

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

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



Des numéros spécimens du *Courrier Musical* seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos amis et lecteurs.



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



Les « Nocturnes » De Claude Debussy

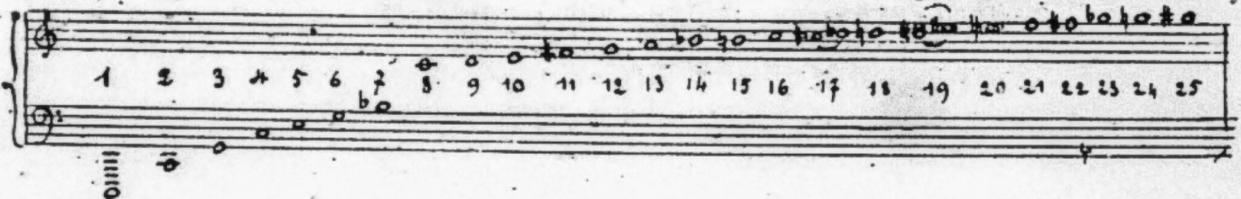
(Suite) (1)

Dans les compositions de Claude Debussy, l'harmonie et les fonctions tonales des accords se rattachent étroitement aux lois de la résonance naturelle. On a pu relever, parmi les exemples thématiques, l'abondance des accords de 7^e et de leurs dérivés; on a rencontré des successions quintoyantes (ex. 4 bis et 5), des séries d'accords de 9^e (ex. 11 et 14), et on dut constater que les notes de ces derniers sont superposées dans l'ordre des *harmoniques* du son fondamental. Ce procédé est constant dans les *Nocturnes*. D'une façon générale, on pourrait dire que la matière harmonique y est le plus fréquemment constituée des accords classés par certains dans le groupe mixte de « l'harmonie dissonante naturelle », c'est-à-dire des accords de 7^e et de 9^e dominante ou de leurs

éléments. Mais cette explication serait toute superficielle et même absolument inexacte en ce qui concerne les fonctions attribuées ici à ces agglomérations sonores dans la tonalité.

Les dits accords offrent la particularité d'être composés des *harmoniques* naturels de la dominante; des sons partiels 4, 5, 6, 7 pour celui de 7^e; 4, 5, 6, 7, 9 pour celui de 9^e majeure; et 8, 10, 12, 14, 17 pour l'accord de 9^e mineure. Pour plus de clarté, je reproduis ci-après, jusqu'au 25^e, la suite des *harmoniques* d'un son fondamental :

Ex. 20.



Dans cet exemple, l'accord de 7^e dominante du ton de *Do* est représenté par les sons 12, 15, 18, 21, qui sont les harmoniques 4, 5, 6 et 7 du son 3 (*Sol*). La position d'un tel accord de 7^e sur la dominante, dans notre harmonie usuelle, provient uniquement de la formation de notre gamme diatonique. La théorie musicale a jusqu'à présent méconnu et repoussé tout intervalle autre que ceux engendrés par les relations d'octave (son 2), de quinte (son 3) et de tierce (son 5), ou leurs combinaisons. Confectionnée d'après ce principe, notre gamme ne renferme que des intervalles appartenant aux deux dernières espèces: (*ré*)-*Fa-la-Do-mi-Sol-si-Ré*-(*La*) (1),

(1) Les initiales majuscules indiquent les sons engendrés par quintes; les minuscules, ceux en rapport de tierce avec les précédents

et elle se trouve ainsi faite de deux tétracordes semblables — *Do-Ré (ré)-mi-Fa et Sol-La (la)-si-Do* — dont la conformité mélodique n'a pas peu contribué, sans doute, à sa fortune et à son autorité pour le moins bi-centenaire.

