

auxquels il faut toutefois ajouter deux facteurs accessoires importants, l'accentuation dynamique et le timbre. Les cinq éléments principaux ne peuvent à proprement parler être considérés comme isolés ; la plus simple des mélodies, par exemple, ne peut être conçue sans rythme ni mesure, et contient toujours en puissance, son harmonisation. La mélodie et l'harmonie sont constituées par des rapports de hauteur, le rythme, par des rapports de durée, la mesure est l'ordonnement des éléments rythmiques simples en groupes équivalents, et le mouvement fixe de la valeur absolue de ces groupes. Je passe sur l'étude de la gamme, où sont puisés les éléments de la mélodie, sur l'explication des principes fondamentaux de l'harmonie et de la tonalité (qui demanderaient une étude spéciale très développée) ; il y aura lieu de revenir plus loin sur les questions de rythme et de mesure, qui ont ici, je le répète une importance toute spéciale.

Ces généralités occupent le premier chapitre de l'ouvrage, après quoi M. Riemann aborde, sans plus tarder, la composition musicale proprement dite. Il ne faut pas passer sous silence un principe qui se trouve posé ici, dès le début, à savoir que l'analyse des belles œuvres restera toujours le moyen le plus efficace pour le compositeur. Habituellement, toute méthode de composition tend à conduire l'élève à une synthèse généralement factice (et comment en saurait-il être autrement) basée sur des principes admis, on ne sait trop pourquoi, et ayant force de loi. Le plus beau type d'un tel résultat est incontestablement la fugue d'école telle qu'on la pratique d'ordinaire. Malgré leur rigueur apparente, je ne crois pas que les procédés pédagogiques de M. Riemann offrent un tel inconvénient ; ils me paraissent au contraire susceptibles de s'adapter à toute conception esthétique, c'est-à-dire dans le cas présent émanant d'une inspiration et non fabriquée par un raisonnement. Ceci dit, passons au système lui-même.

Le plus petit élément dont se compose une œuvre musicale, c'est le *motif*, c'est-à-dire un dessin caractéristique et simple (autrement dit non divisible en parties distinctes) qui fournit la matière du développement. Il va sans dire que le mot de caractéristique n'implique pas nécessairement un caractère très spécial et très marqué. Tout motif sincèrement conçu, nous dit M. Riemann, est bon en lui-même.

On apprend pas à concevoir un motif, ceci est du ressort de l'inspiration. Une fois trouvé, le motif contient en puissance tout le développement, car la logique veut que le caractère propre de ce motif soit

celui du morceau ; dans le cours du développement, il y aura, évidemment et nécessairement, des contrastes, mais ceux-ci ne compromettent jamais l'unité indispensable à l'œuvre d'art.

Le développement d'un motif est régi par un certain nombre de lois générales d'équilibre à l'examen desquelles nous passons ensuite.

M.-D. CALVOCORESSI.

(A suivre)



Petites Lettres

pour

LA JEUNESSE

PREMIÈRE LETTRE

ENVOI

Ma chère enfant, par ce même courrier tu recevras les étrennes que je t'adresse. Elles ne sont guère luxueuses, — ton oncle n'est pas riche, — mais je te les offre de bon cœur. C'est un simple recueil de musique, le n° 2301 de la collection Peters. Il m'a bien coûté trente sous.

Si tu trouves le présent trop mesquin, je suis prêt à le compléter en te donnant, comme s'il s'agissait de ma bénédiction, la manière de t'en servir. Par là tu devines à quel point je m'intéresse au développement de ta gentille intelligence, et tu comprendras qu'un cadeau simple mais judicieux peut avoir quelquefois beaucoup de prix.

Tu connais, je pense, assez d'allemand pour traduire le titre de ce recueil : JUGEND-ALBUM, ALBUM POUR LA JEUNESSE, ALBUM DES JEUNES. Tu verras, en l'ouvrant, qu'il se compose de quarante-trois pièces pour piano seul. Chacune d'elles est petite par la dimension, mais grande par le sentiment et la pensée ; j'espère qu'un jour tu le reconnaîtras.

Je dis « un jour », ma chère mignonne, car il te faudra probablement pas mal d'efforts pour en être convaincue ; je parie que tu vas trouver ce cahier trop facile et trop enfantin pour toi. C'est d'ailleurs pourquoi je l'ai choisi de préférence à tout autre, et je vais t'écrire maintenant des choses désagréables.

Lorsque tu vins à Paris, le mois dernier,

ta maman était très fière de te faire jouer devant moi les plus beaux morceaux de ton répertoire. En province on te regarde comme une pianiste prodige, et probablement que dans la plupart des salons parisiens la souplesse et l'agilité de tes doigts fluets, jointes à la sûreté de ta mémoire, te vaudraient vite la même réputation. J'ai crié : bravo ! comme les autres, lorsque, toute tremblante et pleine d'une bonne volonté douloureuse, tu t'es exécutée en ma présence... Eh bien ! ma chère enfant, si je fus alors satisfait de toi, car tu te montres studieuse, j'étais en revanche assez mécontent de ceux qui dirigent ton éducation musicale... Surtout ne vas pas le leur répéter ; cela leur occasionnerait une peine inutile.

