Sociales, avec le concours des élèves de l'Ecole de Musique classique plus connue sous le nom d'Ecole Niedermeyer, d'intéressantes séances polyphoniques, qu'il commente par des conférences très savantes et très littéraires. M. Hugo Riemann ne les a pas oubliés dans son remarquable *Dictionnaire de Musique* ; M. G. Grove leur a marqué une place importante dans son *Dictionary of Music and Musicians*.

Cependant une histoire complète de cette période manque à l'encyclopédie musicale. Après de longues et patientes recherches nous allons essayer de reconstituer cette belle époque que M. Lavoix (1) résume en quelques lignes : « Au xv^e^ siècle les musiciens deviennent assez nombreux pour constituer une école ; et c'est dans le nord de la France et dans la Belgique que se trouvent les premiers maîtres, qui, tout en continuant la tradition musicale des trouvères de l'Artois et de la Picardie, instruisirent les compositeurs italiens du xvi^e^ siècle ». « L'Italie semble être venue la dernière, car ce ne fut qu'après avoir été formés par les maîtres de l'Ecole Franco-Belge que les Italiens s'élancèrent dans la carrière, avec un incomparable éclat, il est vrai ». C'est pourquoi, à l'aide de documents chosis avec soin, et entouré de toutes les lumières de la critique historique moderne, nous montrerons d'abord ce qu'était cette Flandre qui a produit tant d'artistes divers ; puis, prenant la musique au point où elle se trouvait à l'apparition des premiers maîtres flamands, nous la conduirons jusque dans les commencements du xvii^e^ siècle, à l'époque où aux grandes écoles contrapuntiques et polyphoniques Flamandes succèdent les premières écoles monodiques d'Italie.

(A suivre) F. DE MÉNIL.

(1) *Histoire de la Musique* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).

Petites Lettres

pour

LA JEUNESSE

SEPTIÈME LETTRE

LA COULEUR MUSICALE

Un jour, ma chère petite, que nous discutions sur les rapports de la musique et de la peinture, j'expliquais à des amis pour quels motifs je pense que les couleurs, — celles de l'arc-en-ciel, par exemple, rouge, orangé, jaune, vert, etc..., — ne peuvent pas correspondre, comme on l'affirme souvent, aux notes de la gamme, mais qu'elles doivent jouer, dans les arts plastiques, un rôle analogue à celui des divers timbres dans un orchestre. C'est-à-dire qu'une gamme exécutée par un instrument quelconque, un hautbois, je suppose, pourrait être comparée à une bande d'étoffe dégradée du vert foncé au vert clair, tandis que cette même gamme, exécutée par une trompette, serait comparable à une autre bande dégradée du rouge foncé au rouge clair, et ainsi de suite... En un mot la hauteur des sons correspondrait aux divers degrés plus ou moins sombres des couleurs, et ce sont les timbres qui rempliraient dans les symphonies le même rôle que le bleu, le rouge, le jaune en peinture, sans qu'il soit possible, dans l'état actuel de nos connaissances, d'énoncer la couleur corrélative de chaque timbre.

Tous mes amis musiciens se révoltèrent contre cette théorie. « D'après vous, s'écrièrent ils ensemble, il n'y aurait donc musicalement de la couleur que dans les œuvres orchestrales. Vous ne réfléchissez pas combien tel morceau écrit pour un seul instrument, pour une seule voix, un Nocturne de Chopin, une mélodie de Grieg peuvent être colorés. Pensez-y ; vous renoncerez à votre système et vous verrez que la modalité, que la tonalité, que les harmonies sont autant d'éléments de coloris et que par conséquent il faut admettre, comme on l'a fait jusqu'à présent, que les notes de la gamme correspondent bien, dans une certaine mesure, aux couleurs de prisme ».

J'ai beaucoup médité là-dessus, comme on m'y engageait, et je crois aujourd'hui que nous avions également raison les uns et les autres, seulement nous n'entendions pas le mot « couleur » de la même manière. Dans la vie, tu verras, ma chère enfant, que les neuf dixièmes des discussions naissent ainsi par la faute du langage. Tandis que je songeais, en parlant de couleur, à cet élément spécial de nos sensations visuelles que nous appellerons, si tu le veux, la « teinte » et qui se traduit dans le langage courant par des noms particuliers : « rouge, grenat, bronze, aubergine, ardoise, paille, olive, etc ..», mes amis en célébrant la couleur musicale, n'employaient cette expression que par analogie avec certains effets obtenus dans les arts plastiques au moyen d'une seule teinte. Tu sais, n'est-ce pas, qu'un fusain, qu'une eau-forte, qu'un crayon, qu'une sanguine peuvent nous donner, par la manière dont y sont réparties les clartés et les ombres, un sentiment très juste des objets de diverses teintes qu'ils représentent, et, dans ce cas, on vante leur beau coloris. Tu entendras dire de la sorte que les dessins de Prud'hon sont « blonds » comme ses peintures. Or ils ne sont pas blonds du tout, ils sont gris ; mais la qualité de leurs gris évoque l'idée de personnages éclairés par une lumière douce et dorée.

