

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE

### Portrait : M. Maurice RAVEL

<i>Parole et Musique</i> .....	A. SÉRIEYX.
<i>Weingartner et les Symphonies de Beethoven</i> ..	P. Weingartner-Lindenlaub.
<i>Les Premières : Thérèse, au théâtre de Monte-Carlo</i> .....	ALFRED MORTIER.
<i>M. Maurice Ravel</i> .....	M. CALVOCORESSI.
<i>Les Grands Concerts</i> .....	{ INTÉRIM.
	{ PAUL LOCARD.
<i>La Quinzaine musicale : Concerts Séchiarì, Nouveaux Concerts Populaires, Cercle Musical, Société Nationale, Soirées d'Art, Euterpeia, Ecole des Hautes-Etudes Sociales.</i>	
<i>Concerts de la Salle Erard.</i>	
<i>Concerts de la Salle Pleyel.</i>	
<i>Concerts divers.</i>	
<u>Le mouvement musical en Province et à l'Etranger :</u>	
<i>Lettre de Londres</i> .....	LÉO DIENSIS.
Correspondances de : <b>Angers, Le Havre, Marseille, Montpellier, Nantes, Nice, Pau, Liège, Francfort.</b>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Bibliographie</i> .....	PAUL LOCARD.
<i>Nouveautés musicales reçues.</i>	

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

## Parole et Musique <sup>(1)</sup>

### II



UISQUE toute succession de phénomènes sonores intelligibles par leurs relations de durée, d'intensité et d'intonation, est soumise, qu'elle soit parole ou musique, à des lois communes d'ordre et de hiérarchie que nous avons

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> février 1907.

brèvement énoncées, les affinités (1) existant entre ces deux langages auraient-elles donc pour résultat leur complète identification ? Personne ne le pensera ; et, sans peut-être se l'expliquer nettement à soi-même, nul ne confondrait deux modes d'expression tellement distincts en principe, bien qu'ils demeurent en fait intimement compatibles.

Quels sont donc les éléments spéciaux qu'il convient de faire intervenir dans la précédente définition, pour y établir la ligne de démarcation nécessaire entre la musique, d'une part, et la parole, de l'autre ?

Le nombre et le timbre, ou, si l'on préfère, le ton et le bruit.

Car c'est l'intervalle, ou rapport numérique entre les durées respectives des vibrations de deux ou plusieurs sons, qui leur confère la qualité tonale nécessaire pour qu'il y ait musique : nombre et ton sont donc ici une seule et même chose.

De même, timbre et bruit. Car le timbre peut se définir vulgairement : « le bruit que fait un son » ; et c'est la qualité du timbre qui différencie entre eux les vocables du langage parlé : le timbre varie avec la voyelle, et la voyelle elle-même avec l'articulation qui la précède ou la suit ; cette variété syllabique inhérente à la parole procède du bruit : les onomatopées enfantines suffiraient au besoin à l'établir.

La quantité, le nombre, introduisent donc dans les vibrations sonores les relations de ton, c'est-à-dire la musique ; leur qualité, leur timbre n'y engendrent que des relations de bruit, propres à fixer seulement leur signification littéraire.

Dès lors, les dissemblances entre les deux langages apparaissent et se classent assez aisément.

Plus les relations sonores sont subordonnées au nombre, plus elles se tonalisent ou se musicalisent ; plus elles empruntent au timbre, plus elles s'éloignent de la musique pour se rapprocher du bruit, articulé ou non.

Une étude détaillée du bruit et de l'articulation ne pouvant trouver sa place dans le *Courrier Musical*, nous ne suivrons pas plus avant cette branche du « terrible dilemme », où nous guettent les amateurs de timbres, les..... « philatélistes musicaux ! »

Qu'ils se rassurent : l'art du « timbriste », de l'« orchestrier » compte de trop glorieux représentants, pour que nous ayons la sottise prétention de le nier ; mais il serait temps, croyons-nous, qu'on s'avisât de ne point confondre cet art avec celui du musicien, comme on confond trop souvent le coloriste avec le peintre. Certes, il y eut de grands peintres qui valurent surtout par la couleur ; il y eut et il y a de grands musiciens, dont le talent orchestral est hors de pair ; mais, de ceux-ci comme de ceux-là, l'art subsiste, abstraction faite des couleurs et des timbres : la pensée, la ligne, la composition artistique et expressive apparaissent dans chacune de leurs œuvres, revêtue ou non de cette riche parure toute extérieure, qu'ils y surent ajouter par surcroît.

