

LES LOIS NATURELLES

de la

MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER

AVERTISSEMENT

Cet opuscule est le premier livre des *Lois naturelles de la Musique*.

Cet ouvrage est divisé en trois livres : 1^o L'Art de comprendre ; 2^o L'Art d'écrire et de composer ; 3^o L'Art d'exécuter.

Le premier livre traite de la formation de l'oreille à toutes les sensations musicales, considérées selon la nature, c'est-à-dire en ce qu'elles ont de commun à tous les hommes qui se reconnaissent, entre eux, comme doués musicalement. — Les deux autres livres en sont l'application pour l'écriture et l'exécution.

Ce premier chapitre, qui résume le premier livre, indique ce qu'est, en son ensemble, la *compréhension* musicale. Les détails en sont traités dans les chapitres suivants.

N. B. — Tout au long de l'ouvrage, j'ai publié quelques-unes des observations que j'ai faites, depuis plus de dix ans, sur de nombreux individus considérés au point de vue de leurs sensations musicales.

* * *

A Jean d'Udinc.

COMPRENDRE LA MUSIQUE

On s'est demandé ce que peut bien être la *compréhension musicale*, mais l'on n'a pas pensé au sens exact — et général — du mot « comprendre ».

Comprendre veut dire contenir plusieurs choses en un tout. Dans le domaine des sensations, il signifie réunir plusieurs éléments en une seule impression.

On a cru, et ce fut irréflecti, que le mot « comprendre » ne se pouvait appliquer qu'à la *Pensée*. Nullement.

Dans mon essai sur les *dogmes musicaux*, j'ai expliqué que tous nos sens ont une *logique* et j'en ai donné des exemples familiers : entre autres, l'ordre, accepté de tous, dans la

succession des mets, à nos repas ; la surprise éprouvée par tout artiste devant certaines proportions, certaines fautes de goût plastique, sur quoi tout le monde est de même avis... etc. etc.

C'était sous-entendre que nos sens ont comme une *intelligence*.

L'on dit : « Je ne comprends pas la beauté de la Joconde ! » — L'on dit : « Je ne comprends pas l'architecture byzantine ! » — L'on dit : « Je ne comprends pas le charme des montagnes ! »

On a assuré que, lorsque l'on s'exprime ainsi dans le domaine esthétique, sensoriel, et non intellectuel, l'on se trompe, et que l'on ne devrait jamais dire : « J'aime ou je ne n'aime pas telle ou telle sensation. »

C'est une erreur.

« Ne pas comprendre » une œuvre d'art est fort différent de « ne pas l'aimer ».

Ne pas comprendre c'est ne pas aimer, avec la sensation intime de ne pas connaître encore, de ne pas percevoir absolument, avec l'idée inconsciente, dirai-je, que peut-être l'on aimera plus tard, et qu'il y a, à ne pas aimer, quelque infirmité physique.

Ne pas aimer, c'est avoir compris, avoir pénétré, et avoir conclu que la répulsion — ou l'indifférence — est définitive, invincible, justifiée par les *lois naturelles* qui régissent nos sensations.

Lorsque le vulgaire déclare : « Je ne comprends pas la musique », ou : « Je ne comprends pas cette œuvre musicale », il s'exprime de manière très fine et très exacte. Il veut dire qu'il s'est senti en présence d'un chaos auditif, qu'il se croit capable, cependant, de démêler quelque jour, quitte, après, à le déclarer antimusical.

S'il avait dit : « Je n'aime pas la musique ! » ou : « Je n'aime pas cette œuvre ! » il eut ressemblé à ce paysan qui, s'entendant un jour interpellé par un Italien qui ignorait le français, s'écria : « Parle-t-il mal ! c'est-y ça une manière de parler ? J'aime point entendre ça, bien sûr ! »

Comprendre la musique, c'est donc réunir les sensations auditives, simultanées, successives, souvent fort complexes, rarement simples, que nous donne une œuvre musicale, en une seule impression.

En effet, jamais une œuvre musicale ne saurait être composée d'un degré seul (1) de l'échelle de nos sensations auditives.

Ces degrés sont nombreux et s'enchaînent logiquement ; nous allons les examiner et les résumer.

Ce sera le meilleur moyen de prouver qu'il est juste et nécessaire d'employer toujours,

comme on l'a si bien fait jusqu'ici, l'expression « *comprendre la musique* ». — Cela montrera aussi en quoi consiste cette « *compréhension* ».

* * *

La sensation la plus simple qui frappe l'ouïe, même la moins raffinée, est la sensation du bruit.

En même temps que l'oreille perçoit le bruit, elle perçoit le rythme.

Le rythme n'est pas une sensation purement auditive.

Le rythme, c'est le rapport, entre elles, d'étendues (1) égales ou diverses.

Il peut être perçu par la vue, le toucher, et même l'odorat ou le goût, autant que par l'ouïe, car il peut y avoir successions de durées, diverses ou égales, dans des sensations visuelles, tactiles, olfactives ou gustatives.

