

compréhension au lieu d'un procédé d'assimilation.

La conception des tonalités

Pour la conception des tonalités, tous les solfèges indiquent comment on trouve les dièses, les bémols dans n'importe quel ton majeur ou mineur. Mais encore une fois, le procédé qui consiste à faire trouver qu'avec trois bémols on est en mi bémol majeur ou en ut mineur, et qu'avec trois dièses on est en la majeur ou en fa dièse mineur, n'est qu'un procédé de compréhension. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner le grand nombre d'élèves qui se débattent avec les dièses et les bémols : oubliant une altération indiquée à l'armature, en ajoutant une autre qui n'y figure pas.

Ces erreurs de tonalités s'expliquent quand on songe qu'il y a là vraiment une difficulté. Concevoir sept tonalités majeures avec dièses et sept mineures, concevoir sept tonalités majeures avec bémols et sept mineures, le cerveau de l'élève rencontre là une plus grande difficulté qu'en face des vingt-cinq lettres de l'alphabet. La complexité des tonalités ne permet pas à l'élève de solfier, ou d'exécuter dans tous les tons, simplement avec des exercices de compréhension, il faut encore des exercices gradués d'assimilation.

La conception de la durée

Pour la conception de la durée et de l'interruption des sons — *rythme* — l'acte visuel — voir les signes — et la fonction cérébrale — leur attribuer leur durée respective — devant se coordonner comme pour les notes, nous retrouvons dans le rythme ce que nous avons vu dans la lecture : tout procédé qui indique un raisonnement ou une marche à suivre pour trouver les durées et les interruptions des sons, supprime la *coordination spontanée* et, en persistant par la suite, aboutit à des impossibilités cérébrales, au moment de la *vélocité de conception*.

Dans l'acquisition totale de cette notion, le cerveau doit encore pour ainsi dire, créer la vie du rythme. Si dans le piano, le violon, tous les instruments, contiennent en eux la substance sonore, avec une échelle étendue de sons, aucune corde de piano, aucune corde de violon ne produit des noires, des croches, des doubles croches ; il faut donc que le cerveau acquiert la notion de ces multiples métrages variés des durées et des interruptions des sons, pour les commander. Or, on comprend un 1/2 temps, un 1/3 de temps, un 1/4 de temps, comme on comprend qu'une minute est la 60^e partie d'une heure, et qu'une seconde est la 60^e partie d'une minute. Mais, seule, cette compréhension des minutes et des secondes ne permet pas plus de mesurer le temps qui s'écoule, que la compréhension des 1/2, des 1/3 et des 1/4 de temps ne permet de mesurer la durée et l'interruption des sons. Des exercices d'assimilation sont indispensables pour, pratiquement, réaliser des rythmes.

Dans le domaine intellectuel, comme dans le domaine musical, nombre d'ouvrages destinés aux élèves, sont très complets, remplis d'ex-

plications, de connaissances détaillées, alors que les exercices d'assimilation sont rares et abandonnées à l'initiative des élèves.

Les ouvrages élémentaires offrent à ce point de vue, un exemple frappant. Quelles sont les méthodes de piano qui présentent à l'élève des exercices d'assimilation de la lecture au piano ? Quels sont les solfèges qui donnent des exercices d'assimilation pour l'éducation musicale de l'oreille ?

N'insistons pas sur cette lacune incontestable. Les automatismes cérébraux nécessaires à la possession du mécanisme de la langue musicale, doivent donc être établis par chaque technicien particulière, à l'aide d'exercices d'assimilation que les lois cérébrales imposent. C'est là la première condition pour acquérir l'audition mentale.

Pour remplir la seconde condition, la pédagogie doit encore avoir une technique de la coordination des notions (lecture avec rythme, avec intonations, avec audition, avec tonalités), car, pendant les études consacrées à la langue musicale, l'élève peut se heurter à des impossibilités causées par des fautes de coordination de ces notions. C'est ainsi que la pédagogie doit éviter, par exemple, que des élèves ne lisant qu'à raison d'une note par battement de métronome à 60 (en noires), solfient un air contenant des croches et des doubles croches, c'est-à-dire deux fois et quatre fois plus vite que leur cerveau peut concevoir des notes. Solfier étant la réunion de trois actes (lire les

