

des personnages, la vie a subi un arrêt du fait de l'aveu fatal et, éperdus, ils se regardent sans rien dire, effrayés de leur audace. Remplir ce grand vide angoissant, combler cette minute de folie et d'espoir avec des combinaisons de contrepoint ou des mélodies à panache, eût été commettre une lourde faute. Bien plus poignante et plus vraie grandit l'émotion silencieuse, puis l'orchestre exhale un court sanglot, une plainte profonde faite du cri de deux cœurs, et c'est tout.

Un naturisme aigu et juste chante dans les harmonies raffinées et pourtant si simples de *Pelléas*. Le soir qui tombe sur la mer pendant que les phares s'allument çà et là et piquent de leurs lueurs successives les ténèbres qui s'épaississent (partition : pp. 41-42), le friselis de l'eau de la fontaine, l'horreur des souterrains du château que traduit de façon shakespearienne les accords sinistres du début de la scène (p. 126) ponctués de l'appel effrayant d'une quinte dans le grave de l'orchestre, les battements piétinants qui accompagnent la vision poussiéreuse et grouillante des moutons (pp. 202 à 205), l'adorable courbe du vol des colombes s'égaillant autour de Mélisande (p. 120), offrent une série d'exemples typiques de l'impressionnisme musical de Claude Debussy. Et ainsi, grâce à l'exploitation de nouvelles ressources harmoniques, grâce à l'extrême plasticité des motifs mélodiques et à la liberté de leur développement, le musicien est parvenu à douer les êtres et les choses d'une existence musicale, à rendre perceptibles les mouvements de l'instinct, l'étreinte croissante de l'angoisse, ou l'auguste sérénité des paysages.

Quinconque voudra s'abandonner à la captivante beauté de cet art ne regrettera pas de s'être libéré des parti-pris et des préjugés. Ainsi que l'écrivait en 1754 un musicien de génie : « Un esprit préoccupé en entendant de la musique n'est jamais dans une situation assez libre pour en juger », et Jean-Philippe Rameau ajoutait ces paroles que Claude Debussy pourrait graver en manière d'épigraphe sur ses œuvres : « Pour jouir pleinement des effets de la musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, et, pour en juger, c'est au principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce principe est la Nature même ; c'est d'elle que nous tenons le sentiment qui nous meut dans toutes nos opérations musicales ».

L. DE LA LAURENCIE.



LES « SONS INFÉRIEURS »

Et la théorie de M. Hugo Riemann

(Suite)

Il faut déplorer une fois de plus, ici, l'ambiguïté de l'argumentation de M. Riemann. Après avoir établi « l'impossibilité, pour nous, de reconnaître un rapport de consonnance entre deux sons absolument simples », il oppose à cette proposition le fait « que nous pouvons pourtant, immédiatement reconnaître un « intervalle » ainsi formé. Pourquoi M. Riemann ne prononce-t-il plus le mot « consonnance » ? Quand un individu plus ou moins musicien entend deux sons simultanés de hauteur différente, en détermine la hauteur relative, y constate et dénomme un intervalle de quinte, tierce ou septième, et conclut que cet intervalle est « consoonnant » ou « dissonant », il a « reconnu l'intervalle » observé. Cette opération de l'esprit que le dit musicien peut effectuer aussi bien, et même plus aisément encore, à l'égard de deux sons successifs ou

imaginaires, M. Riemann estime-t-il qu'elle soit identique à « l'excitation » purement sensorielle produite par l'audition d'un intervalle, et d'où résulte, pour nous, une « Représentation » complexe, une impression harmonieuse due au « rapport de consonnance » existant entre deux sons apparentés par l'analogie « d'identité partielle, de communauté de certaines parties d'un composé » ? M. Riemann pense-t-il que ces deux phénomènes puissent être définis indistinctement, et avec une égale exactitude, par l'expression « reconnaître un intervalle » ?

Si telle a été vraiment la pensée de M. Riemann, sa *Logique musicale* n'eût rien perdu à une rédaction moins équivoque. Toutefois, elle n'y aurait pas gagné grand'chose. M. Riemann cherchait à démontrer que, même lorsque notre « excitation sensorielle » est « absolument simple », notre « Représentation » ne l'est pas. S'il a voulu dire par là que, lorsque nous entendons un intervalle formé de deux sons « simples ». c'est-à-dire dépourvus d'harmoniques, notre sensation est capable de suppléer à l'absence de ceux-ci. et nous fournit les éléments suffisants pour « reconnaître immédiatement » le degré de consonnance ou de dissonance d'un tel intervalle, M. Riemann a bien mal choisi son exemple.