Dans le système fondé sur les degrés de cette gamme, l'accord *Sol-si-Ré-Fa*, par exemple, appartient essentiellement au ton de *Do*, parce que, le 7^e harmonique étant exclu de notre gamme diatonique, la 7^e naturelle *FA* n'existe pas dans la gamme de *Sol*. Et comme cette 7^e est représentée, sur nos claviers et la plupart de nos instruments, par la même note *tempérée* que le

4^e degré (*Fa*) de la gamme de *Do*, qu'elle s'écrivit et se nomme de la même façon, elle fut généralement — *mais non pas unanimement* — identifiée jusqu'ici à la sous-dominante de la tonique *Do*. Une théorie spacieuse se plaît même, encore aujourd'hui, à admirer, dans l'impression conclusive de la résolution V⁷-I, les merveilleux effets de l'association des deux dominantes.

et de quinte entre eux mêmes. Ainsi, *la* est tierce majeure de *Fa*, et *La* est quinte juste de *Ré*. La différence entre *La* et *la* est d'un comma syntonique 81/80, ou 1/10 de ton. *Ré-La* et *la-mi* sont deux quintes également justes, mais *Ré-la* et *La mi* ne sont pas des quintes. Pareillement, ce qu'on appelle *tierce mineure pythagoricienne* (*La-Do* ou *Ré-Fa*) n'a de la tierce que le nom. Entre deux sons engendrés par quintes, la relation de tierce (majeure ou mineure) n'existe pas.

(1) Voir les numéros des 1^{er} et 15 mars.

En réalité, ce caractère de « dominante » de l'accord de 7^e précité n'est point essentiel. Cette fonction tonale lui est possible, mais non spécifique. Elle n'est qu'éventuelle, facultative, et restera certes légitimement utilisable à toute époque, à cause de la véritable nature de cet accord. Le sentiment de conclusion, que nous procure irrécusablement la résolution d'un accord de 7^e dominante sur celui de tonique, résulte exclusivement du mouvement mélodique de quinte (3/2) ou de quarte (4/3) justes effectué par la basse, — ces deux intervalles étant, après l'octave (2/1), constitués par les rapports les plus simples, les plus faciles à apprécier et à concevoir. Mais, pour que cette succession soit apte, par l'impression de « cadence parfaite » qu'elle suscite, à affirmer une tonalité quelconque, il est nécessaire que celle-ci soit suffisamment déterminée d'autre part ou conservée dorénavant. En effet, une série de résolutions analogues, dans une marche modulante, anéantit aussitôt tout sentiment de tonalité. Enfin il est notoire que cette impression de conclusion, quoique affaiblie par les renversements, ne disparaît jamais complètement. C'est que, par sa nature même, un accord composé des sons 1, 3, 5 et 7 est une *résonnance* (le *Klang* des Allemands), où chacun des sons supérieurs (3, 5, 7) est partie intégrante et constitutive du son complexe fondamental (1). L'accord parfait majeur étant lui-même une *résonnance* plus rudimentaire encore (1, 3, 5) de sa fondamentale, la succession de ces deux accords, lorsque le premier est placé sur le son 3 (*Sol*), et le second sur le son 2 (*Do*), n'est autre chose que le mouvement mélodique le plus aisément concevable et, à cause de cela, paraissant le plus « naturel », de deux *résonnances consécutives*. Cette impression de repos est d'ailleurs produite également par la résolution, sur une tonique de tout accord naturel (*résonnance*) faisant fonction de dominante, — (par exemple, celui de 9^e majeure, sans 7^e, et même celui de 7^e de sensible sans 5^e diminuée), — et le sentiment de conclusion, en particulier, est aussi nettement provoqué par la succession de deux accords parfaits placés, l'un sur une dominante et l'autre sur

sa tonique ; ce qui démontre bien que, avec ou sans l'appoint de la septième, il n'y a dans une succession ou une résolution de ce genre que l'effet du mouvement mélodique des deux plus simples de tous les rapports d'intervalle, celui de quinte juste (3/2) et son renversement (quarte 4/3), effectué par deux *résonnances*.

