



(Voir les n° 1, 2, 3 et 5.)

Nous voici donc parvenus à une première constatation : nos viscères, selon l'heureuse comparaison de M. L. Dauriac, fonctionnent à la manière d'une bouteille de Leyde. Ils accumulent dans les profondeurs de notre inconscient les mille « perceptions imperceptibles » de nos sens, et en transmettent la somme, mystérieusement devenue pensée, au cerveau qui joue le rôle d'organe centralisateur.

Irons-nous scruter les phases de cette métamorphose ? Cela passe nos faibles moyens. Laissons donc les vibrations sonores s'éteindre en nous, pour renaître, par une genèse inviolée, dans notre conscience musicale, et voyons plus modestement quelles causes conditionnent notre plaisir.

Quand un de nos critiques autorisés, que nous supposons absolument impartial (il s'en trouve), vitupère à l'issue d'un concert contre la décadence irrémédiable de l'art, il entend signifier par là que la musique qu'on lui a soumise, était détestable ou détestablement jouée. Et c'est là, en effet, la première condition du plaisir musical ; que la musique soit belle (avec toutes les restrictions que comporte ce terme, si diversément interprété). Cependant la mauvaise humeur de ce critique n'a peut-être pas pour origine exclusive, la médiocre valeur esthétique des vibrations sonores, proposées à son jugement. La sensibilité du critique lui-même peut être parfois incriminée, car elle dépend, nous l'avons vu, d'une conesthèse, capricieusement influencée par les plus vulgaires contingences. Ce n'est pas à tort qu'on accuse les juges sévères d'avoir la digestion difficile.

En ce jeu des répercussions d'ailleurs, la réciproque est vraie. Comme le dit Thomas dans « l'Amour du Beau » : « Par suite de l'étroite solidarité qui existe entre nos organes et les fait parfois vibrer à l'unisson comme les cordes d'une table d'harmonie, il arrive qu'une simple sensation agréable évoque en nous une multitude d'autres sensations différentes, qui viennent la renforcer et lui faire cortège, rendant ainsi plus intense, plus complexe et plus attachant le plaisir qu'elles procurent. »

Le plaisir de l'auditeur est donc subordonné, d'abord à la qualité de la musique, ensuite à l'état général de sa sensibilité. Considérons successivement ces deux points.

Par « qualité de la musique » nous entendons moins sa valeur esthétique

(car ce serait passer délibérément aux fonctions de l'intelligence), que la dose de plaisir brut, contenue dans ses éléments primordiaux, comme le timbre ou un accord immobile. Il y a bien un peu d'arbitraire à isoler ainsi ce qui, pratiquement, ne se rencontre qu'étroitement confondu, mais l'analyse en devient plus commode.

Dans leur livre, abondamment documenté, mais fort technique, sur « la Musique et la Vie intérieure », MM. Bourguès et Denéréaz distinguent et étudient méthodiquement, pour un son donné, la Hauteur, le Timbre, l'Émission, l'Intensité et la Durée. Si l'on ajoute au premier son, d'autres sons, soit consécutifs, soit simultanés, pour obtenir la Mélodie et l'Harmonie, on multiplie à l'infini les combinaisons de ces 5 éléments. Sans poursuivre leur analyse jusque dans ses conséquences extrêmes, il est curieux d'en examiner un peu le point de départ.

MM. Bourguès et Denéréaz, grâce à une ingénieuse théorie du plaisir musical, ont mesuré exactement la valeur affective des éléments schématiques de la musique. La perception d'un plaisir de n'importe quel ordre correspond pour eux à une augmentation de l'activité vitale. Ainsi, pour mesurer le plaisir, suffira-t-il d'enregistrer la réaction qui l'accompagne, c'est-à-dire « l'influx d'énergie extérieure ». On imaginera donc des expériences sonores où prédomineront tour à tour Intensité, Durée, Timbre, etc... Un dynamomètre inscrira automatiquement la courbe des variations apportées dans la « capacité vitale » d'un auditeur, en d'autres termes dans sa sensibilité.

Si cette théorie est juste, — et il faut avouer qu'elle se défend fort bien — l'Intensité est l'élément le plus affectif de la musique. La grosse caisse et les instruments les plus bruyants de la percussion plaisent tant aux êtres exempts de complications intellectuelles et qui vont tout droit à ce qui les attire, que leur emploi a pris quelquefois une extension abusive : qu'on se reporte aux orchestres primitifs des sauvages, aux fanfares de village et aux jazz de music hall.