Le rythme n'est donc pas une sensation seulement auditive, à plus forte raison musicale. Un sourd le peut percevoir sans cesse. Le rythme est partout et dans tout.

Il est évidemment dans les bruits, et l'on ne saurait supposer une succession de bruits non rythmés, puisque le mot succession, par essence même, suppose le rythme (2).

La sensation auditive qui semble la plus délicate après celle que l'on a du bruit et du rythme, est celle d'intensité ; c'est-à-dire celle qui nous permet de distinguer un bruit éclatant d'un murmure.

La sensation qui vient immédiatement après celle d'intensité est celle du timbre.

Elle nous fait distinguer, par exemple, en quoi le bruit d'une masse de ferraille tombant de haut diffère du bruit produit par la chute d'une pièce de bois ou d'une glace de verre.

Or, il n'a pas été question, encore, du son (3).

(1) Étendue de temps ou d'espace.

(2) On peut aussi réaliser et comprendre des rythmes simultanés et différents (polyrythmie). (Voir aussi, plus loin, *Logique rythmique*.)

(3) Beaucoup de physiiciens affirment que le bruit se distingue du son en ce qu'il est de courte durée et que, musicalement, il semble peu déterminé. A part cela il varie aussi par le timbre, l'intensité, la hauteur.

En réalité, on peut, par l'oreille, et aussi par des instruments spéciaux, déterminer le son fondamental d'un bruit quelconque. Mais ce son est — pour l'oreille — très vague et presque faux, parce que entouré de sons concomitants désordonnés. Or, la variété dans l'ordre des sons concomitants est la cause probable du timbre. Le bruit est donc un son dont le timbre est antimusical.

Quant à la durée de ce son, elle n'a rien à voir avec le fait de discerner s'il y a un son musical ou bruit. En effet, une note de très courte durée, produite par une corde, ou un tuyau, ou une lame, est un son musical.

Le bruit prolongé du vent ou du tonnerre, le grincement d'une scie sont des bruits antimusicaux, le plus souvent, et dont le son fondamental est parfois à peu près impossible à déterminer, tant le timbre est riche en sons concomitants, désordonnés et groupés de manière à choquer l'oreille musicale.

(1) Plusieurs choses en effet, car l'on n'aurait pas idée, par exemple, de dire : ce corps comprend un seul élément, cette pièce comprend un seul acte, ce livre comprend une seule idée.

Une des sensations énoncées ici n'est pas exclusivement auditive, les autres ne sont qu'auditives aucune, encore, n'est musicale.

En effet, l'on sait que ce qui fait différer le bruit du son, c'est que le son est élément musical et que le bruit, dans la discordance, de ses harmoniques désordonnées, est placé en un domaine auditif que tous les hommes, de tous les temps et de tous les pays, se sont accordés à trouver hors la musique.

Si les impressions auditives — bruit, rythme, intensité, timbre, — ne sont pas musicales, elles sont capables d'exprimer de la pensée, des images, de provoquer des émotions (1). Elles sont même tout ce que beaucoup d'esthètes comprennent à la musique.

En effet, le rythme s'agite, se calme, bondit, sautille etc. ; que tout cela évoque d'idées et de visions ! et que tout cela peut être matière à belles phrases pour tous les gens de lettres et critiques qui se croient musiciens parce qu'ils ne sont pas sourds !

Le bruit — le son et le bruit pour eux, c'est tout un — est éclatant, formidable, ou très doux, puis modéré.... et voilà encore exprimés la puissance, la force, le calme, le mystère, la douceur... Qu'on ne s'y trompe pas, lorsque les susdits dilettanti apprécient tout cela, ils sont déjà *compréhensifs* ; ils ne comprennent pas l'art musical, mais, déjà quelque chose de presque esthétique, qui se perçoit par l'oreille ; ils sont beaucoup plus artistes que les *dogmatiques* que j'eus la douleur, naguère, de flétrir, et qui jugent sans la moindre sensation personnelle, d'après des formules apprises, formules ineptes (2).

Les plus raffinés parmi les appréciateurs de bruits entendent le *timbre* : oh ! grossièrement, encore, et en le confondant parfois, souvent même, avec l'intensité.

Cependant, ils trouvent encore là des sensations évocatrices de sentiments et peuvent, de bonne foi, croire qu'ils aiment la musique parce qu'ils en comprennent un peu les bruits et intensités, les rythmes et les timbres.

Observation 108 (3). — Jeune homme admirablement cultivé, instruit et intelligent, d'un esprit clair et net et très vif. A tendance à confondre la vie avec le mouvement, l'agitation avec le rythme : très sensible au rythme, aux fluctuations de rythmes, aux intensités aussi et

aux successions et enchaînements d'intensité. Est, certes, plus ému par la musique de M. R. Strauss que par celle de Mozart et a le courage de l'avouer, car c'est une nature très vraie et très généreuse.