Si cette constatation justifie pleinement la fonction tonale *éventuelle* de « dominante » de l'accord de 7^e naturelle d'un son, elle établit en même temps l'indépendance absolue, l'individualité autonome de cet accord en qualité de *résonnance* du son fondamental. La douceur des *résonnances* de « l'harmonie dissonante naturelle » engagea depuis longtemps les théoriciens à les dispenser de « préparation », et la multitude des « résolutions exceptionnelles » pratiquées sans embarras les a rapprochés peu à peu, en ce qui concerne la liberté de l'enchaînement, des accords « consonnants » eux-mêmes. Mais cette analogie est plus profonde encore, et Helmholtz a montré, le premier, qu'à certains égards, (battements, sons résultants), l'accord de 7^e naturelle (4, 5, 6, 7) est plus « consonnant » que l'accord « parfait » mineur (10, 12, 15). Quoique M. Hugo Riemann lui-même, en le citant, (*Histoire de la théorie musicale du 19^e au 19^e siècle*), l'additionne d'un point d'interrogation péjoratif, cet avis d'Helmholtz n'en demeure pas moins scientifiquement irréfutable et, jusqu'ici, irréfuté. Bien plus, sa conclusion peut être étendue, avec une identité de sécurité, aux accords de 9^e naturelle majeure (4, 5, 6, 7, 9) et de 11^e naturelle (4, 5, 6, 7, 9, 11) d'un son fondamental.

A l'intuition du savant basée sur l'analyse des propriétés constitutives des sons musicaux, aux conséquences qui découlent logiquement de sa démonstration, il manquait encore la confirmation décisive de la pratique spontanée des artistes créateurs. Cependant les théoriciens n'avaient pas été sans remarquer déjà, dans l'art musical, l'existence de sons étrangers aux relations de quinte et de tierce. Dès 1754, Tartini avait suggéré l'adjonction, au dièse et au bémol de notre notation, du signe ω pour désigner la septième naturelle d'un accord de dominante. Peu après, Kirnberger avait

proposé de lui donner un nom spécial (la lettre *i*) dans la terminologie alphabétique allemande. Plus récemment, M. Hugo Riemann dut signaler la présence réelle des sons 7, 9, et 11 dans tels accords de Wagner. Les œuvres de Liszt, de Franck, de Fauré, de V. d'Indy, en fournissent des exemples abondants et divers. Mais notre vieille habitude des modes majeur et mineur consacrés, l'influence latente, sur les compositeurs autant que sur les théoriciens, du système de « la tonalité basée sur les notes de la gamme » diatonique, ont jusqu'aujourd'hui presque universellement relégué ces essais dans le domaine des « dissonances », c'est-à-dire parmi les accords composés d'éléments hétérogènes et, partant, obligés à une résolution « consonnante ».

Dans les *Nocturnes* et dans la plupart des ouvrages de Claude Debussy, les accords de 7^e naturelle et de 9^e majeure apparaissent — et certes pour la première fois avec une signification aussi explicite — employés en qualité de *résonnance*. On les rencontre placés sur la tonique et sur tout autre « degré » des gammes élaborées, aussi bien que remplissant, sur le 5^e, rôle de « dominante ». Leur fonction est analogue à celle des accords « consonnants ». Ils s'enchaînent ou se succèdent de la même manière et, le plus fréquemment, au mépris des anciennes règles d'orthographe musicale admises, qui ne peuvent plus trouver ici leur application. C'est encore exclusivement en tant que *résonnances* qu'interviennent et agissent les accords parfaits dont nous avons vu se dérouler les séries de quintes consécutives. D'autre part, l'usage du 7^e harmonique dans l'ex. 17, et du 11^e dans les ex. 16 et 18, montre assez de quelle variété de coloris modal l'exploitation de ces deux intervalles peut enrichir une même tonalité (*Sol*).