Dans telle peinture au splendide coloris, dans telle symphonie aux magnifiques effets de timbres, on oublie trop qu'il y a deux arts, providentiellement combinés par tel ou tel homme d'élite ; mais de ces deux arts, l'un seulement, peinture ou musique, est nécessaire à la valeur intrinsèque de l'œuvre, et non l'autre : l'autre y est même à ce point contingent et accessoire, que de fort bons esprits ont pu lui refuser un mérite supérieur à celui de la technique ou du talent.

Nul ne songe au contraire à nier le mérite musical et artistique de telle pièce

---

(1) Nos lecteurs auront sans doute rétabli d'eux-mêmes le mot *affinité*, à la place du mot *efficacité*, qui lui a été substitué par erreur, dans le précédent article, au bas de la page 62 :

« C'est par le rythme ainsi défini que se vérifie l'*affinité*... » etc.

imparfaitement orchestrée. Mais, devant certains amas de timbres chatoyants ou burlesques, effets recherchés par une ingéniosité souvent séduisante, on peut à bon droit se demander : où est la musique ? Que reste-t-il en effet de ce déploiement inutile et vide, que nulle pensée n'anime, nulle ligne ne conduit, nul ordre ne commande ni ne justifie, lorsqu'on dépouille ces bruissements sonores de leur défroque bigarrée, pour essayer d'entendre les sons en eux-mêmes, et d'y rechercher bénévolement quelque vestige fugitif d'un ordre tonal, d'un *acte musical*, si élémentaire soit-il ? N'est-ce donc pas avec quelque raison que nous réclavons ici la distinction nécessaire entre l'art musical et l'art des timbres, entre la peinture et la couleur, etc. ?

Laissons donc le timbre et le bruit à leur place, et, sans méconnaître l'utilité de leur intervention dans certaine musique, revenons à la branche vraiment *musicale* du dilemme, à celle du nombre et du ton.

Parole et Musique, convergentes dans le domaine du langage expressif, apparaissent de plus en plus divergentes, au fur et à mesure que s'accroissent, dans la première, le rôle de l'élément bruit, dans la seconde, celui de l'élément nombre.

Par la prépondérance du nombre, la musique s'éloigne de la parole, pour se soumettre de plus en plus au rythme, qui la pénètre et l'absorbe presque totalement.

Le rythme *musical* se précise, et revêt des formes symétriques plus apparentes : la versification, qui participe à cette symétrie, n'est donc qu'une musicalisation accidentelle et incomplète de la parole.

Par la détermination *numérique*, les rapports de vibrations, d'autant plus aisément perceptibles qu'ils sont numériquement et rythmiquement plus simples, confèrent au son sa vertu musicale : l'*intonation*. Et c'est encore le rythme qui crée ici l'organe essentiel de la mélodie : l'*intervalle*, dont la fonction est aussi nécessaire et prépondérante dans la musique, qu'elle est contingente et accessoire dans la parole.

Ces intervalles étant eux-mêmes susceptibles de demeurer significatifs, lorsqu'ils sont entendus simultanément, sous certaines conditions régies par le nombre, il s'en suit un aspect nouveau, propre à la musique et totalement inconnu à la parole : l'*harmonie*. Ici, le nombre règne en souverain : l'ordre et la proportion numérique — c'est-à-dire le rythme métamorphosé — engendrent l'accord parfait avec ses deux modalités, directe ou inverse, majeure ou mineure, issues de nombres identiques ordonnés différemment et symétriquement (1).

Par l'accord parfait, produit de l'unité harmonique naturelle, s'établit la *cadence*, nouvelle hiérarchie *tonale*, analogue à celle des accents dans la mélodie et dans la parole, mais tout à fait étrangère à celle-ci, et peut-être supérieure par sa haute puissance émotive et évocatrice.

