, Mi ou de Mi bémol majeurs, de Fa et Sol mineurs, que la tonalité d'Ut dièse mineur, malgré la note commune Mi, est étrangement lointaine d'Ut majeur... (1) dans les tons ou accords tout-à-fait éloignés, il y a aussi les degrés d'éloignement : on les calcule d'après l'intervalle mélodique entre les deux toniques : ainsi Mi bémol mineur est plus proche d'Ut majeur que Sol bémol, mineur ou majeur... En effet, d'Ut à Mi bémol, c'est la douce consonance de tierce ; d'Ut à Sol bémol, c'est l'étrange Triton. »

Le jeune homme souriait mélancoliquement en voyant ce maître, qui lui était sympathique, à cause de son honnêteté et de sa conscience artistique, ignorer les vérités naturelles, si faciles à observer et à classer, et créer des dogmes, que le moindre examen annihilait, et dont il devenait le premier esclave.

Il lui demanda : « Puisque vous avez défini la Parenté des Tons, veuillez me dire, maître, « quelles sont les lois qui nous enseignent à construire au moyen de la tonalité ? »

Et le maître dit : « symphoniquement — sa voix se gonflait — lorsque l'on n'obéit pas à quelque programme littéraire — sa voix disait du mépris — l'on doit ne se faire succéder que des tonalités parentes. »

Le jeune homme retint ce cri : « Alors, il est très facile de construire » et cette ironie « Il n'est pas étonnant que vos élèves — qui parlent toujours de la Forme — composent si mal et que vous-même — depuis que vous enseignez ces nouveautés inattendues — vous ne faites plus preuve dans vos œuvres récentes de cette belle tenue, de cette solidité robuste, qu'on admirait en celles d'autrefois. »

Mais il ne dit pas ces choses pénibles. Le maître continuait, solennel : « Dans toute œuvre considérez les armatures ; si vous les voyez indicatrices de tonalités parentes, l'œuvre est bien construite ; sinon elle manque de Forme, donc elle ne vaut rien et vous auriez tort de perdre votre temps à la lire. »

Le jeune homme remarqua, froidement : « Ce doit être bien commode pour la correction des devoirs d'élève. »

« Evidemment, répondit le maître ; d'un coup d'œil, je vois la valeur d'une sonate ou d'une symphonie : aperçois-je l'armature de Mi bémol suivie de celle de Si mineur,

(1) L'enchaînement des deux tonalités est, du reste, d'un charme étrange et d'une rare saveur expressive.

« j'écris en tête de la partition ces seuls mots : « mal construit. »

Et le jeune musicien dit encore : « Ce système doit aussi vous simplifier la besogne, « lorsque vous êtes membre du jury dans un « concours ? »

« — Jecrois bien, répartit le maître — pendant « que mes collègues s'évertuent à déchiffrer — « fort mal, les œuvres envoyées, pendant qu'ils « s'évertuent à comprendre par l'audition — « comme si la musique devait être jugée sur « l'audition d'une lecture forcément impar- « faite — alors qu'impatisés par les difficultés « graphiques de toute œuvre nouvelle par « l'écriture et l'invention harmonique, ils sont « tentés d'envoyer le concours « au diable », « moi, dans un coin et sans rien entendre, je « regarde les armatures. J'ai bientôt classé les « partitions où elles se suivent avec correction, « alors je lis les détails musicaux et je juge. »

« Mais, à propos, j'ai vu votre nom sur une « partition rejetée dernièrement par le jury « du concours de la ville de Paris. Je fus un « peu la cause de votre échec, je vous l'avoue, « et je vous rends service en vous indiquant « vos fautes. Pendant que je vérifiais la cor- « rection des armatures, l'un de mes confrères « m'appela : « Venez voir une œuvre où il y « a des mélodies et des harmonies exquises ». « J'écoutai : Mon confrère avait raison, on « lisait une partition dramatique, signée de « vous, et qui me sembla belle par l'idée. « Est-elle bien construite, demandai-je ? » B... « dont vous savez l'hérésie à ce sujet, s'écria : « Je n'en sais rien du tout et cela m'est égal. « C'est beau, c'est émouvant, je donne ma « voix pour le prix » Je répondis assez « sèchement qu'il est d'autres conditions à la « valeur d'une œuvre dont il ne se doute « malheureusement pas. Mes collègues se ran- « gèrent d'instinct à mon avis et j'examinai les « tonalités. Dans votre scène religieuse, mon « ami, vous avez fait succéder au ton de *Si* « *majeur* celui de *Sol mineur* ! J'ai cru dans « votre intérêt de vous faire refuser le prix, « car cette modulation — et plusieurs autres « que j'ai oubliées — ne s'explique pas sym- « phoniquement. »

