

---

# LE COURRIER MUSICAL

---

## SOMMAIRE

### Portrait : André MESSAGER

|  |                                 |
|--|---------------------------------|
| <i>Parole et Musique</i> .....   | A. SÉRIEYX.                     |
| <i>Gluck</i> .....   | ARTHUR COQUARD                  |
| <i>La nouvelle Direction de l'Opéra</i> .....  | R. D.                           |
| <i>A l'Opéra : reprise de Thamara</i> .....  | VICTOR DEBAY.                   |
| <i>Les Grands Concerts</i> .....   | ( JEAN D'UDINE.<br>PAUL LOCARD. |
| <i>La Quinzaine musicale</i> : Société J.-S. Bach, Concerts Séchiari, Nouveaux Concerts Populaires, Euterpeia, Soirées d'Art, Quatuor Parent. <i>Salle Erard</i> : Société Nationale, M. Marcel Chailley, Mlle Sicard, M. Paul Loyonnet. |                                 |
| <i>Concerts divers.</i>  |                                 |
| <u>Le mouvement musical en province et à l'étranger :</u>  |                                 |
| <i>La Vie Musicale à Leipzig</i> .....   | EUGEN SEGNIETZ.                 |
| Correspondances de : <b>Toulouse, Le Havre, Bordeaux, Rouen, Roanne, Bruxelles, Genève.</b>  |                                 |
| <i>Concerts annoncés.</i>  |                                 |
| <i>Echos et Nouvelles diverses.</i>  |                                 |
| <i>Nouveautés musicales et ouvrages reçus.</i>   |                                 |

---

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les **Lundi, Mercredi et Vendredi, de 10 heures à midi.**

---

## Parole et Musique

---

Je vous trouve tous trois bien impertinents de parler devant moi avec cette arrogance, et de donner imprudemment le nom de science à des choses que l'on ne doit pas même honorer du nom d'art.....

MOLIÈRE.

I

En essayant d'intervenir une fois de plus dans l'éternelle querelle de préséance entre littérateurs et musiciens, nous savons qu'on s'expose plus ou moins à tenir le rôle ridicule du professeur de philosophie, dans le *Bourgeois Gentilhomme*.

Si l'on nous surprend tout à l'heure dans cette fâcheuse posture, tout au moins ne pourrions-nous être taxé d'imprévoyance !

Plus on discute, plus on se convainc qu'une discussion ne sert à rien, si elle n'est précédée d'une sérieuse et loyale enquête sur le sens qu'on entend donner aux termes dont on fait usage. Et comme cette enquête ne va guère sans provoquer d'autres discussions préalables, il s'ensuit... une grande perte de temps.

Les lecteurs du *Courrier* que cette perspective n'épouvantera pas trop peuvent essayer de perdre avec nous un peu de ce temps précieux : ils le regagneront peut-être par quelque appréciation plus nette de certains faits et de certains rapports, mal discernés le plus souvent par ceux qui nient ou affirment, avec une égale conviction, la « suprématie du pouvoir musical sur le pouvoir littéraire. »

Musique et Littérature ont un domaine commun : le langage.

Bien que la « communication de sentiments ou de pensées à l'aide de signes sensibles » ne s'appelle proprement *langage* qu'autant que la *langue* intervient dans l'élaboration de ces signes, ce qu'il y a de commun entre tout langage auquel l'organe de la langue ne participe pas et le langage *parlé* se conçoit assez exactement, pour qu'on puisse opposer l'un à l'autre, sans danger d'équivoque, les locutions : *langage verbal* (ou langage des *mots* parlés ou écrits, prose ou vers) et *langage mélodique* (ou langage des *sons* musicaux, exécutés ou écrits).

L'émission significative des mots paraît soumise comme celle des sons, aux nécessités de la *succession*. C'est pourquoi les rapports *mélodiques*, c'est-à-dire successifs, des sons musicaux doivent faire plus particulièrement l'objet de cet essai de comparaison et de délimitation entre la parole et la musique.