Mais recule devant cette idée qu'il n'a pas l'OREILLE MUSICALE. Je m'en suis rendu compte en lui jouant une œuvre, qu'il aimait et qui l'émuait fort et en en changeant l'HARMONIE et la MÉLODIE, tout en conservant le RYTHME et les INTENSITÉS : il ne s'en aperçut pas et son impression fut la même.

Observation 99. — En Bretagne, je vis un vaguemestre qui, un jour, qu'une de mes élèves travaillait des exercices rythmés



s'écria : « Elle joue la Ronde » C'EST LA BELLE FRANÇAISE » Rythmée ainsi



Ce vaguemestre n'entendait pas le son musical. Il ne COMPRENAIT pas la MÉLODIE.

Observation 10. — Etant organiste tout enfant, j'ai commis une fois, il y a longtemps, un gros péché d'irrespect. J'ai joué à l'offertoire une longue méditation sur la « Carmagnole » en en changeant le RYTHME et le MOUVEMENT. Nul, que deux ou trois amis, exceptionnellement doués, ne s'en est aperçu. Les fidèles et le clergé qui étaient présents ne COMPRENAIENT que le RYTHME.

Les individus dont le sens de l'ouïe est aussi peu développé comprennent fort mal les œuvres musicales qu'ils entendent.

La plupart des beautés qu'elles contiennent leur est inentendue et ils ne sauraient saisir en quoi elles pèchent mélodiquement et harmoniquement.

Cependant ces individus sont nombreux et parfois très haut placés. Ils parlent souvent, ou écrivent (hélas !), d'un ton autoritaire et trouvent des lecteurs assidus.

Au reste, ils s'ignorent eux-mêmes. Ils savent qu'il y a autre chose en musique que le rythme, l'intensité et le timbre, et croient, de bonne foi, que leurs émotions leur viennent de ces autres éléments vraiment musicaux qu'ils ne ressentent pas, ou très confusément.

II

La première des sensations exclusivement musicales est celle du son.

Observation 220. — Enfant suivie, dans son éducation sensorielle, depuis sa naissance jusqu'à l'âge de seize mois — avant même qu'elle eût paru remarquer, par la vue, les

objets d'alentour, elle semblait entendre tous les BRUITS.

Un bruit INTENSE lui faisait peur — un MURMURE quelconque l'endormait...

(Voilà ce qu'est, pour beaucoup, toute la compréhension de l'EXPRESSION musicale).

Après, elle parut s'initier au RYTHME et s'essayer à des cris ou mouvements rythmés. — Le son du piano ne paraissait pas lui être plus agréable que tout autre BRUIT.

Lorsqu'on essaya de lui apprendre à imiter, avec sa voix, des sons musicaux, elle ne put d'abord qu'articuler un cri vague, puis un seul son.

Maintenant, elle chante déjà sur deux sons (toujours l'intervalle de tierce, sans doute parce qu'il est plus facile à émettre) ; elle reproduit cet intervalle TEL qu'on le lui a fait entendre au piano.

Observation 15. — Homme de lettres très artiste, très cultivé et se RENDANT COMPTE, admirablement, de ce que DOIT être la sensation musicale. Presque incapable, lorsque je le connus, d'entendre la différence entre le SON et le BRUIT.

Il ne confondait pas le BRUIT du galop d'un cheval avec le son du piano, mais ne distinguait pas celui-ci du bruit que je faisais en frappant le tablier métallique de ma cheminée avec des pincettes. Il confondait tous les airs musicaux, même les plus populaires, entre eux ; il en reconnaissait deux, parce qu'il les entendait plus souvent : la « Marseillaise » et la « Valse Bleue », mais ne pouvait dire en quoi consistait la différence qui les distingue et les confondait toujours.

Je parvins à lui faire COMPRENDRE AUDITIVEMENT le rôle des INTENSITÉS en musique et du RYTHME. — Il était assez ARYTHMIQUE, par nature ; marchait, gesticulait, écrivait de manière irrégulière et bizarre ! — Il parvint à saisir l'EXPRESSION RYTHMIQUE et surtout le DYNAMISME.

Les combinaisons d'INTENSITÉ dans les œuvres de Wagner, par exemple, lui devinrent fécondes en émotion. — Puis il entendit LE SON MUSICAL et put le distinguer, avec certitude du BRUIT.

(Voir la suite plus loin.)

Après que l'oreille a distingué le son du bruit, elle accomplit un progrès si elle distingue entre eux deux sons DIFFÉRENTS, si, lorsqu'elle entend un *ut*, puis un *mi*, elle ressent que la seconde note est autre que la première.

Observation 15 (suite). — Lorsque je lui jouais une note, puis une autre, plus ou moins distante, il croyait entendre deux fois la même — mais, si je lui jouais une note très aigüe, puis une note très grave, il entendait une différence.