Comme on n'a jamais fabriqué d'instrument avec des diapasons et des résonateurs, on ne rencontre pas de sons absolument « simples » dans la pratique de l'art musical. Néanmoins, si nous n'entendons jamais de sons entièrement dépourvus d'harmoniques ou de sons accessoires, nous entendons des sons *presque* « simples », nous employons quelques timbres dont la douceur molle ou sourde provient de l'intensité faible, très faible ou presque nulle des aliquotes partiels du son fondamental. Les sons les plus « simples » sont produits par les grands tuyaux bouchés de l'orgue, où le son fondamental résonne presque absolument pur, et où la seule dissonance des intervalles de seconde est suffisamment caractérisée par les battements.

Or, « quand on joue sur le registre bouché de l'orgue des compositions à plusieurs parties, présentant les dissonances les plus mordantes et les plus énergiques, tout résonne avec une égale douceur, une vague et terne uniformité ». Grâce à l'absence des harmoniques, « les octaves fausses et les intervalles dissonants voisins, les septièmes et neuvièmes, ne produisent que de faibles battements. Ceux des quintes et quartes fausses sont à peine sensibles, même dans les circonstances les plus favorables. Aussi l'effet des dissonances, à l'exception de la seconde, diffère-t-il fort peu de celui des consonnances. L'harmonie est incaractérisée, et *l'auditeur perd le sentiment net de la distinction des intervalles* ».

J'ai cédé la parole à Helmholtz, dont M. Riemann invoque trop souvent l'autorité pour récuser le témoignage. Il est loisible à chacun de contrôler soi-même cette observation intéressante et d'autres qui la viennent corroborer. Accompagnée par ce registre, en effet, la voix humaine ne se sent pas soutenue ; elle ne prend pas contact avec l'harmonie instrumentale ; elle est « en l'air », et le meilleur chanteur détonne facilement sans s'en apercevoir. L'erreur d'intonation peut même se prolonger pendant quelques mesures, parfois beaucoup plus longtemps, sans que ni lui, ni son accompagnateur ou ceux qui écoutent remarquent la discordance ou en soient blessés. Certains tuyaux ouverts de l'orgue, les jeux de flûtes, aussi bien d'ailleurs que l'instrument de ce nom, produisent une impression très analogue, à cause du petit nombre et de la faiblesse des harmoniques perceptibles. Helmholtz cite, à ce propos, ce

proverbe allemand où s'exprime l'unanimité du sentiment musical : « Il n'y a rien de plus terrible qu'un solo de flûte, si ce n'est un duo de flûtes. » Enfin, bien avant qu'on soupçonnât l'existence des harmoniques et leur action prépondérante pour caractériser les divers intervalles, déterminer la consonnance, la dissonance ou le timbre, les facteurs avaient instinctivement remédié à la pauvreté de ces voix de l'orgue par les harmoniques artificiels des « jeux de fourniture ».

De ces faits d'expérience quotidienne ou historique, il résulte que notre « Représentation » devient confuse ; notre faculté de comparaison, perplexe ; que notre discernement s'abolit, à mesure que s'appauvrit la cause objective de notre « excitation sensorielle », et proportionnellement ; que, à l'égard de phénomènes, non pas « absolument simples », mais d'une évidente et secourable complexité, notre « sensation » se révèle impuissante à suppléer, par des éléments subjectifs, à l'insuffisance constitutive de « l'excitation », et qu'elle est alors obligée de recourir à des moyens artificiels pour compléter ou reconstituer objectivement, « dans l'onde sonore qui vient frapper l'oreille », la forme d'excitation désirée.

Il s'ensuivrait aussi que, si « toute réaction de notre âme à une impression sensorielle est une Représentation », cette « Représentation », d'ordinaire, apparaît rigoureusement adéquate à « l'excitation » ; et que, bien loin que notre « Représentation » puisse contenir autre chose que l'apport strict de « l'excitation », il arrive quelquefois, dans certains cas de complexité relative, que « notre âme » soit incapable de réagir avec une assez parfaite et délicate concordance ; de sorte que de faibles mais réels éléments d'analogie, d'identité partielle et de comparaison demeurent inefficaces, sont omis ou confondus dans notre « Représentation ».