Entre ces deux langages, il existe de telles analogies qu'on peut tout d'abord les réunir en une seule définition, applicable à chacun d'eux : *une succession de phénomènes sonores, intelligibles par leurs relations de durée, d'intensité et d'intonation.*

La justification complète de cette définition, d'où nous avons éliminé à dessein pour l'étudier ultérieurement tout ce qui différencie les deux langages, comporterait de tels développements que nous serons contraints d'abrégier, au moins en ce qui concerne les points les plus abstraits, c'est-à-dire les plus éloignés de notre sujet.

On voudra bien considérer comme admises les propositions suivantes :

1° Les phénomènes sonores, communs à la parole et à la musique, sont liés à la notion d'*espace*, puisqu'ils ont besoin pour se propager, d'un milieu élastique, comme l'air, occupant une portion de l'espace ; mais le point de vue spécial où nous nous sommes placés, c'est leur propriété de se *succéder* les uns aux autres, c'est-à-dire d'occuper une portion du *temps* ; nous les rattachons donc exclusivement ici à l'idée de *temps*.

2° L'intelligibilité de ces phénomènes résulte pour nous de la possibilité d'y déterminer et d'y percevoir des *relations*, et ces *relations* seules nous intéressent, en tant que manifestations d'un *ordre* et d'une *proportion dans le temps*, c'est-à-dire d'un *rythme*.

C'est par le *rythme* ainsi défini que se vérifie l'efficacité étroite entre la mélodie et la parole.

Pour l'une comme pour l'autre, le *rythme* résulte d'une inégalité périodique dans le temps, déterminant des points de repère, c'est-à-dire des accents.

Le nombre de syllabes ou de sons divers, qui séparent les accents plus ou moins marqués dans toute succession mélodique ou verbale, permet d'y établir des relations précises, d'où dépend à peu près exclusivement sa valeur et sa signification.

Une suite de syllabes épelées sur le même ton, avec la même force et la même

vitesse, est à la parole ce qu'une succession de sons égaux en durée, en intensité et en intonation, est à la mélodie : l'une et l'autre sont d'autant moins intelligibles qu'elles se rapprochent davantage de l'uniformité absolue.

Tout langage, ou, si l'on préfère, toute expression, comporte donc des phénomènes inégaux, dont l'importance relative ne saurait être l'effet du hasard.

L'inégalité apparaît ainsi comme la condition nécessaire à toute expression par le langage : mais elle n'est point suffisante. Il appartient à l'homme de soumettre cette inégalité naturelle à un ordre volontairement établi par lui.

L'« ordre dans l'inégalité », c'est-à-dire la hiérarchie : tel est le résumé de l'effort humain, d'autant plus avantageux qu'il s'élève plus haut dans le domaine de l'ordre.

D'où il suit que toute expression, mélodique ou littéraire, résulte d'un groupement ordonné d'éléments sonores inégaux, c'est-à-dire d'une succession d'accents secondaires, logiquement disposés autour d'un accent principal.

Cette hiérarchie logique est forcément soumise au nombre : les accents sont périodiques ; ils se succèdent suivant des proportions régulières, généralement très simples, mais excluant toute égalité rigoureuse.

Nous entendons d'ici les « carruophiles » de toute catégorie, les « esprits frappeurs » de temps forts, les métronomistes convaincus, qui protestent « avec la dernière énergie » contre cette assertion.

— Passe pour la prose, disent-ils. Mais les vers et la musique ! quelle hérésie que cette impitoyable proscription de la symétrique beauté due à l'égalité des pieds ou des temps.

— Il faudrait peut-être se souvenir que, si la métrique (musicale ou versifiée) consiste à diviser le temps en portions rigoureusement égales, l'expression est en définitive le but du langage poétique ou musical ; et ce but ne saurait être atteint qu'aux dépens de la rigueur métrique.

Qui donc, lisant des vers scandés selon la durée exacte de leur mètre, qui donc, chantant une mélodie, où la longueur des temps et de leurs fragments demeure scrupuleusement observée, pourra se vanter d'avoir fait là un acte artistique, ou simplement expressif ?