Il me paraît se présenter ici la confirmation artistique — sinon inattendue et intégralement innovée en principe, du moins nouvelle par la hardiesse et la sûreté de sa réalisation — de deux faits d'évolution musicale, scientifiquement pressentis par Helmholtz et amenés peu à peu jusqu'à cet aboutissement, à travers

les générations, par les conquêtes successives et vraisemblablement inconscientes des musiciens créateurs. C'est d'abord l'acception de *résonnance* pouvant être attribuée à tout accord formé d'harmoniques naturels d'un son fondamental, accord qui, dans son ensemble, n'a plus alors d'autre valeur réelle que celle du son complexe fondamental qu'il représente. Ce premier fait a surtout de l'importance pour le maniement des parties de la polyphonie et leur écriture dont il est propre à bouleverser les us et coutumes. Le second est l'admission définitive, dans notre musique moderne, des rapports d'intervalle figurés par les harmoniques 7 et 11, avec les toutes conséquences qui en résultent, et qui sont de nature à transformer profondément la plupart des théories courantes et spécialement celles enseignées à l'école. Avant d'en examiner les effets dans les *Nocturnes*, il ne sera peut-être pas superflu de montrer qu'une semblable transformation des théories et de la pratique de l'art musical, bien loin de constituer une anomalie insolite et dont on doive s'étonner, est au contraire la suite naturelle et inéluctable d'un long développement logique, subordonné à la fois aux propriétés constitutives des sons et au progrès normal des facultés de notre organisme.

On a donné de la musique un grand nombre de définitions plus ou moins tendancieuses. Il n'en est aucune qui ne puisse commencer par celle-ci, que j'ai mainte fois proposée et qui, naturellement, me semble la meilleure autant que la plus complète dans sa concision : « *La musique est l'art de la combinaison des sons.* » Que chacun ajoute ce qu'il voudra : « ... pour exprimer des sentiments », « ... pour provoquer des émotions », « ... pour rendre des impressions » ou « ... pour » toute autre chose, l'évidence de la première partie de la définition n'en sera point diminuée, et la diversité des incidences établit que la proposition principale est en même temps la seule essentielle. Cette définition suppose un artiste capable de combiner les sons et les combinant selon ses moyens, et elle implique

aussi, comme condition préalable, la possibilité de combinaisons successives ou simultanées. Le son musical étant, non pas une entité abstraite, un produit subjectif de la pure imagination, mais un phénomène physique de réalité objective expérimentalement démontrée, il s'ensuit que la possibilité et la nature de ces combinaisons sont liées étroitement à la constitution propre de ce phénomène, tandis que leur graduelle complexité et leur forme dépend, par surcroît, de la personnalité de l'artiste combinateur.

En partant des origines de la musique polyphonique (19^e siècle environ) et en descendant le cours historique de son développement, on remarque une progression de complexité qui suit rigoureusement l'ordre de la série des *harmoniques* d'un son fondamental. Dans une étude sûrement documentée, intitulée *Un fait d'évolution musicale* (1), Mlle M. Daubresse a exposé l'apparition consécutive de la quinte (3/2), des tierces majeure (5/4) puis mineure (6/5), enfin de la septième (7/4) et de la neuvième (9/4), l'octave (2/1) les ayant précédées dans le chant homophone. Si l'on pouvait remonter jusqu'à la naissance de la monodie vocale, on obtiendrait pour les combinaisons successives un résultat analogue à celui constaté pour les combinaisons simultanées. On peut l'affirmer en toute assurance. En effet, l'octave est un intervalle composé de deux sons produits par un nombre de vibrations dont le rapport est 2/1, c'est-à-dire que 1 vibration du son le plus grave a lieu pendant le même temps que 2 vibrations du son le plus aigu. Pareillement, dans l'intervalle de quinte (3/2), 3 vibrations du son supérieur coïncident avec 2 vibrations de l'autre, et il en est de même pour les intervalles suivants (5/4, 6/5, 7/4, 9/4).

