

## ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

### IV

Nous reprendrons aujourd'hui, mon Cher Lecteur, notre entretien au point où nous l'avons laissé la dernière fois. Il nous restait, en effet, à examiner comment le compositeur peut *organiser* le son et le rythme, dans le but de créer cette *harmonieuse division du temps* vers laquelle doit tendre l'art musical.

L'harmonie résulte d'une part, de l'*unité*, d'autre part de l'*ordre* et de la *proportion* à établir entre les divers éléments constitutifs d'un ouvrage. Nous devons faire observer, en premier lieu, que ces conditions ont un caractère *objectif*. Elles ne visent pas, en effet, à obtenir la peinture expressive d'un sentiment ou d'une sensation ; elles sont simplement requises par la logique propre à l'entendement humain que l'on peut dans une certaine mesure, pour ce qui est tout au moins de notre planète, qualifier d'universelle.

L'*ordre* et la *proportion* consistent, dans la perception des rapports que présentent entre eux, les éléments employés, et dans leur classement méthodique.

L'*unité* résulte du choix de ces éléments, et de leur réduction à un nombre limité. Ce choix et cette réduction sont indispensables pour que l'entendement puisse saisir l'ensemble de ces éléments comme ayant trait à un objet déterminé.

C'est là une condition essentielle et qu'il ne faut pas perdre de vue. Elle explique pourquoi l'on a pu dire, fort justement, que l'art était un perpétuel sacrifice. Son but n'est point en effet de tout dire, mais simplement de suggérer : notre imagination et notre sensibilité font le reste. Dans un sens très analogue, Stendhal a donné cette intéressante définition du Beau : C'est, dit-il, une « promesse de bonheur ». Cette « promesse » exige de la part de l'artiste une certaine discipline logique, une limitation, une simplification des moyens adoptés.

Qu'il s'agisse d'obtenir l'ordre, la proportion,

l'unité ou l'expression d'un sentiment, d'une idée, on peut, croyons-nous, ranger sous l'appellation de *modalité* (1) l'organisation générale des éléments du langage sonore, c'est-à-dire, d'une part, le choix de certains de ces éléments à l'exclusion d'autres, d'autre part la manière dont ils se combinent entre eux.

D'après cela, vous entrevoyez, mon Cher Lecteur, qu'en ce qui touche l'ordre logique seul, la modalité présentera un caractère objectif. Car si l'on considère que le compositeur reste libre, en dehors de la mesure où il doit se conformer à cet ordre, du choix des éléments sonores et de la façon dont ils les met en œuvre, on voit que la modalité comprendra aussi cette manière d'être qui est propre à l'artiste, d'ordre subjectif par conséquent, et qui n'est autre chose que le *style*.

Mais avant d'aborder cette question il est bon que nous approfondissions un peu cette notion nouvelle dont nous venons de parler. S'appliquant aux moyens sonores dont dispose la musique, la modalité va porter d'abord sur l'organisation des sons entre eux (mélodie, harmonie), ensuite sur leur disposition et leurs intensités diverses dans le temps (rythme), sur l'organisation générale de l'œuvre entière enfin (idée musicale, développement, choix et ordonnance des diverses modalités rythmiques et mélodiques).

En ce qui concerne l'organisation des sons entre eux, la modalité s'applique d'abord au *registre* où évoluent ces sons. Par exemple la transition brusque de sons évoluant à l'aigu à des sons évoluant au grave constitue un véritable changement de modalité. Des oppositions *répétées* et *alternatives* de sons aigus et graves constituent, au contraire, une seule et même modalité, par le fait même de ces répétitions alternées. L'emploi d'un petit nombre de sons prédominants, sur lesquels seront ménagés, en général, les repos ou les accents rythmiques, est un deuxième élément modal. C'est celui qui constitue à proprement parler la *tonalité*, qu'il faut se garder de confondre avec ce que l'on appelle vulgairement ainsi, en musique. La tonalité n'est en effet, autre chose, pour nous, que le choix des *sons principaux* sur lesquels est bâtie une mélodie et, plus généralement encore, un *ensemble* de mélodies concertantes. Ces sons doivent être en assez petit nombre pour que l'oreille puisse comprendre et retenir leur signification. Un exemple simple aidera à saisir ceci. Supposons un ensemble de mélodies évoluant sur les degrés de la gamme majeure d'*ut*. Si ces mélodies concertantes sont conduites de telle sorte que leurs accents rythmiques et leurs points de repos se portent sur les sons *ut* et *sol* nous avons une impression bien nette : nous

(1) Ce mot, à cause de son sens très général qui signifie « une manière d'être », nous a paru le seul propre à désigner clairement cette organisation. Il n'est guère appliqué jusqu'à présent, en musique, qu'à la mélodie (modes majeurs, mineurs, modes orientaux) assez peu à l'harmonie, et point encore au rythme. Cependant il faut remarquer que les auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle distinguaient des « modes rythmiques » qui n'étaient point sans présenter quelque analogie, avec nos mesures modernes. Les explications qui suivent montreront que l'on peut étendre la notion de modalité à tous les éléments constitutifs de la musique.

