



(Voir le Guide n^{os} 1, 2, 3, 5 et 9)

Après l'Intensité, la Hauteur des sons agit encore puissamment sur le plaisir, qui résulte pour nous d'une sensation musicale quelconque.

Dans un ouvrage très curieux sur les rapports de la sensation et du mouvement, M. Féré énonce cette loi : « L'Intensité des sensations de l'ouïe, mesurée par leur équivalent dynamique, est en rapport constant avec l'amplitude et le nombre des vibrations. » Voici qui est plus précis encore : « La puissance dynamogénique d'un sujet monte de 19 à 45 kilogs dans l'intervalle de 2 octaves.

Autrement dit, notre activité vitale croît considérablement à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des sons. Or, tout sentiment de puissance et toute dépense normale d'énergie s'accompagnent d'impressions agréables. Donc, le plaisir peut suivre une gradation parallèle à celle du son.

Le mouvement ascendant correspond alors dans la conscience à une exaltation, et le mouvement contraire à une dépression. Faut-il triompher de l'espèce de confirmation, donnée ici à la théorie par l'étymologie, ou au contraire se défier de cette analogie spécieuse qui pourrait bien n'être qu'un jeu de mots ?

Sans doute, il serait facile de pousser ces conclusions à l'absurde. La simple ascension de l'échelle à 90 degrés du piano suffit-elle à gagner le paradis des sons ?

Ne nous contentons pas de cette dérision sommaire et examinons de plus près.

Et d'abord, il faut considérer séparément la Hauteur « immobile » et la Hauteur « en mouvement ». Cette dernière, à laquelle s'applique particulièrement la citation de M. Féré, n'est autre chose que la mélodie. Encore importe-t-il de distinguer ici à nouveau et de tenir compte, comme le fait M. Bourguès, de la direction ascendante ou descendante de la ligne mélodique et de la grandeur des intervalles.

Voyons d'abord le point de départ et le point d'arrivée. L'extrême limite inférieure, où le son confine au bruit est le *do* 32 vibrations donné par les plus grands tuyaux de l'orgue ; au-dessous, l'oreille ne perçoit pas les battements. La tonalité n'apparaît véritablement qu'aux environs du *do* 128 vibrations. Dirait-on que ce *do* marque le point zéro de l'excitation nerveuse, d'où résulte le plaisir ? Tout en reconnais-

sant que le rôle sans gloire, dévolu aux degrés inférieurs de l'harmonie, a toujours une importance considérable, on avouera que, dans le cas qui nous occupe, la suavité n'est pas leur qualité dominante et que les vibrations dont ils ébranlent notre coenesthèse ne seraient guère affectives, si on pouvait les concevoir dépouillées de tout ce qui les rehausse d'ordinaire : intensité, rythme, etc. Il semble même parfois que l'impression, produite par ces notes profondes, n'est pas très éloignée de la sensation tactile. On éprouve une sorte de malaise, comme si la conscience hésitait à les classer parmi les phénomènes qui nous affectent par l'oreille, et découvrirait par l'expérience, la vérité de l'hypothèse de l'origine coenesthésique des sensations. Evidemment rien là de très « exaltant » ; rien donc, qui contredise la loi de Féré.

Si maintenant nous examinons l'autre bout de l'échelle, nous constatons que la sensibilité de l'ouïe dans les notes élevées varie beaucoup suivant les individus. D'ailleurs, la facture instrumentale n'utilise pas les degrés supérieurs ; on ne dépasse guère le *do* de la petite flûte. Il y aurait paradoxe à soutenir que les sifflements suraigus dont sont agrémentées à profusion certaines partitions contemporaines représentent l'affectivité musicale portée à sa nuance la plus séraphique. Il y a ici sans doute des éléments étrangers, comme le timbre et l'intensité, qui peuvent vicier le jugement. Cependant, d'une manière générale, confessions que l'acuité du son est pour beaucoup de tympanes, plutôt pénible. Comment accorder ce résultat avec la loi formulée tout à l'heure ? Assez simplement, pourvu qu'on se rappelle que chaque élément n'a qu'une valeur relative, proportionnelle aux possibilités de chaque organisme. Ainsi, de même que tout paroxysme de plaisir se transmue mystérieusement en douleur, quand l'excitation dépasse la résistance de l'organisme, de même la tension vitale, montant avec le son, traverserait d'abord une période normale, s'accompagnant de plaisir, puis deviendrait peu à peu douloureuse en dépassant un seuil de résistance, variable suivant les êtres. C'est ainsi que presque tous les instruments se trouvent groupés vers le milieu de l'échelle des sons. Les autres sont d'un emploi exceptionnel, et la hauteur de leur registre a contribué au moins autant que leur timbre ou les difficultés de leur maniement, à les exclure de l'orchestre classique.

Si la théorie est inexacte, du moins a-t-elle le mérite de consolider avec vraisemblance, la loi de Féré. Et ce n'est pas un résultat négligeable que

de sauver une loi du néant. Le monde sonore semble contenir tant de faits inconciliables que tout essai de synthèse a droit à notre sollicitude.

Tenons donc pour acquis, que le pouvoir affectif des sons très bas est faible ; que dans le registre moyen, les notes ont sensiblement le même pouvoir et que la nature même de l'auditeur, ainsi que les autres qualités du son, jouent un grand rôle dans l'appréciation qu'on en donne ; enfin que dans l'aigu, le plaisir semble décroître. Ces résultats, perceptibles si l'on divise l'échelle musicale en trois grandes régions, doivent théoriquement s'appliquer aux espaces restreints, c'est-à-dire aux intervalles mélodiques.