On est ainsi amené à reconnaître, dans cette progression ininterrompue, une marche naturelle du simple au composé dont ces rapports d'intervalle marquent les étapes. A chacune de ces étapes, l'art musical semble s'attarder quelque temps à épuiser les combinaisons possibles des res-

sources encore inexploitées, mais sans s'arrêter jamais d'en conquérir de nouvelles. Ce processus instinctif est tout à fait indépendant de l'existence des sons harmoniques découverts seulement au 17^e siècle (Mersenne). La concordance parallèle du phénomène physique et de l'évolution de l'art musical révèle simplement la logique obligée de cette évolution et explique l'impression de « consonnance » ou de « dissonance » à nous procurée par telle agglomération sonore, mais elle ne nous apprend pas pourquoi cette évolution fut graduelle et non immédiate ; elle n'explique pas pourquoi tel intervalle — la tierce mineure 6/5, par exemple — aujourd'hui « consonnant » de l'avis unanime, fut jadis et longtemps tenu pour « dissonnant ». Au fond, il est presque inexact de parler de « l'apparition d'un nouvel harmonique » dans la pratique et la théorie musicales. Cette manière de dire est une métaphore commode et certes justifiée par la précision de l'image qu'elle évoque, mais tolérable seulement à la condition qu'on ne veuille entendre par là que « l'apparition d'un nouveau rapport d'intervalle figuré par le dit harmonique ». En réalité, les musiciens ont réalisé d'abord les combinaisons possibles les plus simples de la matière sonore pour arriver peu à peu, par une évolution constante et graduelle, à de toujours plus compliquées. Et ils ont fait ainsi parce qu'ils ne pouvaient faire autrement, parce que cette progression du simple au complexe est une loi générale et constitutive de notre nature, dont les effets n'apparaissent nulle part aussi tangibles et inéluctables que dans les rapports de nos sens avec les phénomènes extérieurs.

Dans un petit ouvrage du plus haut intérêt (1), un savant allemand, M. le Dr Hugo Magnus a étudié « l'évolution historique du sens de la couleur ». Avant lui, Geiger (2) avait établi qu'après un stade originel probable de l'exclusif contraste du clair (blanc) et de l'obscur

(1) *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes*. Leipzig, 1877.

(2) *Zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Stuttgart, 1871.

(1) *Courrier Musical* (100-15 juillet 1901).

(noir), perçus selon différents degrés d'intensité, l'opposition du rouge et du noir signale l'époque la plus primitive du développement du « sens de la couleur ». « Dans les hymnes du Rig-Véda, dit-il, le blanc est à peine distingué du rouge ». Et plus loin, il constate que ni là, « ni dans l'Avesta, dans les écrits bibliques, les poèmes homériques ou le Coran, non seulement pas le ciel, mais absolument rien n'est appelé bleu », et que le mot correspondant à la sensation de bleu « non seulement ne se rencontre pas, mais ne peut pas avoir existé, parce que tous les termes employés par la suite à cet usage étaient, originellement et encore au moment de leur emploi nouveau, attachés à une autre signification ».

M. le Dr H. Magnus a eu l'idée, presqu'géniale dans sa simplicité, de rechercher comment avait été vu et, par conséquent, décrit ou qualifié à travers les âges, un phénomène immuable de sa nature, l'arc-en-ciel. La patience de ses investigations est attestée par des textes abondants cités de poètes, de philosophes, de savants et d'écrivains de tout genre. Il a trouvé ainsi qu'une couleur unique fut d'abord aperçue dans l'arc-en-ciel : Homère le qualifie exclusivement de *pourpre*. Plus tard, Xénophane définit « ce que l'on nomme Iris, un nuage pourpre, rouge et jaune-vert ». Environ deux siècles après, Aristote y voit trois couleurs, le rouge, le vert et le bleu, et il ajoute : « Entre le rouge et le vert, il y a quelquefois le jaune. » Il faut attendre trois cents ans pour qu'on reconnaisse dans l'arc-en-ciel « mille couleurs éblouissantes que l'œil ne réussit pas à séparer » (Ovide), et la division tricolore d'Aristote persiste jusqu'au 13^e siècle, amendée toutefois par l'observation d'une infinité de nuances intermédiaires « que les peintres ne parviennent pas à reproduire exactement » (Vitello).