En causant avec vous, petite demoiselle, quand je vous promenais sur les boulevards et dans les musées, j'ai constaté que vous êtes intelligente. Vous marquez des étonnements nombreux et interrogateurs, et savoir s'étonner souvent, cela prouve que l'on aime à comprendre le fond des choses. Mais, dans tous les morceaux que vous nous avez servis, je vous ai trouvée au contraire d'une assurance déconcertante. Était-ce là ma naïve petite nièce, cette mécanique sûre d'elle-même, déroulant systématiquement sous ses mains ce qu'on avait enroulé systématiquement dans sa tête. Pour un accord faux je t'eusse félicitée, ma chérie ; je t'aurais embrassée pour un bon bafouillage !

D'ailleurs ceci ne m'étonne point. Avec les grands morceaux bêtes qu'on te serine, on exerce merveilleusement tes phalanges, et l'on a raison de le faire : c'est indispensable. Mais on te laisse croire que tapoter fidèlement des notes comme elles sont écrites et comme d'autres les exécutent, c'est être musicienne. Pauvre petite !...

Or ça ! veux-tu que ton oncle, — il ne serait pas capable, ton oncle, de jouer le quart des traits dont tu perles impeccablement les enfilades ridicules, — veux-tu qu'il te communique à bâtons rompus ses réflexions sur l'ALBUM DES JEUNES ? Il te parlera souvent de toute autre chose que de musique et quelquefois te fera des remarques techniques presque niaises à force d'évidence ou presque folles tant elles seront paradoxales. N'importe ! J'ai la fatuité de croire que si tu pénètres bien l'esprit de ces divagations, dans quelques mois tu aimeras sincèrement Schumann, tu ne pourras plus supporter la boursoffure de tes grands morceaux et tu te sentiras devenir plus artiste, sans cesser d'être une petite jeune fille bien complaisante et bien naturelle.

Mais pour que mes conseils portent

leurs fruits (et c'est par là que je commence), il faut, ma chère nièce, il faut absolument que tu t'efforces de rester toujours belle, bonne et bête. Promets-le moi tout de suite !... Ah ! je sais bien ; c'est drôle ce que je te dis là ! Mais écoute-moi donc : je m'explique.

En te demandant d'être belle, je n'exige pas que tu aies à l'avenir le nez mieux tourné qu'auparavant. D'ailleurs il n'est déjà pas si mal ton nez !... Ne crois pas non plus qu'il faille réclamer à ta mère des toilettes ébouriffantes. Elle me gronderait, non sans raison, de t'inculquer de pareilles idées. Pour être belle, au sens où je le souhaite, il suffit que tu veilles à conserver l'élégance native de tes gestes et de ton langage, que tu développes en toi-même le sentiment de l'harmonie, que tu cultives, avec un légitime souci de plaire, les jardins de ton bon sens et de ton cœur. Et c'est la simplicité qui peut le mieux te dicter en toute occasion l'attitude logique ou la robe à choisir, la façon de te coiffer ou la conduite la meilleure. Sois simple, ma petite, tu seras belle forcément.

Sois bonne aussi. L'art est un langage, c'est-à-dire un moyen de communication entre gens qui sont émus de la même manière. Pour partager les émotions des autres, comme pour leur faire entendre les siennes, il faut être bon. L'on te dira peut-être que de vilains hommes possédèrent un grand génie artistique. D'abord nous n'aspirons pas si haut qu'eux, n'est-ce pas, ma mignonne ; on peut excuser les grands génies de leurs faiblesses. Et puis cela n'est pas vrai. On les juge mal, en les jugeant à sa mesure. Crois bien qu'au fond d'eux-mêmes ils cachaient une sorte de bonté qui, pour n'être pas tout à fait la nôtre, n'en existait pas moins réellement... Être bon, c'est se préparer à vibrer devant les joies et les douleurs d'autrui. Compatir à ces douleurs, s'associer à ces joies sous leurs formes les plus nobles, c'est le but suprême de l'Art... Sois simple, te dirai-je de nouveau, et sûrement aussi tu seras bonne.

Enfin sois bête, ma chérie ! garde toujours devant le monde et les événements, devant la nature et les œuvres d'art ces grands yeux ébaubis qui me plaisent. N'aie pas l'air malin ; ne soit pas trop spirituelle ; reste candide ! Quand tu iras au concert ou au théâtre, ne fais pas comme tes amies qui prennent des mines renseignées, s'esclaffent aux bons endroits, se pâment ou ricanent aux passages consacrés. Peut-être, du reste, ne jugeras-tu pas comme elles, ni comme les grandes personnes au courant de tout. Renferme-toi dans ta sottise ; sois nigaude et, si tu es

sincère, en fin de compte c'est toi qui auras raison. Ce n'est pas plus difficile que d'être belle et bonne : il suffit, cette fois encore, de rester simple.