Evidemment, il y a lieu d'être ici moins affirmatif. Entre la tierce et la quarte montantes, personne ne prétendra qu'il y ait une différence notable, au point de vue plaisir. Cependant on remarquera que les sentiments simples et de faible intensité, se traduisent généralement par de petits intervalles, tandis que les mouvements de passion empruntent volontiers pour s'exprimer les sauts de sixte, d'octave et même de neuvième ; (qu'on se rappelle les neuvièmes déclamatoires, chères au lyriques italiens et tant raillées il y a une dizaine d'années). Si l'on admet qu'action et plaisir sont, dans certaines conditions, synonymes, une musique qui exalte l'énergie organique est plus affective que celle qui endort les sens. (Tout cela n'est, répétons-le, que déduction ; or, chacun sait que la logique ne se fait pas scrupule d'aller quelquefois contre la vraisemblance.)

Cependant, beaucoup plus que la gran-

deur des intervalles, la direction de la ligne mélodique importe. Ici la démonstration sera superflue. Tout le monde accorde que l'expression d'une douleur, au théâtre, suit toujours une ligne descendante, alors que la joie se traduit par un chant ascendant. La généralité du fait empêche de voir là une simple convention. Réciproquement, un trait mélodique ascendant produit une impression d'allègement, de joie, tandis qu'un trait descendant provoque l'oppression et la tristesse.

Mais, direz-vous, faut-il assimiler douleur et tristesse ? L'être fuit normalement la douleur ; au contraire, il se complait dans certaines tristesses, et notamment celles qu'il va savourer au théâtre.

Dès lors, l'émotion qu'on ressent, par exemple, à entendre une plainte modulée sur un dessin chromatique descendant, ne peut être tenue pour moins affective que l'enthousiasme que dégage un hymne de joie, animé d'un mouvement ascendant.

L'objection paraît bien fondée. En fait elle repose sur l'imprécision des notions de plaisir, douleur, joie, tristesse. Il semble que cette tristesse, obtenue artificiellement, malgré des analogies indéniables avec la douleur, doive être bien plus justement appelée plaisir. La question est obscure et très controversée. Contentons-nous d'une probabilité : admettons que douleur et tristesse sont de natures très voisines, ce qui nous vaudra le grand avantage de conserver à la loi de Féré son intégrité si séduisante, jusque dans ses conséquences extrêmes.

G. BENDER et M. ROUSSEAU.

DÉPARTEMENTS

ABBEVILLE. Le 13 janvier, 19^e séance des Amis de la Musique. **M. G. Jean-Aubry**, conférencier (Les Animaux dans la Musique). **M^{me} Alvar**, cantatrice ; **M. Albert Laurent**, pianiste. Œuvres de Couperin, Dagecourt, Rameau, Kjerulf, Schumann, Backer-Grondahl, Chausson, Ravel, Chabrier, Debussy, Granados, Versepuy, Durey, Poulenc.

ANGERS. Le 13 janv. Concerts populaires (Direction Jean Gay) : La Fiancée vendue, ouv. (Smetana). Pour les Morts, pièce symph. (Le Flem). Concerto en si mineur (D'Ambrosio) **M. Gabriel Bouillon**. Symphonie ré min. (Franck). Chacone (Vitali). Danse slave (Dvorack-Kreisler). Saltarelle (Wieniawsky-Thibaud) **M. Gabriel Bouillon**. Espana (Chabrier).

CHATEAUDUN. Le 20 janv. à 2 h. 1/2, **Henriette Guimberteau** avec les concours de **MM. Cr. Arrue, J. Dorfman** et **M^{lle} Biddlecombe**.

GAND. Le 18 janv. au Théâtre Minard : Récital **G. de Lausnay**.

MARSEILLE. Le 13 janv. Concerts Classiques (direction : **Sechiari**) : Overture d'Obéron (Weber). Dans les steppes (Borodine). Bai-

ser d'adieu, Joli Bâton (Leleu). Absence (Berlioz) **M. Trantoul**. Cydalise et le Chèvre-pied (Pierné). Flûte enchantée (Mozart), Toute-Puissance (Schubert), Récit du Graal Lohengrin (Wagner) **M. Trantoul**. Rapsodie Norvégienne (Lalo).

MELUN. Le 17 janv. **M. R. Demeure** pianiste. Œuvres de Couperin, Haydn, Mozart, Chopin, Roussel, Koechlin, Dukas.

ORLEANS. Le 20 janv. à 4 h. 1/2 : « L'expression musicale du sentiment de la Nature ». Conf. par **M. Refoulé**. Concours de **M^{me} Rivierre**, **M^{lles} Perrault, Chollet, Gigou, Lecomte, Ménager, de Mérona**.

SAINTE-OMER. Le 11 janvier **M. G. Jean-Aubry**, conférencier (Les Enfants dans la Musique) **M^{me} Alvar**, cantatrice ; **M. Hennion**, violoniste ; **M. Albert Laurent**, pianiste. Œuvres de Schumann, Albeniz, Debussy, Franck, Lindblad, Grieg, Backer-Grondahl, Moussorgsky, Strawinsky.

STRASBOURG. Le 16 janv. Conservatoire (direction **J. Guy Ropartz**) : Symphonie en ut majeur (Mozart). Concerto en fa (Lalo) violon : **M^{lle} Cousin**. Adagio (Lekeu). Rapsodie espagnole (Ravel). Chasseur Maudit (Franck).