Ce n'est pas tout à fait ce que voulait démontrer M. Riemann, — et pourtant, ce n'est pas encore la vérité tout entière.

Nous avons admis jusqu'ici que, par une rapide opération de l'esprit, un musicien pouvait « reconnaître immédiatement un intervalle » formé par deux sons simultanés de l'espèce appelée « absolument simple » par M. Riemann, c'est-à-dire deux sons dépourvus de tout harmonique supérieur. Les observations de Helmholtz sur la polyphonie des sons *presque* « simples » de l'orgue ne pouvaient être inconnues de M. Riemann, qui ne se lasse pas de citer l'ouvrage où elles furent publiées. Elles autoriseraient un doute assez légitime, qui eût pu engager l'auteur de la *Logique musicale* à confirmer son assertion par une preuve expérimentale. Ce à quoi M. Riemann n'a pas songé en 1873, un autre le fit quelques années plus tard.

Frappé des conséquences qu'elles comportent, W. Preyer voulut soumettre les constatations de Helmholtz à un contrôle rigoureux et en fit connaître le résultat dans ses *Akustische Untersuchungen* (Iéna, 1879). Il expérimenta, non pas sur une polyphonie ou des accords, mais sur des « intervalles » de deux sons et, au lieu de l'orgue, il employa dix diapasons faisant respectivement 1,000, 1,100, 1,200, 1,300, 1,400, 1,500, 1,600, 1,700, 1,800, 1,900 et 2,000 vibrations à la seconde.

Preyer ébranlait simultanément deux diapasons au moyen d'un archet tenu dans chaque main. Il interrogea des musiciens, des dilettantes plus ou moins avertis et des personnes dénuées de toute culture musicale, qui devaient déclarer si l'intervalle entendu était consonnant ou dissonant. La première série d'épreuves parut plutôt défavorable à l'avis de Helmholtz. Presque chaque fois,

les auditeurs musiciens distinguèrent les « consonnances » et les « dissonances » avec une remarquable sûreté.

Preyer s'aperçut alors que le mouvement, qu'il imprimait aux diapasons, était trop fort pour ne provoquer *aucun* son harmonique ou résultant. En effet, si le son produit par *un* diapason est *presque* « simple », il ne l'est pas tout à fait. L'oreille n'y perçoit le plus souvent que des sons partiels très élevés et sans rapport harmonique avec le son fondamental; mais il peut arriver exceptionnellement que des sons correspondant aux harmoniques soient perceptibles. De plus, quand on fait vibrer assez fortement et ensemble *deux* diapasons de hauteur différente, des harmoniques d'intensité presque nulle pour *un* diapason peuvent être suffisamment renforcés, par les battements entre harmoniques voisins ou par l'action de sons résultants, pour en devenir sensibles. Preyer s'exerça donc à un maniement plus délicat de ses archets, afin d'ébranler deux diapasons simultanément, avec une égale et convenable douceur, et de supprimer ainsi tous sons harmoniques ou résultants. Et il recommença ses expériences.

On les suivra mieux sur l'exemple suivant qui donne les harmoniques d'un ton fondamental jusqu'au 25^e. La série des diapasons employés par Preyer correspond aux sons 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20, pensés environ une octave et demie plus haut qu'ils ne sont notés.



Tous les intervalles observés, seront *naturels*. Le son 11 est un *FA* dièse plus bas que la quinte du *si* (15) et la tierce du *Ré* (18). Le son 13 se trouve entre *La* et un *la bémol*. Le son 14 est la 7^e naturelle, *SI bémol*, d'un *Do*. Les profanes avaient à dire seulement si l'effet leur était « agréable » ou « désagréable », mais il ne faut pas oublier qu'en répondant « consonnance » les musiciens entendaient exclusivement « reconnaître les intervalles » d'octave, de quinte, de tierce ou de sixte majeures ou mineures.

Cette fois, conformément à l'avis de Helmholtz, tous les intervalles de seconde, fournis par deux sons *consécutifs* de la série, furent estimés « dissonants » par tous les auditeurs, indistinctement. Mais « presque tous les autres intervalles possibles avec les onze diapasons furent souvent déclarés « consonnants », *spécialement par les musiciens*, lorsque l'ébranlement des diapasons n'était pas trop fort », à savoir les intervalles formés par les sons 13/10, 17/10, 19/10, 13/11, 14/11, 15/11, 16/11, 17/11, 18/11, 19/11, 20/11, 17/12, 19/12, 15/13, 16/13, 17/13, 18/13, 19/13, 20/13, 17/14, 19/14, 17/15, 19/15, 19/16, 19/17, 17 20.