Sois bête, sois bien bête, et tu goûteras profondément les chefs-d'œuvre...

Ah ! la fine mouche, qui m'a déjà compris !

Jean d'UDINE.

(A suivre).



VARIÉTÉS

La musicalité du discours

A tout instant, on lit dans les comptes-rendus de Salons où d'expositions : M. X... nous expose une fulgurante symphonie en blanc majeur, Z... un exquis crépuscule en gris mineur. Ces expressions sont devenues si courantes, que malgré leur incohérence absolue, j'ai souvent songé qu'elles devaient sinon avoir par elles-mêmes un sens, du moins signifier chez le critique d'art une impuissance à exprimer par des mots autres que ceux-là une impression réellement vécue en face de certains tableaux. Au reste, un musicien qui veut apprécier une œuvre orchestrale a sans cesse recours à ces transpositions. Certaines de ses images sont empruntées à l'architecture, d'autres plus nombreuses à la peinture. Les compositeurs modernes donnent souvent en marge de leurs partitions l'indication : très blanc. Et cette confusion entre les modes d'expression des différents arts devient plus fréquente encore, quand les poètes prétendent nous donner par des mots tout ce que la musique seule nous fait entendre. Il y a là des questions bien différentes les unes des autres : quand on parle de tableau en majeur par exemple, cette expression, signifie ceci : une relation entre les nuances ou les couleurs telle, que l'ensemble du tableau produise l'impression d'éclat, d'équilibre normal, de plénitude joyeuse qu'on attribue en musique au mode majeur. Il y a cependant une erreur : le mode majeur diffère du mineur par l'élévation ou l'abaissement de certaines notes de la gamme un demi-ton plus haut ou plus bas. C'est bien simple et très précis. Mais quelle plume assez subtile distinguera le majeur du mineur en peinture, le roux du bleu en musique ? Quel psychologue nous dira pourquoi la lettre A est irrémédiablement jaune et la lettre I vouée au rouge ? Singuliers esprits que ces artistes si parfaitement maîtres des moyens d'expression de

leur art, et qui veulent à tout prix recourir à ceux d'un autre art ! Mais bornons-nous à rechercher les raisons de ces confusions et leurs effets, quand il s'agit de deux arts voisins, s'adressant au même sens, la musique et la poésie.

Il y a dans le mot deux parties : l'une qui chante et qui se suffit à elle-même : c'est la voyelle, ou la diphtongue, dans le cas où elle ne produit qu'un son unique. L'autre c'est la consonne où l'ensemble de plusieurs consonnes, dénuée de valeur musicale par elle-même, qui s'applique à la voyelle, sans la modifier.

Ce n'est généralement pas dans les consonnes que les poètes cherchent à produire leurs effets musicaux. Le champ ne serait pas vaste. Tout au plus prétendent-ils que l'accumulation devant une voyelle de plusieurs consonnes de nature différente produit une impression d'effort dont on peut tirer quelque effet : par exemple, le mot « strangulation ». Mais il faut quelque imagination pour trouver dans la première syllabe de ce mot une allusion phonétique à l'acte violent qu'il exprime. Pour vous en persuader, prononcez à la place le mot « strabisme » qui présente la même disposition des consonnes et tout l'effet disparaîtra. On a quelquefois recours à l'allitération, qui est une répétition des mêmes consonnes au commencement des mots, comme dans les deux vers :

Triton trottait devant et tirait de sa conque
Des sons si ravissants qu'il ravissait quiconque.

C'est amusant tout au plus. L'allitération ne peut produire de réels effets que dans une langue comme la langue allemande, où les consonnes rudes et aspirées abondent et où leur accumulation, souvent osée par Wagner, produit une sorte de langage sauvage, d'une brutalité curieuse.

C'est donc surtout des voyelles que les poètes espèrent tirer parti pour leurs effets musicaux. Remarquons d'abord, que la matière musicale est peu riche. *A, e, i, o, u, ou, on, en, an*, sont les seuls sons simples dont nous disposons : pauvres éléments pour une symphonie ! Nous dira-t-on que chacun de ces sons, à lui seul, indépendamment du mot où il est enfermé, a une valeur, signifie tel sentiment ? Non, et la preuve c'est que, si tels effets par exemple d'éclat, sont obtenus par une accumulation de sons en « a » cette accumulation est nécessaire. Par exemple, dans le « lion et le moucheron » les deux vers :

L'insecte du combat se retire avec gloire ;
Comme il sonna la charge il sonna la victoire

sonnent un peu en fanfare.

Mais le rythme y est pour beaucoup : car les accentuations tombent toutes précisément sur les syllabes en *a*, qui sont claires et ouvertes. La voyelle à elle seule ne produit aucun effet. Le mot « poire » ne vous produit pas la même impression, n'est-il pas vrai ? Enfin et sur-