notes, rythmer, chanter, l'intonation des notes), doit être considéré comme l'application d'un acquis déjà réalisé en lecture, en rythme et en intonations, et non comme un exercice d'assimilation de ces notions. De même, la pédagogie doit éviter que des élèves ne reconnaissant les notes à l'audition, qu'à la vitesse des noires, fassent des dictées musicales contenant des croches et des doubles croches, c'est-à-dire deux fois et quatre fois plus vite que leur cerveau peut concevoir les notes à l'audition. Faire des dictées musicales, étant la réunion de trois actes (écrire les notes, reconnaître les rythmes, entendre les notes), doit être considéré comme l'application d'un acquis déjà réalisé en lecture, en rythme et en audition des notes, et non comme un exercice d'assimilation de ces notions.

Il faut donc que deux ou plusieurs notions se coordonnent toujours *spontanément*. D'ailleurs, pour la première condition (l'assimilation des notions), comme pour la seconde condition (coordination des notions), cette loi de spontanéité domine, comme on a pu s'en rendre compte, toute l'initiation au mécanisme de la langue musicale. Si, du degré élémentaire au degré supérieur, c'est-à-dire, à tous les degrés de difficulté, cette spontanéité est rigoureusement maintenue, on doit aboutir à l'*audition mentale*, ou, ce qui est la même chose, à la possession parfaite du mécanisme de la *langue musicale*.

Raymond THIBERGE.

Encore la Querelle des Anciens et des Modernes

A propos du *Pierrot lunaire*, j'ai parlé d'un nouveau style musical. Mais gare à cette objection, fille de l'inertie : « Vous avez, pour écrire de la musique, un bon langage, qui a fait ses preuves : celui des classiques. Pourquoi changer ? c'est inutile et désagréable. »

On aurait fort envie de répondre :

« Hélas, madame, où est votre chapeau d'antan, qui vous allait si bien ? et pourquoi faut-il que vous suiviez la mode ? »

ou encore :

« Pourtant, cher monsieur, vous avez fait l'acquisition d'un *side-car*, et délaissé la trop primitive bicyclette... »

Mais, soyons de bonne foi. Ces réponses ne prouveraient rien ; l'art est autre chose que la toilette et que la science. Point fantaisie comme la Mode, — à supposer d'autre part qu'il soit perfectible, ce ne sera pas à la manière d'une locomotive ou d'un avion. Mais ces changements, ces évolutions qu'on accepte d'emblée dans la science et dans la mode, n'est-il pas légitime de les permettre aux arts ? Chose évidente, si précisément l'on étudie l'histoire de la musique et si l'on songe aux modifications de la société. Mais, avant d'y venir, examinons de plus près l'objection première.

« Un langage qui a fait ses preuves : celui des classiques. »

Cela paraît clair ? Rien de plus vague. Rien de plus contestable : il n'y a pas qu'un

langage musical, même en fait de style *consonnant* (1). Il en existe un grand nombre, qui varient suivant les époques. Du XVI^e au XIX^e siècle (sans d'ailleurs se vouloir conformer aux règles purement *scolaires* des traités d'harmonie), lequel choisir pour modèle, parmi ces langages qui furent nouveaux en leur temps ? Celui des maîtres de l'Ecole franco-flamande ? L'écriture de Frescobaldi, celle de Purcell, ou de Marchand ? Le style de Lulli, ou de l'Italien Cavalli ? de Couperin le grand, de Rameau ? de Haydn, de Mozart ? Les hardiesses des chorals de Bach ne vous effareraient-elles pas ? Admettez-vous les « recontres de notes » de Beethoven (andante de la *Pastorale*, ouverture de *Léonore*, derniers *Quatuors*, etc.) ? S'agirait-il de Berlioz ? (Mais non, il est entendu que Berlioz n'était qu'un « maladroit. ») Ce vocabulaire musical qui « a fait ses preuves » et mérite le beau nom de classique, est-il aussi celui de Wagner ? de Franck, de Chabrier, avec leurs neuvièmes successives que l'on retrouve, si douces, chez Debussy ? La musicalité parfaite d'un Gabriel Fauré vous semblera-t-elle en accord avec lui ? et dans quelle catégorie rangez-vous la *Pavane* de M. Ravel ?

(1) A supposer d'ailleurs qu'on puisse définir avec exactitude ce terme de *consonnant*.