Ne sent-on pas que l'expression est le contraire de cela ? Si le diseur de vers insiste parfois sur la périodicité des rimes, si le chanteur compte les temps, cette régularité voulue fléchit sans cesse et à leur propre insu devant les nécessités expressives ; et, plus ces inflexions sont rares et restreintes, plus l'interprétation sera justement qualifiée de raide ou de froide... par les gens courtois.

Mais alors, les « artistes » qui débitent ces vers soigneusement préparés à l'aide d'enjambements perpétuels pour ressembler à la prose, ou qui « chopinisent » à l'envi ces successions amorphes de notes longues ou brèves, d'autant plus expressives à leur goût qu'elles violent plus complètement le texte écrit par l'auteur, — ces artistes généralement chevelus, seraient-ils les représentants exacts de notre idéal ?

Ils ont si bien su exclure, en effet, l'égalité rigoureuse... et même celle qui ne l'est pas !

Mais n'ont-ils pas omis aussi d'apprendre l'art des proportions régulières ?

Ce qu'ils font entendre, c'est l'inégalité en désordre, et non l'ordre dans l'inégalité : ils dénaturent ainsi leur geste d'homme en même temps que leur geste d'artiste, en substituant l'anarchie à la hiérarchie.

Dans cette hiérarchie sonore, gouvernée par les accents, les mots ou les sons valent par leur place respective, plus encore que par eux-mêmes ; dans un groupe ou dans une période, un son ou un mot est le maître : il porte en signe de domination l'accent principal, et tous les autres lui sont subordonnés.

Ceux qui le précèdent tendent vers lui comme par un effort croissant ; ils le préparent, le soutiennent et le mettent en valeur. Ceux qui le suivent en sont comme l'émanation et le prolongement : ils rebondissent après lui et s'atténuent en s'éloignant.

Et cette loi des relations dynamiques entre les sons ou les mots se vérifie à tous les degrés : chacun de ces « maîtres », centre de son groupe, l'entraîne avec lui dans l'ordre supérieur qui régit les accents, et les subordonne les uns aux autres, jusqu'au point culminant, souverain de l'œuvre entière, qu'elle soit poème, discours ou symphonie.

Ainsi tout langage sonore revêt l'aspect d'une succession d'éléments inégaux, mais disciplinés et ordonnés, depuis le plus humble, petite syllabe muette, ornement imperceptible, jusqu'au plus élevé, véritable explosion pathétique, vers laquelle doit converger tout l'effort de la déclamation expressive.

On pourrait aisément poursuivre encore ce parallèle entre le langage verbal et le langage mélodique ; en étudiant, par exemple, les transformations corrélatives des notations et des écritures, on verrait l'affinité graphique suivre pas à pas l'affinité logique des deux langages. Nos vieux neumes ne sont-ils pas une figuration syllabique, semblable à celle qu'on retrouve dans les écritures antérieures à la décomposition analytique de l'alphabet, de même que ces neumes ont précédé la fixation des notes de la gamme sur la portée ?

Et ce perfectionnement analytique des représentations graphiques contemporaines n'aurait-il pas contribué à l'oubli apparent de toute préoccupation synthétique, en matière de groupement de sons, de lettres ou de mots ?

C'est précisément à cette idée d'ordre dans le groupement, ou de relations hiérarchiques que nous voudrions faire aboutir ce rapide exposé des analogies entre la parole et la musique, afin de faciliter l'étude ultérieure de leurs dissemblances.

Nulle expression de sentiments ou d'idées, à l'aide de sons ou de mots, n'est possible sans cet ordre hiérarchique préétabli entre eux.

Aucun fait isolé n'est donc susceptible de constituer un langage expressif : un son n'est pas la musique, un mot n'est pas la parole.

On admire, sans doute, certains cris célèbres valant, dit-on, tout un discours, tout un poème, tant ils furent « expressifs ». Mais cette expression spéciale est empruntée toute entière aux circonstances ambiantes. Et celui qui ferait consister le langage en de telles interjections symboliques, fussent-elles proférées sur un champ de bataille, ressemblerait assez à M. Herbert Spencer, s'extasiant en abondante prose sur la « musicalité » de la harpe éolienne.

A. SÉRIEYX.

(A suivre.)