Le sentiment de la hauteur, en effet, peut être aussi vague qu'il est indiqué dans l'ob-

(1) Toutes nos impressions sensorielles — je l'ai fait remarquer en un ouvrage précédent — sont forcément évocatrices de sentiments ou d'images, à cause de la faculté que nous avons de saisir les rapports des choses entre elles. Il n'est donc pas d'art uniquement plastique ou sonore, il n'est pas d'art inexpressif.

(2) Dogmes musicaux. Jean Huré. Édition du Monde musical.

(3) Je publierai, tout au long de cet ouvrage, quelques-unes des très nombreuses observations que j'ai recueillies d'après des individus considérés au point de vue de leur ouïe musicale.

servation précédente. Le cas est, du reste, très rare, si j'en crois les innombrables observations que j'ai faites (1).

Le degré de compréhension auditive qui suit la sensation du son et des hauteurs de son, c'est le sentiment des rapports entre les sons de hauteur différente.

On en trouve l'expression la plus simple en cette sensation spéciale de l'octave, 15°, etc... Ce son semblable est différent, cependant, puisqu'il est d'un nombre double ou quadruple (etc.) de vibrations.

L'oreille, qui reconnaît la dissemblance de deux sons de hauteurs différentes, ressent le rapport d'octave, et arrive bientôt à distinguer entre eux tous les intervalles : à entendre par exemple, que l'intervalle « do mi », est différent de l'intervalle do, sol ; et que les deux ont même rapport, chacun à chacun, que sol, si, et sol, ré (2)...

Et ainsi jusqu'aux plus grandes complications mélodiques.

Ce qui précède est, en effet, l'énumération très résumée de tous les éléments qui forment la compréhension d'un intervalle mélodique quelconque.

La logique, dans nos sensations auditives, nous initie à la compréhension des enchaînements de ces intervalles entre eux ; aux rapports entre elles des échelles tonales et modales (voir chapitres spéciaux) sur lesquelles se construit une cantilène...

Telle est, en raccourci, la nature de la compréhension de la monodie (3).

III

L'individu dont l'oreille est initiée à la monodie n'est nullement dérouté — il n'a à peine besoin de le dire — s'il entend chanter une phrase mélodique par plusieurs voix à l'unisson. De même, il accepte spontanément l'octave.

C'est le plus simple des intervalles harmoniques. Lorsque nous entendons simultanément une note et son octave, ou 15°, etc., — c'est-à-dire un son d'un nombre double ou quadruple, etc., de vibrations, — nous avons une sensation de fusion complète.

Ensuite, notre compréhension musicale s'étend aux intervalles de fusion moins parfaits : quinte, quarte, tierce, sixte, septième, seconde, etc.

(1) Un de mes amis, chasseur effréné, ne put jamais, à cause de l'infirmité auditive décrite plus haut, jouer de la trompe de chasse. Il confondait l'intensité avec la hauteur, et quand on lui demandait de chanter un son plus haut qu'un autre, il chantait le même son avec plus de force.

(2) Ces sensations sont si simples que beaucoup d'individus les possèdent innées ; elles sont énumérées ici pour prendre la place qui est leur, dans les degrés progressifs des sensations musicales naturelles.

(3) Ceci appelle beaucoup de questions qui seront résolues au cours de l'ouvrage et que, déjà, peut résoudre tout individu bien doué.

Les uns sont pour nous *concluants* (1) — en langage officiel on dit *improprement* « *consonnants* » ; — les autres non *concluants*, on dit encore *improprement* « *dissonnants*. »

Le degré immédiatement supérieur de compréhension musicale est l'acceptation auditive de groupements simultanés de plusieurs intervalles ; on les appelle communément *accords*.

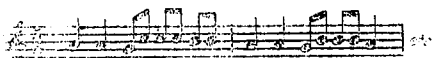
Il en est de simples et de compliqués, de *concluants* et de non *concluants*.

Il en est que l'oreille accepte comme justes et agréables, sitôt qu'elle est initiée à la musique à deux voix, *toujours consonnante* ; il en est que l'oreille la plus exercée ne saurait accepter qu'après une longue accoutumance.

Observation 35. — *Vieille paysanne, monodiquement très initiée — chantant d'une voix fort juste des cantilènes très variées d'intonations, très riches de contours. D'abord elle est observée, n'ayant jamais entendu de musique à plusieurs parties. La première fois qu'on lui fait entendre une quinte, elle est choquée et croit qu'on chante faux. Elle finit par s'y habituer et, après, y trouve grand charme ; les quintes consécutives lui plaisent. Elle a l'oreille musicale, la compréhension, des musiciens du moyen-âge. Puis on lui fait assez difficilement admettre la tierce et la sixte — et, SANS PEINE AUCUNE, les notes de passage, pourvu que la résolution et la préparation en soient parfaites. On la perd de vue au moment où elle commençait, avec beaucoup d'efforts auditifs, à entendre sans déplaisir de la musique consonnante à trois voix. L'accord parfait, l'accord mineur surtout, lui semblait, d'abord, presque aussi désagréable qu'une aggrégation quelconque d'intervalles non musicaux (2). Elle ne le comprenait pas encore.*

Nul doute qu'éduquée auditivement, avec lenteur et méthode, elle ne fût arrivée à ressentir et à aimer les beautés musicales les plus compliquées.