N'est-ce pas : on s'y perd. Et le « langage qui a fait ses preuves » devient une sorte de Protée aux incessantes métamorphoses. Son aspect varie avec chaque musicien, je dirais : avec chaque ouvrage, presque... Pour n'avoir point discerné tout cela dès l'abord, il a fallu qu'inconsciemment l'on oubliât la musique pour ne songer qu'à la littérature. Dans ce domaine, en effet, les changements sont moins rapides, moins nombreux peut-être, et moins déconcertants à première impression. Aussi — bien à tort d'ailleurs — a-t-on parfois l'illusion qu'il existe un style classique, une langue française nettement déterminée. On peut invoquer l'argument que la grammaire (sinon la syntaxe) est à peu près la même pour tous. En musique il n'en va point ainsi. Nous y avons déjà fait allusion en d'autres articles (1), inutile de revenir sur la relativité des usages et les constantes désobéissances des maîtres, voire des bons élèves (les mauvais sont quelquefois plus corrects, ce qui ne les garde point d'écrire de mauvaise musique, comme le savent bien tous les professeurs).

Donc il est inexact, impossible de prétendre que même à une époque donnée il y ait eu un langage, auquel il serait souhaitable de se conformer (2). Il y en a une infinité : tous ceux des maîtres. Ils ont fait leurs preuves, en effet, — avec le temps ! D'abord, on les tint pour dissonants ou peu mélodiques, ou durs, ou gris. Puis on les compris, ils devinrent usuels, c'est entendu. Lequel adopter ?

Aucun. Le vôtre propre, et qu'il vous faudra créer peu à peu, non sans avoir étudié celui des maîtres, et travaillé le métier avec la plus belle conscience.

« N'importe », rétorqueront nos partisans de l'inertie, du repos, de la tranquillité des choses-bien-établies dont il ne faut pas déranger l'ordre : « il y a des langages auxquels l'oreille est habituée (3). Pourquoi aller plus loin, avec toutes ces dissonances qui nous sont franchement désagréables ? Pourquoi ne pas s'en tenir là ? » — Pourquoi ? comment donc ? Mais parce que jamais on ne s'en est tenu là. Consultez l'histoire entière. Ce ne sont que renouvellement et qu'évolutions, même dans les cas de retour au Passé. Loin de nous, de prétendre abolir la Tradition. Mais celle qui aboutit au pastiche donne infailliblement des œuvres mortes.

Que faut-il donc pour que vivent les œuvres d'un artiste ? Qu'il invente. Qu'il crée, qu'il se traduise lui-même, qu'il exprime le fond de soi, ou sa vision propre du monde. Et il le peut le faire qu'à sa manière.

(1) La grammaire en notre art est infiniment plus complexe, plus libre ; les règles des traités sont sujettes à caution ; et l'on ne peut définir les vraies règles parce qu'elles changent sans cesse avec les temps, avec les artistes, avec les œuvres.

(2) D'ailleurs, à partir de quels accords cessera-t-on d'être dans le « domaine classique » ? Il suffit de poser la question pour en apercevoir l'absurdité.

(3) Quelle oreille ? Impossible de préciser !

Certes, la peur du banal est mauvaise. Et parfois la banalité demeure, pire que tout, sous le déguisement d'une factice nouveauté. Mais l'artiste qui sent vivement, et qui a tant soit peu de génie (chose nécessaire), même s'il veut s'inspirer fidèlement du maître reste original, jusque contre son désir. Raphaël ne fit pas longtemps du Pérugin, ni Beethoven du Mozart. Chaque maître (et ceux-là seuls nous importent dans cette discussion) est, dans un certain sens, nouveau. Il y a d'ailleurs cent façons de l'être, et l'on peut comme M. Fauré se servir d'accords habituels en les enchaînant d'une manière essentiellement personnelle, tout à fait inattendue, voire déconcertante à première audition. Ou bien, l'on inventera des agrégations inédites ; et pour la mélodie, à chacun la sienne.

