

## ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

### III

Il va falloir, je crois, mon Cher Lecteur, que nous philosophions encore quelque peu ensemble. Nous avons considéré, dans notre dernier entretien, le son en lui-même : mais, tel quel, il n'est encore qu'une entité abstraite dont l'existence effective est subordonnée à certaines conditions indispensables.

La première est le *mouvement* : vous savez, en effet, qu'un son est produit par les vibrations prolongées d'un corps ébranlé par un moyen mécanique approprié. Aucun signe sonore ne saurait donc avoir d'existence concrète sans ce mouvement nécessaire.

Cette condition en entraîne immédiatement une autre qui est le *temps* : il ne saurait y avoir de vibration, et, par conséquent, de son sans une certaine durée. Les notions primordiales d'espace et de temps sont d'ailleurs, vous le savez, comme les cadres qui contiennent presque tout l'ensemble des connaissances humaines. Et la notion du temps se relie directement à celle de l'espace. L'espace contient en effet la matière étendue et immobile : si cette matière est mise en *mouvement*, nécessité s'impose aussitôt d'une nouvelle conception qui est celle précisément du temps. C'est ce qu'un exemple simple va vous faire saisir. Supposez un cercle : il occupe une certaine portion de l'espace. Et même s'il vient à tourner autour de son centre, l'espace occupé restera toujours le même. Comment dès lors apprécierions-nous la valeur de ce mouvement ? En imaginant un point fixé sur sa circonférence, nous savons que ce point reviendra à sa position primitive chaque fois qu'un tour entier aura été accompli. Or, l'espace occupé par le cercle n'ayant en rien été modifié, nous devons exprimer ce mouvement en disant qu'il a fallu un certain *temps* pour l'accomplir.

De même que ce cercle, la musique évolue principalement dans le temps. Quand il s'agit d'un son isolé l'espace parcouru par les oscillations du corps sonore qui le produit est en général trop faible pour être perçu par nos sens. Plus impossible encore est l'appréciation, pour nous, du temps employé pour qu'une seule de ces oscillations s'accomplisse. C'est pourquoi nous percevons le son comme continu, et nous mesurons simplement sa durée depuis le moment où il commence jusqu'à celui où il s'éteint. Il semble donc, dans la pratique, que l'art musical puisse se passer de la conception de l'espace. Ce n'est point l'avis de tous les musiciens cependant : M. Georges Migot s'est fait, notamment, l'apôtre de l'espace musical et il

se plaît à y situer des *lignes* et des *plans*. Plus récemment M. Marcel Herwegh dans sa *Technique d'interprétation*, s'inspirant d'une idée analogue, a trouvé l'ingénieuse expression de « perspective phonique ». Il faut remarquer, en effet, que si un son *isolé* n'évoque point à notre esprit l'idée d'espace, il n'en est pas de même d'un ensemble de sons, de hauteur variée, entendus soit successivement, soit simultanément. Nous disons communément que ces sons présentent entre eux un certain *intervalle*. L'idée d'une sorte d'espace sonore semble par là s'imposer à notre esprit. Mais ce n'est cependant que par une sorte de fiction : en fait ce que l'oreille apprécie, en ce cas, n'est autre chose que le degré de gravité ou d'acuité de chaque son entendu. Or ces qualités sont également indépendantes du temps et de l'espace, aussi bien que le seraient des qualités morales telles que l'intelligence, la bonté, etc...

Mais à quoi tend tout ceci, allez-vous me dire ? Ne sommes-nous pas bien loin de notre sujet ? Détrompez-vous, mon Cher Lecteur, nous en sommes très près au contraire. En effet, puisque le son a une certaine durée finie, notre oreille va devenir capable d'apprécier cette durée, de même qu'elle apprécie le timbre, la hauteur, l'intensité. Et ceci va nous aider à comprendre ce moyen puissant qui communique à la musique le mouvement (1) et la vie, et qui s'appelle le *rythme*.