Observation 130. — *En Bretagne, une ronde, où une voix d'enfant chante :*



Les hommes reprennent à l'octave, un homme des villes entonne une SECONDE PARTIE qu'il croit fort belle :



Mon voisin, un grand gars qui a la voix très juste, me dit : « C'est laid, il chante mal. »

(1) C'est-à-dire que l'oreille n'éprouve pas le besoin auditif qu'ils soient suivis d'un autre accord qui les explique, pour ainsi dire ; par ces accords un morceau peut se terminer sans que l'oreille soit étonnée et ait la sensation de l'inachevé.

(2) Il en fut ainsi dans les premiers âges de l'har-

L'expression « chanter faux » est inconnue là-bas.

L'homme des villes se tait.

Quelques instants après, une vieille paysanne entre dans la ronde et chante une quarte au-dessous de la voix d'enfant (une quinte au-dessus des hommes).



Et mon voisin, avec d'autres, s'écrie : « C'est beau comme ça ! » (COMPRÉHENSION de l'harmonie au moyen âge)

Observation 119. — *Une discussion entre F... la fermière et M... la sacristaine. La fermière vantait le jeu de M. X. qui, sur l'harmonium, à l'église « sonne dans le haut et dans le bas ».*

Elle n'aimait point ça, d'abord, mais maintenant elle trouve que c'est joli.

La sacristaine préfère M. le Curé de Saint-S..., qui joue avec un doigt.

Elle ne comprend pas encore l'harmonie.

Observation 122. — *M. X., très doué musicalement. Je surveille son éducation musicale qui s'opère à son insu. Il a joué dans sa jeunesse de la contrebasse à corde, en de mauvais orchestres destinés à des programmes indigents.*

Il a le sens tonal et n'accepte comme justes que les accords parfaits et la septième de dominante. Les autres lui semblent odieux. La modulation le trouble et l'énerve... il ne la comprend pas.

Il se trouve, sans cultiver en rien la musique, en une ville où l'on donne d'excellents concerts. De plus, sa femme et ses enfants lui font entendre fréquemment des œuvres classiques, et à l'église, il écoute, chaque dimanche, chanter le plain-chant. Il comprend peu à peu les modulations, puis les accords dissonnants.

En vingt ans, il devient admirateur passionné de Wagner et de César Franck. Aujourd'hui, il trouve agréable la musique de M. Debussy, médiocre celle de M. d'Indy, laide celle de M. Strauss, admirable celle de M. Fauré, très touchante et d'une belle vulgarité celle de M. Bruneau. Techniquement, il ne sait que les éléments du solfège, mais sa compréhension est déjà plus sûre et plus avancée que celle de la plupart de nos musicographes et même de nos musiciens. Sans doute son goût a besoin de s'affiner encore.

monie. On remarquera que dans la plupart des œuvres antérieures à Bach (et même contemporaines) on ne terminait jamais une œuvre musicale par l'accord parfait mineur. Il semblait imparfaitement concluant.

IV

Au point de vue musical, nous avons considéré, surtout, la sensation de l'instant : un accord ou l'enchaînement de deux accords...

Nous avons, seulement en passant, nommé la LOGIQUE.

La logique est l'un des éléments les plus primitifs de la compréhension musicale.

Des individus, fort peu avancés dans l'initiation musicale, ont déjà le sens de la *déduction auditive*.

D'autres, très raffinés et habitués aux recherches les plus compliquées, sont dépourvus de ce don musical et n'apprécient que le charme d'un instant, ou de quelques courts instants.

La logique musicale vient de la mémoire qu'a notre oreille des mesures ou des périodes, ou des pages, plus ou moins nombreuses, qui ont précédé ce que nous entendons.

IL FAUT de la logique dans l'enchaînement du rythme et dans leur superposition (polyrythmie).

IL FAUT de la logique dans la succession et le mélange des timbres et des intensités.

IL FAUT de la logique dans l'enchaînement des intervalles mélodiques entre eux ; dans la structure des cantilènes, des motifs mélodiques ; dans la longueur relative des périodes successives.

IL FAUT de la logique dans les enchaînements d'accords et les superpositions de mélodies ; dans la succession des tonalités, dans le style mélodique et harmonique d'une œuvre (1).

La logique régit les RAPPORTS entre les éléments que nous avons énumérés :

Rapports entre les intensités et la mélodie (phrases incidentes, parenthèses musicales, apartés mélodiques, dont l'intensité doit être différente de ce qui suit et précède.)

Rapports entre les intensités et l'harmonie (par exemple les accents, qui doivent porter sur les dissonances dont les résolutions doivent être laissées dans la demi-teinte (2)).