On remarque aussitôt que cette évolution du « sens de la couleur » se produisit strictement suivant l'ordre des couleurs du spectre solaire et en commençant par la couleur engendrée par le plus petit nombre de vibrations éthérées, le rouge. On n'est pas moins frappé de l'indécision qui persista le plus longtemps à l'égard des

nuances intermédiaires, c'est-à-dire *composées*, et — mais ceci, faute de documents certains, n'est qu'une hypothèse — il ne semble pas téméraire de penser que la perception distincte, dans l'arc-en-ciel et peut-être partout ailleurs, de l'indigo entre le bleu et le violet, n'est vraisemblablement pas antérieure à la découverte de Newton.

Il y a, entre cette « évolution du sens de la couleur » et l'évolution de l'art musical, une analogie péremptoire et, si celle-là peut éclairer d'un jour nouveau les phases successives de l'art de la peinture, sa constatation n'est pas moins précieuse pour l'intelligence du développement de notre musique. Pythagore et son école ne voyaient et n'enseignaient que quatre couleurs : le blanc, le noir, le rouge et le jaune. Toutes les autres, le vert, le bleu, le violet et leurs nuances claires ou foncées, quoique existantes en fait, n'étaient alors que vaguement perçues comme des variétés ou des degrés du gris au sombre et à l'obscur. De même, au temps de l'*organum*, hors l'octave, la quinte et la quarte, tout demeurait vaguement « dissonance ». Dans la perception progressive des couleurs et des nuances, et le classement correspondant des intervalles en dissonances et en consonances toujours plus nombreuses, il y a une marche, sinon contemporaine, du moins parallèle de deux phénomènes identiques. De part et d'autre, un sens perfectible, aiguë peu à peu par l'expérience, discerne les effets de vibrations toujours plus courtes, plus rapides, et en apprécie les rapports plus complexes. L'étude du spectre solaire et des propriétés essentielles des sons musicaux nous a livré le secret de cette mystérieuse connivence, expliqué les résultats de cette double évolution, et nous a montré en même temps que, si l'ordre en était irrévocablement fixé par avance, rien, du côté de l'élément physique extérieur, n'indiquait que cette évolution fût aujourd'hui terminée. Nous savons, au contraire, qu'il est des rayons du spectre que nous ne voyons pas encore et, si notre oreille entend rarement les harmoniques au delà du 7^e, l'existence latente et en nombre infini des harmoniques constitutifs du son musical prouve surabondamment que nous n'avons exploité

jusqu'ici qu'une infime partie des combinaisons possibles de la matière sonore.

C'est donc exclusivement de l'impuissance de nos organes que pourrait résulter la fin de cette évolution tant de fois séculaire. Pour prétendre que celle-ci soit en ce moment définitivement accomplie et close, il faudrait admettre que nos sens actuels eussent atteints l'apogée de leur pouvoir, la limite d'une indépassable perfection ; que, au rebours de ce qui fut durant un passé immémorial, le développement de nos facultés s'interrompt soudain et à tout jamais. Le simple énoncé d'une telle hypothèse en dévoile l'in vraisemblance et, en ce qui concerne notre œil, les conclusions du Dr Hugo Magnus semblent malaisément discutables : « La forme du champ visuel que nous tenons aujourd'hui pour physiologique n'étant, ainsi qu'on peut le démontrer, en aucune façon congénitale, mais devant être considérée comme le résultat de certains rapports extérieurs et mécaniques, on n'a pas le droit de dénier la possibilité, dans un avenir proche ou lointain, d'un accroissement du champ de la vision colorée, sous l'influence de ces rapports. Et, comme le développement du sens de la couleur s'est effectué par une marche progressive et constante du rouge au violet du spectre, on ne peut guère écarter non plus la possibilité d'une continuation de ce mouvement, de sorte que l'œil humain perçoive un jour les rayons ultra-violet actuellement invisibles ». L'identité des phénomènes en cause (vibrations), non moins que la parallèle évolution des deux sens, autorise pleinement à appliquer ces conclusions aux facultés de notre oreille. A l'égard de celle-ci, d'ailleurs, Helmholtz a proposé une théorie similaire et, si cette théorie ne permet pas d'aboutir à la rigueur scientifique de la première des conclusions ci-dessus, c'est simplement parce que notre « champ auditif musical » et le degré d'activité réelle — totale ou partielle — de chacun des organes composant notre « rétine cochléaire » n'ont pu jusqu'à présent être déterminés comme on l'a fait pour le « champ de la vision colorée » et le degré de sensibilité à la cou-

leur, variable et décroissant du centre à la périphérie, des différentes zones de notre rétine oculaire.