Mais, dira-t-on, n'est-ce pas plutôt le rythme qui domine ici ? Il suffit, pour se convaincre du contraire, d'imaginer une marche ou un shimmy, contenus par une baguette autoritaire dans un pianissimo ininterrompu. L'effet se réduira à presque rien.

Mais l'émotion toute physique qui se dégage d'un tapage rythmique est-elle l'indice d'une beauté ? On ergotera sans fin sur ce qui mérite, ou ne mérite pas le nom de Musique. Autant de person-

nes, autant d'avis. N'essayons pas de trouver l'accord sur le terrain des Noces de Stravinsky, d'une actualité encore trop brûlante et constatons seulement que les orgies de trombones, rêvées par Berlioz, et qui horrifiaient tant Scudo et ses contemporains, ne nous apparaissent nullement aujourd'hui comme du tintamare, mais comme l'expression adéquate des grandioses imaginations d'un romantique.

Ce n'est encore là pour ainsi dire que l'intimité absolue du son. On peut y parvenir brusquement ou progressivement et l'émotion dans les deux cas est toute différente.

Un simple accord, attaqué au clavier, de bombarde des grandes orgues au milieu du silence de l'église, produit une exaltation soudaine, une impression puissante de force, et comme une joie surhumaine, bien qu'absolument indéterminée. La courbe du dynamomètre fait un brusque crochet, puis si l'intensité reste égale ou décroît, s'infléchit peu à peu.

Au contraire, le degré suprême de l'intensité peut être obtenu par un rinforzando progressif. L'émotion se trouve peut-être diminuée de tout ce que la

surprise y ajoute dans le premier cas ; mais le plaisir, intensifié peu à peu, présente une autre qualité. Le crayon du dynamomètre suit une marche parallèle.

Ce deuxième mode de variation de la sonorité a une importance considérable et représente une bonne part de ce qui distingue le jeu d'un virtuose de celui d'un artiste ordinaire. Les ressources du crescendo et du decrescendo employées à propos, font la gloire de tel violoncelliste, et le goût avec lequel ces nuances d'intensité sont distribuées est d'autant plus apprécié dans l'interprétation des œuvres anciennes que leurs auteurs, Bach par exemple, notent seulement les forte et les piano absolus, laissant le reste à la fantaisie de l'interprète.

C'est parfois toute la vie d'une œuvre que ses gradations d'intensité. On changera le temps métronomique d'un morceau, ou le timbre de l'instrument prévu pour lui par l'auteur, sans compromettre absolument son pouvoir affectif. Mais jamais on ne rendra uniforme sa sonorité (sinon pour des effets spéciaux) sans tomber dans la monotonie insipide.

G. BENDER et M. ROUSSEAU.

ÉTUDES MUSICALES ANALYTIQUES

L'Enfance du Christ de BERLIOZ

a) Overture de la Fuite en Egypte ;

a) Les bergers défilent devant l'étable de Bethléem. Leurs allées et venues motivent le caractère en style fugué de cette ouverture. Dans le ton de fa # mineur sans sensible, un chant touchant archaïque plane auquel les anches ajoutent une teinte champêtre ; il revient souvent pour se mêler aux divers épisodes et pour leur servir de trait d'union.

b) Repos de la Sainte Famille qui, fuyant Hérode, gagne l'Egypte. Ce repos dans une oasis est musicalement un *allegretto grazioso* à 6/8. L'orchestre évoque l'inquiétude des voyageurs et la voix du récitant s'éleve :

*Les pèlerins étant venus
En un lieu de belle apparence...*

La Symphonie fantastique de BERLIOZ

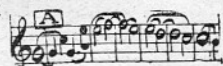
Un jeune musicien, d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lesquelles ses sensations se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue

pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

A) *Réveries, passions.* — Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses déhiantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresses, ses consolations religieuses.

Cette partie débute par une introduction, *Largo*, suivie d'un *Allegro agitato* où apparaît tout

de suite l'idée fixe, [A] :



dont les développements remplissent ce mouvement qui rappelle, par sa structure, l'*Allegro* à forme binaire.

B) *Un bal.* — Il y retrouve l'aimée au milieu du tumulte d'une fête brillante. C'est en somme le *Menuet* et le *Trio* de la symphonie habituelle. Le motif de la



valse [B] :
s'y mêle au retour de l'idée fixe transformée, [C] :