Rapports entre la mélodie et le rythme (d'où viennent le phrasé, la ponctuation, les suspensions et pauses, les tournures mélodiques sur lesquelles il convient d'insister par de légères flexions rythmiques (3), d'autres que

leur nature ordonne d'exécuter plus vivement, etc. (1)).

Le rythme peut être aussi modifié et régi par l'harmonie (la réciproque est soutenable). (Pour exemple, l'on peut citer ce fait, qu'il est dans la nature qu'un retard soit plus long que sa résolution : il y a beaucoup d'autres exemples...)

Ainsi la logique auditive forme la plus grande part de la compréhension musicale.

Observation 100. — Jeune écrivain, très sensible aux beautés musicales, — est ému par les rythmes, et en ressent l'ENCHAÎNEMENT, mais ne peut suivre l'UNITÉ RYTHMIQUE (ni la désirer) durant une œuvre de longue haleine. Il comprend l'harmonie assez vaguement et par la mélodie. Il n'a pas la MÉMOIRE de ce qui a précédé. Il serait choqué par deux accords se suivant sans LOGIQUE, mais deux tonalités se succédant au hasard ne le gênent pas auditivement. Son sens de la LOGIQUE MUSICALE ne dépasse jamais une phrase, au point de vue RYTHMIQUE, MÉLODIQUE, HARMONIQUE. Aussi a-t-il un goût absolument bizarre et erroné, malgré une très vive sensibilité musicale. Sa compréhension musicale, par suite de cette amnésie spéciale des instants immédiatement précédents, demeure très incomplète encore.

Observation 115. — Compositeur exquis inventeur de petites phrases mélodiques qui enchantent, et d'harmonies qui sont un ravissement. N'éprouve en rien le besoin de l'UNITÉ RYTHMIQUE OU TONALE. Il possède l'UNITÉ DE STYLE, mais seulement par l'inconsciente répétition de procédés semblables. Il hait toute LOGIQUE TONALE (2) et l'idée d'un plan sonore bien établi lui est antipathique. Il lui suffit que l'INSTANT soit charmant et, lorsqu'il lit une œuvre quelconque, s'il tombe sur une mesure qui lui soit agréable, il la répète jusqu'à s'en lasser, sans se soucier de ce qui a précédé et de ce qui suit.

C'est un adorable musicien, mais très incomplet.

Observation 103. — Compositeur très consciencieux — a le sens de la LOGIQUE RYTHMIQUE, quelques mesures durant ; mais non tout au long d'une œuvre symphonique. Ignore, à peu près, la logique du timbre et enchaîne les accords avec maladresse, c'est-à-dire de manière à choquer l'oreille, sans jamais la surprendre du reste.

Il manque surtout d'UNITÉ dans le style de

(1) V. Dogmes musicaux : les trois unités de la Musique logique.

(2) Comme l'on voit, nous ne séparons en rien l'exécution de la composition.

L'exécution musicale fait partie de l'œuvre musicale. Il n'est pas de bons exécutants qui ne doivent comprendre entièrement la nature d'une œuvre, et une œuvre est mal écrite lorsqu'elle ne l'est pas selon les lois naturelles des accents, phrasés, etc.

cette logique naturelle qui ne s'enseigne pas et ne s'apprend pas, des périodes obscures et compliquées aboutiraient chez lui à des phrases d'une niaiserie simpliste que n'aurait pas osées Delmet. Aussi, malgré de grandes qualités symphoniques, une vraie logique tonale, beau coup de recherches, de la noblesse de pensée, de la modération dans le lyrisme, une grande sobriété dans le style, il est compositeur rarement parfait et, malgré toute sa conscience et tous ses soins, manque absolument de tenue.

V

Nous avons déjà esquissé que le rythme, les intensités dans les sons peuvent évoquer des sentiments et des images.

Par association d'idées, des images et des passions, agitées ou calmes, naissent de l'audition de rythmes calmes ou agités : et il y a dans la gradation de ces sentiments une variété assez grande. C'est la forme la plus grossière de l'expression musicale. Elle est tout extérieure et s'explique de manière concrète.

Il y a aussi l'expression intérieure de la musique. Elle est toute musicalité et l'association des idées n'y est pour rien. C'est par elle que nous ressentons la mélancolie ou la gaieté, ou la violence, etc., de certaines tournures mélodiques, indépendamment de leur rythme, de certaines combinaisons harmoniques, de certains timbres.

Ces sensations se constatent et, fort heureusement, ne s'expliquent pas. Elles sont instinctives chez celui qui les ressent, et l'on ne saurait en enseigner la recette au compositeur.

L'émotion semble plus purement musicale encore, lorsqu'elle ne rappelle pas d'abord les passions de la vie ; lorsqu'elle ne dit point de la tristesse, ni de la joie, ni de la violence, etc., lorsqu'elle est toute de contemplation et recueillement.