Le mot « couleur » étant pris dans ce sens particulier, mes amis disaient à bon droit qu'un morceau de musique écrit pour une seule voix ou pour un seul instrument peut-être coloré ! Mais je n'avais pas tort, non plus, de prétendre que la multiplicité des timbres de l'orchestre apporte seule à la musique un élément semblable à celui que la peinture doit à l'emploi du jaune, du bleu, du rouge et de leurs dérivés.

Il fallait, ma petite, élucider ce problème, dont tout le monde parle à tort et à travers. Mais comme tu n'as pas, je présume, l'intention d'écrire des symphonies, nous ne nous occuperons plus ni de timbres, ni de teintes, et nous allons chercher seulement d'où certaines œuvres musicales pour un seul instrument, comme le JUGEND-ALBUM, tirent leur coloris.

D'abord, ma chère mignonne, la mélodie a toujours une couleur par elle-même et cette couleur tient en premier lieu au mouvement. Je t'ai parlé assez longuement du rythme pour qu'il soit inutile d'y revenir et tu dois comprendre, sans plus de commentaires, ce que disait Glück : en jouant un peu trop vite l'air si douloureux d'*Orphée* « j'ai perdu mon Eurydice », on en peut faire un joyeux motif de danse. La couleur mélodique tient ensuite à la hauteur absolue ou tessiture de la phrase musicale ; c'est même pour cela qu'il ne faut jamais, sous aucun prétexte, transposer un morceau ; on en altère forcément la nature. Enfin la couleur mélodique tient encore, et même bien davantage, à la hauteur de la phrase musicale par rapport au ton — et par suite au mode — dans lequel cette phrase est écrite. Ceci est très mystérieux, mais on ne saurait contester que les situations relatives des notes d'une mélodie sur l'échelle musicale d'un ton donné entraînent des effets de coloris extraordinaires. Schumann est, je pense, l'auteur qui doit le plus de beauté à ce don d'écrire des phrases colorées par leurs seules lignes mélodiques. Il lui arrive même très souvent, je te le disais dans ma lettre sur le Style musical, de composer des chants plus remarquables par la couleur qui se dégage de leurs contours que par leurs lignes proprement dites. Si tu as occasion de feuilleter son cycle vocal, *Amour de Poète*, lis-en la cinquième mélodie : « Ich will meine Seele tauchen... »

La voix s'y promène lentement sur six notes du ton de si mineur, de la sensible, la dièze, à la dominante, fa dièze. Comme courbe cela n'a rien de merveilleux, comme couleur c'est d'une grâce, d'une finesse, d'un charme incomparables.

Dans l'Album des Jeunes, cette qualité se retrouve constamment et je pourrais te donner, d'après ce recueil, vingt exemples de ce que j'avance. Je te prie seulement de jouer avec soin le numéro 39, *Saison d'Hiver*. Tu verras que la première page, en ut mineur, purement mélodique, est d'une couleur lugubre qui tourne presque au tragique avec le mouvement en valeurs brèves du second thème. C est bien la désolation des campagnes sous la bise, et nul poète, nul peintre n'a fixé d'une manière plus évocatrice le morne et sombre décembre. Mais quand, à deux reprises différentes, l'on passe en ut majeur, tout à coup il semble que l'on aperçoive la plaine couverte de neige; une invincible impression de blancheur s'impose à l'imagination. C'est la puissance du changement de ton. Puisque la place relative des notes sur les divers degrés de la gamme a tant d'influence au point de vue du coloris musical, nous devions prévoir, en effet, que chaque modulation, doit apporter avec soi quelque nuance nouvelle subtile ou tranchante.

Non contente de briller par son coloris mélodique, toute notre musique moderne triomphe aussi par le coloris harmonique. Ils ne diffèrent d'ailleurs pas essentiellement l'un de l'autre.

L'harmonie est née de la polyphonie... tâche, ma chère petite, de me suivre quelques instants encore. Je le sais bien : ceci est abstrait. Mais de quelles clartés s'illuminera pour toi la musique, si tu as bien saisi mes explications. Voyons, un peu de courage !... L'harmonie est donc née de la polyphonie. On eut l'idée de faire entendre plusieurs chants à la fois ; on écrivit des messes et des motets à quatre parties, et le coloris mélodique de chacune de ces parties concourut au coloris général. Frappés de cette coloration plus riche et plus intense, obtenue par les rencontres de plusieurs notes différentes, les musiciens imaginèrent de l'employer en soi, indépendamment de son origine mélodique, et les accords d'accompagnement naquirent. Ils se perfectionnèrent constamment depuis et, à notre époque, où la peinture en arrive à ne plus chercher que des impressions lumineuses presque indépendantes de toutes lignes, il était naturel que, parallèlement, la musique s'évertuât vers des effets harmoniques presque indépendants de tout rythme et de tout contour précis.