Une opinion assez courante admet que l'impression esthétique résulte de l'*harmonie* et de la *proportion* des formes. Ce mot d'*harmonie*, directement emprunté au vocabulaire musical, vous frappe certainement. C'est que les Anciens, de qui nous vient cette observation, considéraient, ainsi que je vous l'ai fait remarquer déjà, la musique comme étant l'art par excellence de qui tous les autres sont dérivés. Si le mot *proportion* correspond ici à la matière immobile, assujettie à des formes présentant entre elles certains rapports dans l'espace, le mot *harmonie* de son côté, s'applique plus particulièrement aux rapports qui s'établissent entre divers mouvements, dans le temps. Dès lors si nous appliquons à la musique cette conception, nous pourrions dire, complétant ainsi notre définition primitive, qu'elle est un *mouvement harmonieux du son*, et, par suite, qu'elle *divise harmonieusement le temps par les sons*.

C'est par la vertu du rythme que s'opère cette division. Dans la nature il n'est pas de matière sans forme : ici le son est la matière, la forme c'est le rythme.

(1) Quoiqu'un son soit toujours le produit d'un mouvement, ainsi que nous l'avons vu plus haut, s'il est d'intensité uniforme pendant toute sa durée, il nous apparaît en quelque sorte comme immobile, statique.

Laissons de côté pour le moment ce qui a trait aux conditions essentielles pour que cette division du temps par les sons soit harmonieuse, pour ne nous occuper d'abord que de la façon dont elle peut s'opérer. Vous êtes musicien, et vous sentez très exactement, j'en suis sûr, ce que c'est que le rythme. Essayons cependant d'approfondir davantage cette notion fondamentale : il est bon de revenir souvent aux idées premières.

Si vous écoutez une phrase parlée, votre oreille est frappée par une sorte de mouvement général offrant une série de points culminants, d'accentuations, disposés plus ou moins régulièrement et donnant à la phrase, en dehors de sa signification, un certain tour qui lui est propre. Cette sensation de mouvement vous sera donnée, même par un son isolé, si pendant sa durée, son intensité ne reste pas constamment égale à elle-même. Ce mouvement, c'est le rythme, que les Anciens appelaient aussi *nombre*, parce que ses divers états divisent le temps, et permettent de le mesurer en partant d'une unité convenablement choisie. Ceci apparaît plus nettement encore dans la poésie, dont la base est la *symétrie* des accents dans le temps, que les différents peuples ont obtenue par des procédés divers.

L'ordre physiologique nous contraint presque, peut-on dire, à cette constante division du temps. Les battements du cœur en sont pour nous une image sensible et constamment présente. Nos gestes, nos pas, par exemple, s'harmonisent avec elle. En cela notre nature ne fait que suivre, d'ailleurs, un ordre qui la dépasse, qui est celui de l'univers lui-même, et dont la périodicité des mouvements des astres est l'exemple le plus saisissant que l'on puisse trouver.

Ainsi notre oreille peut apprécier la régularité de la division du temps par un mouvement sonore. Une série de coups frappés à intervalles réguliers sur un objet, va constituer, pour nous, un rythme, dans sa forme la plus élémentaire. Il faut cependant que cette série soit *finie* sans quoi elle ne pourrait retenir notre attention. Dans cette division du temps, toujours égale à elle-même, il convient d'apporter de la variété. En introduisant, soit des arrêts dans la série des coups, soit en subdivisant l'intervalle régulier compris entre deux coups en deux, trois, quatre parties égales ou non, et davantage, et en frappant un nouveau coup pour chaque subdivision, nous obtenons une série finie de coups frappés à des intervalles inégaux, mais pouvant néanmoins se rapporter à la commune mesure de l'unité du temps choisie, et que l'on appelle *mètre* ou *période rythmique*. Mais il y a encore un autre moyen, c'est de donner des *intensités différentes* aux différents coups frappés : nous obtenons alors l'*accent*. Il va sans dire que ces

divers moyens peuvent être employés séparément ou ensemble. On peut dire même que leur emploi *isolé*, en musique, est très rare : il ne peut y avoir, notamment, d'exécution musicale sans la vertu de l'*accent* ; elle fait sentir plus fortement la symétrie des périodes, ou, au contraire, y détermine des ruptures qui, dès lors, prennent une valeur expressive.