C'est là l'émotion que l'on trouve, surtout chez les maîtres de tout premier ordre : chez Palestrina, chez Bach, chez Mozart...

L'absolue perfection plastique (1) est, dans tous les arts, dans le musical, surtout, la source d'une émotion très vive, une sorte d'attendrissement inexplicable et qui fait pleurer, alors même que le sentiment évoqué — car toute manifestation sonore évoque quelque sentiment — est tout de gaieté, voire de grotesque.

Fort peu d'artistes sont assez initiés à la Beauté pour ressentir de pareilles émotions mais il en est qui y trouvent des joies profondes (2).

(1) Plastique est pris ici dans un sens large qui peut s'appliquer à la beauté sonore.

(2) Ceux-là, par contre, souffrent beaucoup à l'audition d'œuvres imparfaites musicalement, alors même qu'elles débordent des passions humaines les plus fortes et les plus émouvantes.

(1) La logique absolue d'une œuvre ne peut être comprise, le plus souvent, qu'après plusieurs auditions.

(2) L'on peut, semble-t-il, objecter que de nos jours les dissonances se résolvent sur d'autres dissonances.

Il faut alors considérer la texture de la phrase musicale à un autre point de vue, comme il sera expliqué au chapitre de cet ouvrage consacré à l'art d'exécuter.

(3) Le son étant l'élément le plus exclusivement musical, c'est au son et au rapport de sons et aux groupements des sons que le rythme devra être entièrement asservi et par ces éléments il devra être sans cesse modifié.

VI

Il y a des musiciens, — artistes ou dillettantes — qui comprennent ou réalisent, analytiquement, chacun des éléments musicaux énumérés ici, mais qui ne sauraient en réaliser ou en comprendre la *synthèse*, la *fusion*.

Et cependant une œuvre n'est absolument belle que lorsqu'elle réunit ces facteurs en *un tout*, par une *fusion* si intime, qu'aucun détail extérieur, aucune qualité apparente, n'attirent *spécialement* l'attention et qu'on a seulement une impression d'art, inanalysable au premier abord.

C'est pourquoi les critiques qui jugent d'après des *criteria* et analysent une œuvre pour y découvrir des qualités conformes à leurs formules, ne ressentent aucune admiration pour les œuvres parfaitement belles (1). Ils sont forcément incapables de détacher un seul élément de ce bloc de beautés diverses unies entre elles en fusion trop parfaite (2).

Souvent, aussi, ils imaginent qu'une œuvre difficile à *comprendre* est celle qui paraît, d'abord, compliquée, hirsute, faite d'éléments nombreux et nouveaux.

C'est ainsi qu'ils déclarent *comprendre* Brahms, par exemple, et n'y point trouver de beauté.

Ils se trompent : la *simplicité extérieure* est généralement de *compréhension très difficile*, et il faut de nombreuses auditions ou lectures (3) pour en goûter le charme. Il est tout en nuances imperceptibles, en grandes lignes pures, en délicatesses infinies...

VII

On a tendance à croire que la compréhension musicale ne s'acquiert pas, qu'on la possède « de naissance » ou qu'on en est dénué.

C'est faux.

On possède « de naissance » une oreille musicale ou antimusicale : de même, l'on peut de naissance entendre ou être sourd. Mais le *sens de la musique* s'acquiert par l'initiation lente, comme le sens d'un langage quelconque. *Toutes nos facultés, du reste, ont besoin d'une éducation semblable*. Il faut seulement qu'elle soit conforme aux *lois naturelles* et nullement entachée de *dogmes* (voir ouvrage précédent : *Dogmes musicaux*) qu'ont inventés des individus, conformés de manière antimusicale et qui, par leur désir bizarre de

cultiver la musique, par leur patience et leur labeur néfastes, ont occupé tant de place dans l'enseignement, ont mis au monde des techniques que réprouve la nature, propres à décourager tout individu *bien doué*. Or, ces méthodes d'enseignement ne peuvent convenir qu'à des êtres *mal doués* — d'où tant de professionnels instruits à faux et dénués de musicalité.

On dit aussi que ce qui est beau, c'est ce qui est clair, c'est ce que « tout le monde » *comprend*.

C'est faux.

On *comprend* ce à quoi l'on est initié.

Ceux qui *comprennent* les mélodies de Loïsa Puget, mais pas les drames de Wagner ni les motets grégoriens, ceux-là sont placés à un *certain degré* de l'échelle des sensations musicales. Il leur faut la parcourir lentement en un sens vers Palestrina, puis revenir à Wagner.

Lorsque Léonard de Vinci dit avec profondeur « L'Amour est le fils de la connaissance », il n'eut raison qu'en partie.

La connaissance nous découvre des *beautés* d'abord inaperçues, mais souvent, par contre, des *laideurs*.

Souvent, l'on n'aime plus parce que l'on a *TROP BIEN compris*.