Ainsi le rythme, tout en conservant à la musique ses prérogatives d'inégalité périodique dans la symétrie et la construction, y a, de plus, engendré l'intervalle mélodique et harmonique, avec l'ordre modal et l'ordre tonal tout entiers.

En musique pure, tout est rythme et tout est nombre :

« *Rythmus vincit, rythmus regnat, rythmus imperat.* »

### III

— Fi ! le vilain mathématicien, qui veut réduire la musique en équations !

On connaît cette imputation tendancieuse, qui nous ramène « en spirale loga-

---

(1) On sait que les deux séries, 1, 2, 3, 4, 5, 6 et  $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$  correspondent respectivement à l'accord parfait *majeur* ou à l'accord parfait *mineur*, selon qu'elles s'appliquent aux rapports de vibrations ou aux rapports de longueur d'une corde sonore.

rithmique » à la dispute du *Bourgeois Gentilhomme* ; mais on omet souvent d'observer qu'elle émane presque toujours ou de piètres mathématiciens, ou de piètres musiciens, ou de piètres esprits.

De ce qu'on retrouve partout le nombre et ses lois, il serait assez sot de conclure qu'on doit avoir pour idéal d'enclorre l'art ou la vie dans quelque formule comme :  $ax^2 + bx + c = 0, \dots$  à moins qu'on ne veuille entendre par là que, dans une aussi paradoxale prétention, l'égalité symbolique « = 0 » représente assez exactement la nullité du résultat.

Mais, sous prétexte que le *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck, ou la scène du Graal dans *Parsifal* peuvent émouvoir jusqu'aux larmes l'auditeur accessible à leur sublime beauté, il ne serait pas beaucoup plus intelligent de soutenir que tout, en art, soit une question d'impression donnée ou reçue, que la « petite secousse » nerveuse, seule, importe, de quelque manière qu'on l'obtienne, et que, par suite, en parlant de chiffres ou de rapports, tous les théoriciens sont de vieux raseurs inutiles, qui prennent à tout propos les « vessies » de la Science pour les « lanternes » de l'Art.

Et pourtant, à la forme près, ces deux opinions ont cours : le « calculateur des probabilités » contrapontiques, le « réducteur en équations » musicales existent, à côté du jouisseur raffiné ou maladif, qui recherche à tout prix l'exquise sensation, même si elle est destructrice de lui-même ou de toute musique.

Entre ces diverses absurdités, il y a peut-être une place pour quelques constatations de simple bon sens.

Accorder tout au nombre, c'est vouloir l'utopie par l'abstraction à outrance : on aboutit ainsi au « son en soi » à l'« un primordial » et autres formules saugrenues, tout au plus bonnes à satisfaire leurs propres auteurs. Sans doute, la musique pure tend vers une telle abstraction, mais elle n'y saurait atteindre qu'au détriment de sa raison d'être : l'expression intelligible.

Accorder tout au timbre, c'est vouloir l'utopie par le réalisme à outrance : on aboutit ainsi à une multitude de sensations incohérentes, exquises peut-être pour quelques-uns, lassantes sûrement pour l'immense généralité, tôt ou tard, car elles se réduisent en définitive à de simples bruits. La parole redevenue « langage nègre », babil enfantin, cri inarticulé, tend vers ce brouhaha inorganique, dépourvu, lui aussi, de toute intelligibilité même rudimentaire.

Du réel à l'abstrait, de l'abstrait au réel, on conçoit ici assez logiquement comme deux courants progressifs et opposés, sur le parcours desquels la parole et la musique semblent occuper des positions symétriques : l'une et l'autre deviennent langage dans la mesure exacte où elles s'organisent hiérarchiquement.

Issue du bruit par l'ordonnance des timbres articulés, la parole est d'autant plus parfaite qu'elle dispose de termes plus variés et plus variables, susceptibles d'exprimer plus exactement les infimes nuances de la définition. La *parole est analytique*, parce qu'elle est éminemment *différentielle*.