Si maintenant au lieu d'un seul objet sonore nous prenons un instrument capable de faire entendre des sons multiples avec des durées et des intensités variables, voici n'est-il pas vrai, constituée la *mélodie*, et réalisée cette division du temps par les sons qui est l'essence de la musique. Il va sans dire que ce mot de *mélodie* nous l'entendons ici dans l'acception la plus générale, et que nous y faisons rentrer non seulement l'émission de plusieurs sons simultanés (harmonie), mais le groupement de *plusieurs* mélodies entendues ensemble et animées de *rythmes différents* (polyphonie).

Ici, toutefois, une observation s'impose. Telle que nous la concevons encore aujourd'hui, la rythmique musicale est basée, en principe, sur une division *régulière* du temps, se rapportant à une unité déterminée — ce qui a conduit à l'invention, relativement récente, d'ailleurs, de la mesure. Le rythme peut pourtant exister sans se référer d'une façon rigoureuse à une unité de temps fixe. Il semble qu'il devait en être ainsi parfois dans la musique des Anciens : le chant liturgique grégorien, qui peut être considéré à certains points de vue comme un dernier vestige de cette musique, paraît encore, en dépit des controverses que cette question a soulevées, devoir échapper à toute analyse strictement *métrique*. L'expression se trouve ainsi augmentée par le fait d'une certaine asymétrie, à l'image même des battements du cœur qui se pressent, se ralentissent ou deviennent irréguliers sous l'empire de l'émotion. Dans l'exécution de ces chants il paraît probable que l'on devait obtenir quelque chose d'assez approchant du *nombre oratoire*, auquel plus haut nous faisons allusion, et dans lequel la durée des syllabes, la situation des accents, n'ont point toujours de commune mesure.

Mais notre exécution musicale moderne n'est point toujours, non plus, rigoureusement métrique, tant s'en faut : l'exécutant doit être interprète fidèle de la pensée du compositeur c'est entendu : mais à ce point de vue il jouit cependant, encore aujourd'hui, d'une assez grande latitude, et quelques légères dissymétries introduites dans un mètre inflexible, en apparence, dans sa rigueur, peuvent contribuer, si elles sont bien placées, à augmenter la valeur expressive de certains passages. C'est pour cette raison que l'on trouve, principalement dans les compositions anciennes, maint trait

instrumental écrit *ad libitum*. Le *récitatif non mesuré* de l'ancien opéra s'exécutait, de même, sans rigueur métrique : il n'a pas disparu entièrement de l'opéra moderne, et vous remarquerez que, chez Wagner, notamment, le chant imite souvent cette évolution libre du langage parlé, alors que l'orchestre qui le soutient évolue par périodes nettement symétriques.

Ayant passé en revue les deux principaux moyens dont dispose la musique pour la production des signes sonores qui constituent son langage particulier, il nous restera encore à envisager de quelle manière elle peut organiser ces signes en vue d'obtenir, d'une part l'harmonie requise dans la division du temps par les sons, d'autre part l'expression des mouvements de l'âme, qui est son but véritable, et le rôle que va jouer dans cette organisation, la personnalité du compositeur, c'est-à-dire le *style*, en lui-même. C'est ce que nous réserverons, si vous le voulez bien permettre, mon Cher Lecteur, pour notre prochain entretien.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

### EN LISANT...

Louis Laloy (L'Ere Nouvelle) inaugure ses chroniques musicales par quelques souvenirs sur Debussy, Wagner et le groupe des six. Il rappelle les reproches qu'il a reçus pour avoir vu, en cette pléiade, la jeunesse, l'ardeur, l'abondance, la grâce et la joie, qui sont les indéniables symptômes d'une renaissance... Les plus indulgents de mes juges disaient : « Il est fou ». Les plus sévères : « Il est payé ».