Par des expériences antérieures (1), effectuées sur des sons *accompagnés d'harmoniques et de sons résultants*, Preyer avait constaté que, dans ce cas, ces intervalles ne sont *jamais* acceptés pour « consonnants » par la sensibilité musicale moyenne, à l'exception des intervalles 19/12 et 19/16, qui peuvent se con-

(1) *Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung*, 1876.

fondre avec une sixte ou une tierce mineures. Si nous écartons aussi tous ceux qui se rapprochent des intervalles « tempérés » ou sont seulement plus ou moins faux, il nous reste encore les intervalles : $19/10$ ou *mi-mi bémol* ; $16/11$ ou *FA dièze-Do* ; $20/11$ ou *FA dièze-mi* ; $17/12$ ou *Sol-do dièze* ; $17/15$ ou *si-do dièze* ; $19/17$ ou *do dièze-mi bémol* ; auxquels il faut ajouter, choisis dans une autre série où Preyer les désigne par leur rapport irréductible, les intervalles : $7/5$ ou *mi-SI bémol* ; $9/5$ ou *mi-Ré* ; $8/7$ ou *SI bémol-Do* ; $10/7$ ou *SI bémol-mi* ; — lesquels intervalles ont été reconnus « consonnants » *par des musiciens*, c'est-à-dire respectivement pris pour une octave, une quinte, une quarte ou une tierce suffisamment justes.

Enfin, il importe de remarquer que, malgré toutes les précautions de Preyer, les sons entendus n'étaient peut-être pas toujours « absolument simples » ; que, si l'auditeur ignorait naturellement l'intervalle à examiner, il savait qu'il venait pour faire cet examen ; il pouvait prendre tout son temps et se méfier d'une erreur. De plus, à chaque épreuve, cet auditeur prévenu et *musicien* n'avait à estimer qu'un seul et même intervalle ; après réflexion et réponse, l'intervalle était répété pour une appréciation nouvelle ; et l'opération, renouvelée successivement plusieurs fois jusqu'à conviction décisive.

Il ressort de ces expériences et de leur résultat que, loin que nous puissions « reconnaître *immédiatement* un intervalle de deux sons absolument simples », un individu dûment averti et *musicien*, apportant toute son attention à l'audition réitérée de deux sons dont la « simplicité » n'est déterminée qu'empiriquement, est capable de *méconnaître* l'intervalle ainsi formé, au point de confondre des rapports hétérogènes ou inaccoutumés, et jusqu'aux pires « dissonances » avec les « consonnances » à quoi son oreille est habituée, dont sa mémoire garde, et le nom et l'effet familier.

Et il ne reste pas grand'chose du syllogisme de M. Riemann.

(A suivre)

Jean MARNOLD.



LES GRANDS CONCERTS

En voyant quel est le signataire de ces lignes, les lecteurs du *Courrier Musical* auront une déception. En effet, M. Jean d'Udine a été malade — rien de grave, heureusement — et, n'ayant pu assister aux derniers concerts, il m'a prié de le remplacer. Mais hélas ! me voilà bien embarrassé ! M. Jean d'Udine n'est pas remplaçable... et je regrette d'autant plus vivement de n'avoir pas sa plume alerte, originale et imprévue, que j'aurai à parler d'une œuvre où toutes les richesses de coloris et d'expressions ne seraient pas de trop pour en décrire les beautés.

Quel dommage, mon cher d'Udine, que vous n'ayez pu entendre cette admirable *Symphonie* de Vincent d'Indy, dont M. Chevillard nous donna, à deux reprises, une si parfaite et si convaincante interprétation ! Vous auriez eu de la joie. Vos plus intimes fibres d'Armoricain eussent tressailli. Votre cœur et votre intellect eussent trouvé pleine satisfaction dans cette œuvre où le contenant est aussi beau que le contenu. Le contenant, c'est-à-dire les qualités purement musicales, la richesse et l'originalité des thèmes, des harmonies, la noblesse et la distinction des moyens, la parfaite structure de la forme, enfin cette concision que vous prenez tant, et qui règne partout dans