Je n'ai pas à te faire un cours d'harmonie. Mais avant d'en finir avec ce dernier élément intrinsèque de la musique, il convient que je t'indique brièvement comment le caractère mélodique et le caractère harmonique d'une phrase musicale sont, eux aussi, solidaires l'un de l'autre.

Lorsqu'on dit d'une œuvre moderne qu'elle n'est pas mélodique, cela signifie ordinairement, je te l'expliquais dans ma dernière lettre, que sa mélodie n'est pas « carrée ». Mais presque toujours on ajoute en même temps que cette œuvre ne vaut que par ses harmonies, qu'elle est « savante ». Or, chez tous les musiciens dignes de ce nom, l'harmonie, comme le rythme, dérive normalement du « chant ». Même lorsque celui-ci nous semble moins direct, lorsqu'il se dissimule, il n'en coexiste pas moins, forcément, avec les accords dont il dirige les séries. Seulement dès que ces accords deviennent plus compliqués, dès qu'ils modulent davantage, dès qu'ils renferment beaucoup de combinaisons inédites, l'auditeur est dérouté. Il parle de « science » alors ; ce qui ne veut absolument rien dire, car il ne saurait y avoir de science, là où il ne peut y avoir ni vérité, ni erreur. Il n'y a pas d'harmonies savantes, mais des harmonies nouvelles, et voilà tout. Veux-tu te convaincre que cette soi-disant science harmonique dérive de la mélodie ? Joue à une personne âgée, qui n'ait pas l'habitude de la musique moderne, à un admirateur de Meyerbeer, par exemple, le chant du jeune Matelot ou le solo de cor anglais de *Tristan et Yseult*. Ces pages de Wagner n'ont d'accompagnement ni l'une ni l'autre. Ton vieil amateur déclarera néanmoins (et peut-être penseras-tu comme lui, petite gredine !) il déclarera que c'est trop « savant », que « ce n'est pas mélodique », uniquement parce que les harmonies implicitement contenues dans ces deux phrases musicales, c'est-à-dire leurs couleurs mélodiques, sont trop nouvelles pour lui. Musique non mélodique ou harmonies savantes, cela veut simplement dire suite ou concours de sons dont on n'a pas l'habitude. Et, si tu veux connaître toute ma pensée là dessus, j'estime qu'avec un peu d'entraînement l'oreille humaine doit arriver à trouver du charme à n'importe quelles modulations, à n'importe quels accords. Tu le vérifieras bien vite d'après les sonorités qui t'étonnèrent d'abord dans le Jugend-Album. C'est aux compositeurs à ne chercher d'harmonies nouvelles que là où elles sont utiles, où elles produisent un effet déterminé, impossible à réaliser autrement. De même que les néologismes en littérature, il ne faut pas les fuir, mais il ne faut pas davantage les employer, là où l'on dispose de moyens connus pour exprimer nettement sa pensée.

Tu vois ainsi le sentiment reparaître une fois de plus comme le souverain maître de tous les signes musicaux et tu comprends enfin la parfaite homogénéité des divers éléments matériels de la musique. Je te le répète une fois encore, pour que tu ne l'oublies point ; une œuvre d'art est un organisme vivant ; toutes ses parties sont coordonnées de telle sorte que la moindre variation de chacune d'elles retentit fatalement sur toutes les autres. Tu le sauras à l'avenir. Tu perdras l'habitude de juger les choses sur une seule face. Et, quand tu verras ton cousin Maxime, qui est un poseur, tourner le coin de son smoking, comme une manivelle, dès qu'on lui parle de Rossini, tu comprendras qu'il commet la même erreur que tante Félicité se bouchant les oreilles à la seule pensée du « vacarme wagnérien ». Ils prennent l'un et l'autre la partie pour le tout. Cela ne t'arrivera plus jamais, n'est-il pas vrai, mignonne ? Aussi t'embrassé-je avec tendresse, en professeur très fier de sa petite élève.

Jean d'UDINE.

(*A suivre*)

Emmanuel Chabrier

ET

GWENDOLINE

(*Suite*) (1)

La scène se passe sur les côtes de la Grande-Bretagne. Au premier acte, nous sommes dans un creux de vallon près de la mer. C'est le matin. Hommes et femmes se préparent à commencer le travail de la journée.

Les quelques mesures d'orchestre qui précèdent le lever du rideau, instrumentées d'une délicate façon, contrastent par leur caractère reposé et agreste avec les puissantes sonorités de l'ouverture. Le chœur saluant le lever du soleil est d'une délicieuse fraîcheur. L'accompagnement est une petite merveille. Cependant, flûtes et violons murmurent en valeurs diminuées le motif de *Gwendoline* qui se maintient, sous cette forme, pendant que la jeune fille (soprano) commande aux femmes d'aller aux champs et aux hommes de

(1) Voir le numéro du 15 septembre