Investie au contraire des pouvoirs magiques du nombre, la musique est d'autant plus pure et plus sereine qu'elle se rapproche davantage de l'harmonieuse unité. La simplicité même de ses éléments rythmiques ou numériques lui enlève toute aptitude à cette représentation précise des objets ou des idées, qui est le propre de la parole ; mais ce qu'elle perd en précision, la musique le gagne en puissance évocatrice et émotive. Où le mot cesse de pénétrer, là commence le domaine privilégié de la hiérarchie tonale ; et n'est-il pas merveilleux de constater ici la coïncidence de cette imprécision sentimentale avec la précision si simple des rapports rythmiques, plus mystérieux parce qu'ils sont plus rapprochés de la pure abstraction ? La

*musique* n'est-elle pas en effet éminemment *synthétique*, parce qu'elle tend vers l'universel, vers l'infini, vers l'*intégral* ?

Et faut-il s'étonner dès lors de ce que les peuples aient voulu y voir de tous temps le symbole de la religion, de cette force supérieure qui *réunit*, qui *relie* l'homme au domaine surnaturel de la divinité ?

Ce que la parole n'explique pas, la musique le suggère : et sur ce parcours idéal qui va de l'abstraction à la réalité, il semble que la musique monte quand la parole descend. Toutefois, en dépassant les limites accessibles à notre humanité, la musique se perd dans les hauteurs d'une abstraction inintelligible, la parole se noie dans la confusion du bruit.

Mais, grâce à Dieu, entre ces limites nécessaires, il reste un champ immense, où Parole et Musique circulent à l'aise : elles traversent en sens inverse leur domaine commun, le langage, et c'est là qu'elles se rencontrent dans un éternel conflit, qui a nom le *drame*.

C'est en effet dans la musique *dramatique*, ou appliquée à la parole, que se révèle une accommodation possible entre la précision définie des mots et l'évocation infinie des sons ; mais au prix de quelles abdications s'opère le plus souvent cette alliance artistique, qui réclamerait une étude approfondie, dépassant de beaucoup les modestes proportions de cette petite « enquête préalable sur la séparation des pouvoirs ! »

Nous étudierons peut-être quelque jour ce pénible asservissement de la musique à la parole et de la parole à la musique, où apparaît une fois de plus, avec son cortège de faiblesses et d'imperfections, l'originelle déchéance humaine, que peut seule racheter et régénérer la pratique constante d'un mutuel sacrifice.

A. SÉRIEYX.

---

## M. Weingartner et les Symphonies de Beethoven

---

 EST surtout l'interprétation des neuf symphonies qui a fondé la grande réputation de M. Weingartner comme chef d'orchestre. De l'avis de beaucoup, en Allemagne et ailleurs, il est le maître du chœur des Neuf sœurs, le révélateur de leurs beautés intimes, le dépositaire de tous leurs secrets. Car il y a toujours des secrets dans ces admirables et personnelles créations que tout amateur de musique croit connaître.

M. Weingartner vient de consacrer un livre entier à l'examen détaillé des neuf symphonies. Le titre de cet ouvrage : *Conseils pour les exécutions des symphonies de Beethoven* (1), indique suffisamment le caractère de cet écrit et la catégorie de lecteurs auxquels il s'adresse. C'est un livre pour les musiciens et chefs d'orchestre. On ne saurait rien imaginer de plus différent des études d'ensemble, des pages d'impressions d'un Oulibicheff et d'un Berlioz. L'étude de M. Weingartner est une sorte de bréviaire du kapellmeister qui veut exécuter les neuf symphonies avec la précision, la clarté, les mouvements justes qui sont le grand souci des probes interprétations de M. Weingartner. Aussi analyse-t-il les symphonies par le menu, en quelque sorte mesure par mesure, au strict point de vue du rendu orchestral. C'est un examen technique ; l'auteur l'a voulu ainsi. L'ouvrage en question, qui ne peut manquer d'intéresser tous les professionnels de l'orchestre, ne peut donc être analysé ni résumé. Mais l'idée maîtresse

---

(1) *Ratschlaege für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, von Félix Weingartner (Leipzig, Breitkopf et Haertel, éditeurs).