Le jeune homme objecta doucement : « Maître, j'avais voulu exprimer par la brusque « apparition du ton sombre, *Sol mineur*, « l'obscurité sabite qui envahit le théâtre. »

« — Il fallait l'indiquer, répartit le maître vi- « vement, on vous en eût tenu compte. Ce qui « est dramatique est rarement d'un bon style « symphonique : le genre théâtral, hélas ! « justifie des licences regrettables. »

« Mais lisez Beethoven, qui nous a légué les « vrais modèles de la sonate et de la sympho- « nie, vous ne trouverez pas ces lâchetés de « style. »

Alors le jeune homme saisit un cahier des sonates de Beethoven et joua au piano le fantastique *Scherzo* de l'opus 106. — « Voyez, disait le maître, *Si bémol majeur* suivi de *Si bémol mineur*, puis reprise dans le ton initial. »

Le *Scherzo* finissait... et le jeune homme attaqua les notes mystérieuses, *Si bémol mineur*, *La dièse* ; il annonça : « l'armature d'*Ut majeur* » puis « celle de *Si bémol*. »

« C'est une exception, une parenthèse de « six mesures et non une longue période », balbutia le maître.

Le jeune homme, candidement : « Beetho- « ven eût été plus avisé si, obéissant à vos « principes, il eût gardé l'armature de *Si bémol* « et remplacé le *Si bémol* par un *Ut bémol*. »

Et, doucement, il joua les premières notes de l'adagio... « Ton et armature de *Fa dièse*

*mineur*, murmure-t-il » et il pensa : « Exactement le changement de tonalité qui n'a pas été trouvé symphonique dans mon drame ».

Le maître restait muet et gêné.

Plus loin, le jeune homme dit, très bas : « L'armature et la tonalité de *Fa dièse mineur* sont suivies de celles de *Mi bémol* ; et c'est sublime ! »

Le maître se taisait toujours

« *Six dièses* à la clef suivis d'un seul » murmura encore le jeune musicien.

L'*Adagio* fini, le maître ne dit rien. Son indulgent interlocuteur eût pitié de lui et ne lui fit pas remarquer les géniales et logiques trouvailles tonales qui resplendissent au début du *Largo* suivant — toutes contraires aux *Dogmes* qu'il enseignait — ni les modulations, tout aussi libres, de la *Fugue* colossale.

Des yeux, il parcourait l'opus 110 et, du doigt, désignait au maître les passages que celui-ci eût désapprouvés, si Beethoven eût été son élève. *Adagio* en *Si bémol mineur* suivi de *Mi majeur*, que suit une phrase admirable, en *La bémol mineur*, écrite avec l'armature de *Sol bémol* (ou *mi bémol mineur*, oh hérésie !)

Puis une fugue en *La bémol majeur* (très logique ! remarqua le maître), puis — et le maître en était exsangue — puis, reprise de la phrase initiale en *Sol mineur* !

Enfin les armatures arborent un *dièse* puis deux *bémols* — la logique du maître est observée — puis, hardiment, la conclusion est amenée en *La bémol* et le maître se tait de nouveau.

Le jeune homme, enfin, jetant les yeux sur « l'effroyablement belle » sonate III — fait remarquer au maître que l'exposition des deux thèmes conclut en *La bémol* et que très brusquement le développement débute en *Sol mineur* (!)