Il ne s'agit aucunement de prétendre qu'en pareil cas l'artiste doive fuir les influences, ignorer ses confrères, créer de toutes pièces des œuvres sans rapport avec rien de connu : ce n'est pas en cela que l'originalité consiste. Elle paraîtra souvent mystérieuse, échappant à l'analyse ; elle sera peu goûtée au début (songez au *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, autrefois jugé si bizarre !) En définitive, la musicalité seule importe. Qu'elle soit ou non dans une œuvre : cela ne dépendra point de la forme analysable de son langage ni même d'une nouveauté harmonique (à quoi elle n'oppose pas non plus). Mais toujours, au sens le plus général, c'est l'évolution qui reste la loi du monde. D'ailleurs je concède volontiers que toute évolution, tout changement n'est pas bon ; je n'entends pas admirer les gares du Métropolitain. Aussi, ne disons jamais : « c'est beau, parce que c'est nouveau », affirmation trop absolue et sujette à mille démentis. Mais sans crainte, d'après l'histoire de l'art et d'après les lois intimes de la création artistique (en laquelle il faut toujours que l'artiste ait trouvé quelque chose), posons en principe que : *c'est nouveau parce que c'est beau.*

Quant à vouloir « en rester là », paresseusement, par ennui, lassitude, ou haine du changement, cela est aussi vain, aussi déraisonnable, aussi puérile (et même davantage) que de souhaiter que nos enfants ne grandissent jamais. — La beauté vit ; elle se transforme avec les siècles ; ou, pour mieux dire : à l'ancienne beauté vient s'ajouter la moderne. Et celle-ci ne doit point nous priver de savoir encore aimer celle-là, lorsqu'elle est véritable. Nous devons la comprendre ; il faut faire l'effort nécessaire à connaître les vieilles provinces du royaume de l'art. Mais ce royaume s'agrandit sans cesse et l'on ne voit aucune raison pour supposer a priori que les nouvelles contrées ne soient pas dignes des autres : surtout lorsque se manifeste une vitalité aussi forte que celle de l'Ecole française contemporaine.

Parce que le rôle de la musique est de traduire nos sensibilités, de les faire durer dans l'avenir terrestre, pour le plus grand bien de la civilisation et de la beauté noble, elle est en relation intime avec l'être humain. Bien autrement, bien plus profondément que la lit-

térature. Qui s'obstinerait à ne point s'en rendre compte, ne comprendrait rien à la musique, car il s'y trouve tout autre chose que science et que « développements intellectuels ». Elle n'est pas non plus un simple plaisir physique. Mais le langage parlé se sert des mots, qui sont des signes conventionnels, analogues à des cadres ayant pour but d'enfermer la réalité de chaque sentiment. Or, ainsi que tous les cadres, ils ne s'appliquent pas juste à la réalité. En revanche, il advient que la musique serre de bien plus près cette réalité profonde, et c'est ce qui la fait un art merveilleux. Mais, par là même, en raison de l'infinie variété qu'elle permet, qu'elle exige, il faut que l'artiste y soit plus libre (1) que partout ailleurs.

Les partisans de l'immobilité, de la résistance à l'évolution sont très forts, et nous n'avons pas l'espoir de les convaincre en quelques pages : ils ont pour eux la paresse si naturelle à l'esprit humain. Mais cette paresse n'en est pas moins fâcheuse.

Charles KOECHLIN.



Mlle LOLA RIEDER

En peu de temps, Mlle Lola Rieder a pris une place enviable parmi les cantatrices de concert.

Née à Paris, de famille Alsacienne, elle a fait des études de chant et de musique à Paris.

Elle débuta l'an dernier à la Salle Erard, puis aux Concerts Touche et se produisit bientôt dans les milieux les plus recherchés de la capitale, puis à Tours et Strasbourg, partageant les programmes avec Edouard Risler, Gaston Poulet, Yves Nat, Etlin, etc...

Le chant de Mlle Rieder se particularise par sa distinction. Sa voix d'un timbre exquis cherche avant tout à traduire les œuvres dans leur véritable style, sans aucune recherche de l'effet. Si tout son art repose sur les classiques, elle n'en a pas moins accordé la plus grande attention aux modernes et c'est ainsi qu'à son concert du 4 mai prochain à la Salle Erard (avec le concours de M. Gérard Hekking), elle interprétera un groupe de mélodies fort peu connues de Sylvio Lazzari, accompagnées par l'Auteur.

(1) Il ne s'agit pas du tout de nier que la contrainte, en certains cas, ne puisse être utile. Mais la discussion de l'intéressante théorie exposée par M. André Gide en ses *Nouveaux prétextes* nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise ici de suggérer que notre liberté et sa contrainte ne sont pas choses inconciliables, l'une et l'autre n'étant point absolues.