Le passé de notre musique nous offre donc le spectacle d'une incessante évolution d'où on ne peut qu'inférer la probabilité d'une évolution future analogue et indéfinie. Des éléments très divers (forme, rythme, mesure, dynamique, expression), solidarisés pour la réalisation de l'œuvre d'art, concourent, par une évolution respectueuse et distincte, à une évolution générale. Mais la successive apparition dans celle-ci de nouveaux rapports d'intervalle toujours plus complexes constitue seule, par les combinaisons qui en résultent, l'évolution *spécifiquement musicale* de l'art des sons. En cette qualité, elle est le produit de deux facteurs dont l'un, les facultés de notre organisme (perception de nos sens et combinaisons subsidiaires), semble soumis à une inéluctable loi naturelle de progression insensible et constante, ininterrompue jusqu'ici et de limite inassignable ; tandis que l'autre, les propriétés de la matière sonore, établit l'existence objective de rapports d'une complexité croissante, et la possibilité infinie de combinaisons déterminées et logiques. Cette évolution apparaît ainsi fatale et imprescriptible, et ses inévitables conséquences, — les innovations perturbatrices apportées à la pratique et aux théories par l'action spontanée des artistes créateurs, — est en réalité l'unique raison d'être de l'art musical. Au fond, depuis bien longtemps, peut-être depuis toujours, on redit toujours la même chose, mais on le dit autrement. L'« Orage » d'*Hippolyte et Aricie* est devenu celui de la *Pastorale*, puis celui de la *Walhyrie* et enfin de *Fervaal*. C'est la destinée réservée à toute traduction *artistique* de tout tableau, de tout sentiment, de toute « impression ». Éternellement, l'orage, l'amour, le programme des *Nocturnes* ou tout autre pourront servir de prétexte aux combinaisons sonores. Celles-ci seront toujours différentes, toujours plus complexes. Peu à peu, leur association originelle au sentiment ou à l'objet interprété se révélera moins intime ; le rapport entre lui et elles, moins évident ; l'interprétation arbitraire.

Au bout d'un siècle ou deux, ou plus, l'œuvre se dédouble et ne vit plus désormais que selon le rang à elle octroyée dans l'évolution de l'art musical par la nouveauté ou la qualité relatives de ces combinaisons spécifiques. Dépouillée du falbalas du symbole, séparée d'une quelconque représentation objective étroite à quoi elle ne répond plus qu'imparfaitement, il lui reste alors et pour toujours sa « beauté » purement *artistique*, celle qui est immortelle, qui ne lasse jamais et qui seule est capable de nous procurer une émotion à la fois profonde entre toutes et — si l'adjectif a un sens — purement *esthétique*.

Jean MARNOLD.

(A suivre).



LE MOUVEMENT MUSICAL

EN PROVINCE

LILLE, 1860-1902

La vie humaine est un éternel recommencement.

Paul Martin fut certainement l'homme qui de 1860 à 1890 eut à Lille la plus grande influence pour l'art musical. C'est par lui que toute une génération s'intéressa aux grandes œuvres de la musique et connut les noms les plus dignes. Comme professeur, instrumentiste, chef d'orchestre et organisateur, il a droit au souvenir reconnaissant de tous ceux qui aiment l'art.

Paul Martin est né à Lille en 1833 ; après ses études au conservatoire de cette ville, il partit à Paris en 1849, où en 1855 il obtint, dans la classe d'Alard, le premier prix de violon à l'unanimité. Pendant son séjour dans la capitale, il entendit souvent le quatuor d'Alard et Franck, fut de la fondation des concerts Pasdeloup ; ce sont ces deux circonstances qui eurent le plus d'influence sur sa vie artistique.

Revenu à Lille et nommé en 1858,