L'individu qui ressent la grâce mélodique de Loïsa Puget et sa sensibilité légère, *aime* entièrement les œuvres de cette vieille demoiselle, parce qu'il ne *comprend pas* leur pauvreté rythmique en des symétries courtes, leur prétentieuse indigence en de petites harmonies... Ces défauts lui apparaîtront lorsque, remontant peu à peu jusqu'aux musiques antiques, puis, connaissant les beautés élevées de nos grands classiques, de quelques romantiques, de moins de dix auteurs modernes, il aura *compris* que la *beauté* a des *degrés* et que, même avec des moyens pauvres, on peut édifier de belles œuvres.

VIII

Maintenant que l'ordre progressif des *différents degrés de compréhension auditive* a été esquissé et résumé, il est bon de dire qu'il n'y a pas lieu de commencer une *éducation de l'oreille* dès le *premier degré* de ces sensations.

Cet ordre est naturel et normal, en ce sens que chaque degré de l'échelle des sensations musicales EXPLIQUE AUDITIVEMENT le suivant.

Donc, un élève qui voudra s'initier à l'*art de comprendre* la musique, devra, comme il est indiqué dans l'exemple précédent, être conduit de son *propre état de compréhension musicale* vers le *'plus simple*, puis, ramené, même sans ordre, selon les circonstances, mais sans perdre de vue l'*échelle* des degrés indiqués — vers les difficultés les plus compli-

quées — vers les analyses les plus délicates en vue de synthèses d'émotion.

Ces quelques pages laissent donc entrevoir ce qu'est la *compréhension musicale*, en son ensemble, et quelle est son importance.

L'on peut dire aussi que l'*art de comprendre* est un art que l'on possède *plus rarement* que celui de *concevoir*.

Le *génie* n'est pas *rare*. Beaucoup ont des pensées sublimes.

Le talent est *très rare* et la plupart ignorent l'*art d'écrire* et l'*art d'exécuter*, parce qu'ils n'ont pas été initiés à l'*art de comprendre*.

Jean HURÉ.

Paris, 1908.



LETTRES DE BIZET

Dans son fascicule d'octobre, la *Revue de Paris* publie une série de lettres de Georges Bizet, faisant partie d'un volume dont la librairie Calmann-Lévy prépare la publication.

Celles qui viennent de paraître furent écrites pendant l'année terrible. Elles sont donc pleines du récit de l'insurrection qui éclata à Paris en 1871 et des horreurs de la guerre. Adressées par Bizet à sa belle-mère, Mme Fromental Halévy, ou au frère de celle-ci, M. Hippolyte Rodrigues, elles contiennent cependant des passages où il est question de musique. A ce titre elles offrent pour nous le plus vif intérêt.

Qu'on en juge :

Le Vésinet, avril 1871.

L'enseignement est pitoyable au Conservatoire. Nous pourrions, Saint-Saëns, Guiraud, Massenet, moi et quelques autres, rajeunir cette école dont M. Auber a fait une maison que je ne saurais qualifier honnêtement puisqu'elle n'est pas honnête. — Il y a tel professeur de chant qui se livre au chantage le plus effréné. Un M. Z... oblige ses élèves à prendre chez lui des leçons particulières, à des prix ridicules, et, lorsque les élèves ne peuvent plus payer, on accepte leur linge, leurs effets, leurs bijoux que Mme Z... revend à une marchande à la toilette. M. Auber trouve cela bon ainsi. Les professeurs de ce genre ne lui déplaisent pas, et puis pourquoi changer ? cela marche depuis si longtemps !

Quant aux théâtres, ce sont des théâtres : cela dit tout ! Autrefois on plaçait à l'Opéra des chefs de service honorables, sérieux, qui entraient estimables au théâtre, et en sortaient estimés ! Tout cela est tristement changé !...

Espérons que le gouvernement honnête que nous possédons en ce moment se consolidera et remoralisera les arts, qui en ont grand besoin. — J'ai aujourd'hui quelque chance de remplir une carrière honorable ; les portes me sont ouvertes, et ouvertes par moi. Mais quant à demander quelque chose à qui que ce soit, c'est ce que je ne saurais faire à aucun prix. — Il y a dix ans, je croyais au monde, j'y allais, et j'avoue naïvement m'y être amusé. Aujourd'hui je ne suis pas misanthrope, je suis indifférent : je ne hais point, je dédaigne. En somme, je ne me trouve pas mal d'être ce que je suis. Le chemin que j'ai pris est long, mais je sais où il me mène.

(1) Je ne parle pas de leur bruyante admiration pour Bach, Mozart, Beethoven, si difficiles à comprendre ; elle est fante.

(2) Il y a aussi des œuvres belles de *rythme*, d'*harmonie*, de *mélodie*, de *construction*, et où tous ces éléments ne sont pas fondus entre eux de manière assez intime. Ces œuvres sont de deuxième ordre.

(3) Il est du reste, assez naïf, d'avoir une opinion sur une œuvre musicale avant de l'avoir entendue ou lue souvent.