M. André Cœuroy (la Revue Universelle) parlant de la renaissance des études sur la Musique conclut : « ... Sans bruit, mais non sans éclat, la musicologie française prend place dans la pensée contemporaine. Elle n'est plus cette quinteuse vieille dame à verrues que les impertinents comparaient jadis à la Fée Carabosse. Elle est jeune; elle aime à se parer de frais atours; elle sait aujourd'hui qu'une femme savante a le devoir d'être jolie. Elle n'a pas à le regretter quand elle contemple la foule toujours accrue de ses tîdèles. »

« Celui qui ne prend pas un plaisir complet à une suite d'accords bien construits, belle seulement de son ordonnance, n'aime pas la musique; celui qui ne préfère pas le prélude du Clavecin bien tempéré, joué sans nuances, tel que l'auteur l'a écrit pour le clavecin, au même Prélude agrémenté d'une mélodie passionnée n'aime pas la musique; celui qui ne préfère pas une mélodie populaire d'un beau caractère ou un chant grégorien sans accompagnement à une série d'accords dissonnants et prétentieux n'aime pas la musique. »

[S.-Saëns.]

Si le Guide vous intéresse, ne l'achetez pas au numéro, mais souscrivez un abonnement. Vous le paierez ainsi 50 0/0 moins cher et vous pourrez participer à notre grand CONCOURS DE PROPAGANDE doté de 12.000 francs de Prix dont un Piano Pleyel neuf.



## LE VERNIS DES VIOLONS

(Suite)

Malheureusement le nombre de ceux-ci est fort restreint, et en écartant ceux qui ont dissimulé sous une apparence de recherche sérieuse un but purement commercial, il nous reste un seul ouvrage dont les intéressés puissent tirer un réel profit, parce qu'en dehors de toute préoccupation de lucre l'auteur s'est borné, après une étude approfondie et raisonnée de la question, à en tirer des conclusions logiques et à indiquer une voie à suivre pour toucher, au moins de très près, le but cherché.

Nous voulons parler du livre intitulé « Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet » par M. Eugène Mailand (Ch. Lahure et Cie, Paris 1859).

Cet ouvrage, d'ailleurs presque introuvable actuellement, est le seul qui soit à consulter avec profit, et nous allons, sans nous appesantir davantage sur ses mérites, en donner de larges extraits qui répondront aussi complètement que possible à la question que nous posions tout à l'heure.

L'auteur se demande tout d'abord à quelles causes il faut attribuer la perte totale, irrémédiable, des formules de vernis adoptées par les maîtres luthiers italiens de la grande époque.

« Comment se sont-elles perdues ? » dit-il, « Est-ce parce qu'ils (les luthiers) les conservaient secrètes ? Nous ne le pensons pas, car les instruments des élèves qu'ils ont formés, sauf quelques variations dans la nuance de la coloration, ont des vernis à peu près identiques aux leurs. Ils ont dû nécessairement être abandonnés peu à peu, à l'époque de la décadence de la lutherie de Crémone, et remplacés alors par ceux qui ont été produits dans le commerce. Ces vernis leur étaient bien supérieurs au point de vue de la solidité, mais ils avaient le grand défaut d'être trop durs pour les instruments. En effet, à l'époque à laquelle les maîtres italiens travaillaient, la fabrication des vernis était encore dans l'enfance. Cependant ces hommes, qui connaissaient si bien leur art, avaient reconnu que ceux qu'on fabriquait de leur temps et qu'ils appropriaient à leur usage, quoique mauvais pour d'autres besoins, étaient précisément ceux qui convenaient le mieux à leurs instruments. Ils les ont conservés malgré les progrès qui se sont faits dans les vernis pour l'industrie vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, tels que ceux qui ont amené l'importation de