« — Cependant, dit le maître, d'une voix blanche, ces *exceptions* ne prouvent pas que vous ayez eu raison de faire succéder le ton de *Sol mineur* à celui de *Si majeur*. Vous ne trouverez cela chez aucun bon auteur. »

« — Maître, répondit doucement le jeune homme, ces *exceptions* sont constantes dans Beethoven, dans Wagner, et même chez Mozart, Hadyn et Bach. Quant à ma modulation, elle est dans la sonate 106, lue il y a quelques minutes, et, plus caractérisée encore, dans ce concert pour piano, où, après le premier morceau en *Ut mineur*, se développa l'*Adagio* en *Mi majeur* suivi, sans interruption, du *Final* en *Ut mineur* également. C'est du plus beau Beethoven. »

« N'acceptez-vous pas, ajouta-t-il, que l'on fasse suivre et précéder l'accord de *Mi majeur*, de celui d'*Ut mineur*, dans un enchaînement harmonique ? »

« — Si, dit le maître, en passant ; l'accord de *Mi* est là comme un mot entre parenthèse. »

« — Acceptez-vous que cette parenthèse ait l'étendue de quelques mesures ? »

« — Oui, à la rigueur, répondit le maître, c'est comme une phrase incidente ? »

« — Pourquoi, alors, ne voulez-vous pas, conclut le jeune homme, qu'un morceau entier soit entre parenthèses, tout comme un accord ou une phrase courte ? »

« — Parce que, prononça triomphalement le maître, on ne met pas un chapitre entre parenthèses ! »

« — Pourtant la *Digression*, procédé littéraire employé par les meilleurs auteurs, n'est pas autre chose que ce que vous prétendez qu'il ne faut pas faire. »

Et le jeune homme dit encore : « Je me

« souviens de quelques lignes où il est dit : « N'importe quel accord appartient à n'im- « porte quelle tonalité ; les tonalités s'en- « chaîneront d'après les mêmes lois que « les accords ; n'importe quelle tonalité peut « succéder à n'importe quelle autre. Il y a « seulement des enchaînements étranges, « d'autres qui ne le sont pas, des successions « agréables, d'autres choquantes. »

Et le jeune homme prit congé du maître avec cordialité et respect, car il l'aimait pour sa sincérité courageuse.

Souvent, il avait à souffrir de la rancune féroce et sournoise de ceux qu'il osait contredire, ou de leurs amis.

Il n'y prenait pas garde : il était d'un naturel indulgent et enclin à la bonhomie.

Il fréquentait peu les artistes dont il craignait le caractère trop souvent vaniteux, jaloux, et les manies calomniatrices.

Il continue à estimer le maître célèbre et ce fut toujours avec respect et modération qu'il combattit ses affirmations dogmatiques.

(A suivre)

JEAN HURÉ.



## Vers et Proses à mettre en Musique

Rappelons que nous publions sous ce titre les pièces en vers ou en prose qui nous paraissent aptes à être mises en musique. Elles sont la propriété de leurs auteurs ; il suffit pour traiter avec eux, en cas d'édition, de leur écrire au *Monde Musical*.

### Nocturne

J'ai pleuré sur les lèvres closes  
Où n'ont pas fleuri des baisers ;  
Tous mes désirs sont apaisés  
Mais j'ai gardé mon mal sans causes.

C'est toujours le même horizon !  
Le ciel toujours clos sur les grèves !  
Il pleut de l'ennui sur mes rêves  
Et je sanglote sans raison.

Parmi l'infini monotone  
Des oiseaux blancs se sont enfuis,  
Bien des jours ont passé depuis...  
Voici que déjà c'est l'automne.

Sous le clair de lune, ce soir,  
J'ai joint mes mains purifiées,  
Près des choses pacifiées  
Sans bruit, je suis venu m'asseoir.

Les choses se sont faites douces,  
Et, pour charmer encor mes yeux,  
Ont mis des étoiles aux cieux  
Et des vers luisants dans les mousses —

Et longtemps, loin du seuil fermé,  
Le front caché dans mes mains nues,  
J'ai rêvé de ces inconnues  
Qui peut-être m'auraient aimé.

PIERRE REYNIEL.

### Mains

Mains qui, vers moi, se sont tendues  
En des gestes apitoyés,  
Venez, — mes forces sont perdues, —  
Venez sécher mes yeux mouillés.

Petites mains que j'ai baisées  
Par quelque jour des temps passés,  
Venez — mes forces sont brisées, —  
Venez fermer mes yeux lassés.

O mains de vierges innommées  
Que l'amour divin fait pâlir,  
Je me meurs de mes bien aimées :  
Venez ce soir m'ensevelir !

PIERRE REYNIEL.