sommes en *ut majeur*. Mais cependant si deux ou trois mélodies évoluent ensemble dans deux ou trois *tons* différents (caractérisés de même pour chacune d'elles par le premier et le cinquième degré de la gamme) n'avons-nous pas encore le sentiment d'une modalité définie, plus complexe évidemment, mais dont il est néanmoins impossible de nier l'existence ? C'est ce que l'on a appelé polytonalité : mais c'est encore là cependant si l'on y veut bien réfléchir, une tonalité véritable à laquelle l'oreille attache un sens précis, dépendant des éléments constituants. Ce mot de tonalité, d'ailleurs, peut encore prendre un sens plus général. Si les points de repos et les accents sont ménagés sur un certain nombre de sons *simultanés* caractéristiques, nous sommes encore véritablement dans une tonalité déterminée même si ces sons appartiennent à des gammes différentes. Au lieu de simples mélodies employons des groupes de sons, des accords, faisons-les agir ensemble suivant des rythmes différents, nous obtenons une autre manière de tonalité, à la seule condition que, parmi les accords employés, il s'en trouve qui prennent une importance caractérisée, par leur emploi répété.

La part de subjectivité est ici très grande ; car, on le voit, le compositeur a à son service une infinité de moyens de créer l'atmosphère tonale. Aussi cette notion a-t-elle évolué considérablement au cours des âges, depuis les motet antiques jusqu'à notre moderne polytonalité, es même jusqu'à l'*atonalité* — qui n'est autre chose qu'une *tonalité unique* basée sur des échelles de sons présentant entre eux des intervalles pratiquement égaux (gamme *chromatique* ou par *tons entiers*), aucun de ces sons ne prenant d'importance prépondérante par rapport aux autres.

La modalité *rythmique* consiste essentiellement, soit dans la construction de périodes métriques avec un certain choix particulier de rythmes élémentaires, soit dans la disposition des accents (2). Ainsi, par exemple, le premier *allegro* de la *Symphonie en la* de Beethoven est construit presque entièrement sur le rythme élémentaire (a), celui de la *Symphonie en ut mineur* du même maître, sur le rythme (b).



Il vous est aisé, mon Cher Lecteur, de constater, sur les partitions, que vous possédez certainement, de ces chefs-d'œuvre, l'infinie variété de périodes mélodiques que sont suscep-

(2) La mesure nous donne l'image la plus simple de cette disposition.

tibles de fournir ces simples *cellules* rythmiques. Quant aux *accents*, leur étude est des plus complexes, et ce n'est point le lieu de l'entreprendre ici. S'ils sont symétriquement disposés (à intervalles de temps égaux) nous avons une certaine modalité ; leur dissymétrie en crée une d'un genre opposé. Un ensemble de rythmes *simultanés* (polyphonie), est encore une autre sorte de modalité, qui, dans le domaine du rythme, peut se comparer à la polytonalité.

Si le besoin d'unité rend utile l'emploi d'une modalité déterminée, tant au point de vue mélodico-harmonique, qu'au point de vue du rythme, il devient cependant assez souvent nécessaire de changer de modalité au cours d'une même œuvre, surtout d'une œuvre d'une certaine durée, pour éviter la monotonie. Ces changements peuvent se faire brusquement, ou au contraire progressivement, par plans successifs. Dans ce dernier cas on créera une sorte de mode évolutif dont le caractère instable engendrera un mouvement, une tendance. Vous avez, mon Cher Lecteur, un exemple simple de cette modalité évolutive dans la *marche* ou *progression*, qui se réalise, vous le savez, par le procédé de l'*imitation*, reprise d'un même motif rythmique dans des modalités différentes. Il y a, du reste, une foule d'autres manières de créer cet état du mouvement : il suffit de faire remarquer que celui-ci conserve l'*unité* (rythmique), tout en apportant la *variété* que l'on recherche. Mais ce n'est là qu'un procédé, et l'on peut certainement en découvrir d'autres plus élégants et moins pratiqués.

L'organisation d'ensemble d'une œuvre musicale est régie par une modalité générale qui affecte les diverses modalités composantes et crée entre elles le lien logique indispensable. C'est ici qu'intervient l'*idée* musicale et ses *développements*. Je dis idée et non pas *thème* : c'est là en effet une expression trop étroite, car le thème n'est que l'image sonore de l'idée qu'il présente, dans une certaine mesure, en raccourci. Ici la part de création personnelle de l'artiste est encore plus considérable que dans les cas précédents, car c'est principalement dans la mise en œuvre de l'idée que nous allons trouver la marque du style.

Si nous nous référons à la définition de Buffon que citait l'autre jour, ici même, mon distingué confrère M. Jean Huré, le style ne serait autre chose, en effet, que « l'ordre et le mouvement que l'on met dans les idées ». Nous rejoignons, vous le voyez, cette définition. Toutefois, et j'ai je crois assez insisté sur ce point, il importe de distinguer entre l'ordre logique, universel en quelque sorte, et celui qui a trait à la personnalité même de l'artiste créateur. On retrouve la marque de la modalité-style dans tous les œu-

vraies d'un même auteur (3), tandis que l'on ne saurait envisager la modalité-logique que par rapport à un ouvrage déterminé.

L'expression de « mouvement » qu'emploie ici Buffon est peut-être plus difficile à interpréter. Cependant nous pensons qu'elle peut avoir trait à l'art des *transitions* entre une idée et une autre : en musique celui-ci se confondrait donc avec ce mode évolutif auquel nous avons fait allusion plus haut. Ici la logique devrait avoir, semble-t-il, la plus grande part, afin que l'esprit puisse clairement apercevoir les rapports qui existent entre les deux idées qu'il s'agit de relier l'une à l'autre. Mais il y a mille manières de présenter ces rapports, et ces manières, précisément, font bien réellement partie du style. Tel auteur juxtaposera des idées en apparence opposées, par de violents contrastes, quitte à montrer

(3) Il est juste d'ajouter cependant : dans une période déterminée de son existence, car l'on reconnaît volontiers plusieurs styles à un certain nombre de compositeurs.

seulement dans la suite le lien logique qui, dans son esprit, les unissait, tel autre les amènera par des progressions largement et habilement calculées. On ne peut ici donner de règle générale.

Mais dans ce mot de « mouvement » l'on peut voir également ce que l'on appelle le *développement* de l'idée. Ce développement tient presque entièrement à la personnalité de l'auteur. On peut apprendre à développer un *thème*, mais on n'apprend point à développer une *idée musicale* : c'est là le secret de l'artiste créateur. D'ailleurs l'idée ne peut guère se séparer de son développement qui en est l'expression même, et elle fait corps intimement avec lui.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

P.-S. — Mes articles précédents m'ont valu un certain nombre de lettres de la part de mes lecteurs. Ils m'excuseront de ne pouvoir leur répondre individuellement et trouveront ici l'expression de mes remerciements pour l'intérêt qu'ils veulent bien porter à mon modeste essai.

## L'Édition Musicale

### MUSIQUE VOCALE

#### CHANT ET PIANO ; CHANT ET INSTRUMENTS DIVERS ; ENSEMBLES VOCAUX :

M. et Y. AARON revêtent d'une patine harmonique discrète et d'une mélodie voilée de mélancolie les vers de Verlaine : **Mon rêve familier** (3) [voix moyennes graves, prix : 3 fr., majorat. 100 %], et expriment les aspirations religieuses de la race juive dans : **Ecoute Israël** (3) [voix moy., accomp. de piano ou orgue « ad lib. », prix : 3 fr., plus 100 %] et **Kaddisch** (3) [baryton élevé ou ténor, et chœur unisson, voix moy., prix : 3 fr., plus 100 %]. On retrouve dans **Pays sans nom** (1) de LOUIS AUBERT, les aspirations passionnées qui caractérisent le style de l'auteur des « Poèmes arabes » [voix élevées, prix : 3 fr., plus majorat.]. MAXIMILIEN BELLIER se laisse tenter soit par les modernes « Ballades françaises » de Paul Fort, avec **Ombre des Bois** (3) [voix élevées, prix : 2 fr. 50, plus 100 %], soit par l'inspiration plus classique d'un Théophile Gautier avec la **Dernière Feuille** (3) [voix moy., prix : 3 fr., plus 100 %], cependant qu'EVELYN BERCKMANN se montre romantique à souhait dans la **Ville des Nuages** et l'**Orage** de Henri Heine [voix élevées ; chant et orch. : 10 fr. ; ch. et piano : 3 fr. 50, plus 100 %].

En poursuivant notre chemin nous rencontrons : **Six ballades françaises** (3) de Paul Fort, par LOUIS BEYDTS [voix moy. en général ; le recueil : 10 fr., plus 100 %] et **Cinq chants populaires d'Orient** (3) du même auteur [voix moy. : prix du recueil : 4 fr. 50, plus 100 %]. **Été** et le **Village endormi** (3) de HENRY BREITENSTEIN [voix élevées ; le recueil : 4 fr. ; parties d'orchestre, chaque : 2 fr. 50, plus 100 %]. La **Chanson du Rayon de Lune** (3) de P. CETTIER

[voix élevées ; prix : 5 fr. 50, plus 100 %]. Voici, de JEAN CRAS, **Dans la montagne, Cinq chœurs** (3) pour 4 voix d'hommes « a capella » de disposition sonore et largement harmonique [M. F. : « L'appel de la Cloche » ; « La Route » ; « Un jeune rapin » ; « Soir » ; « Nuit », partition en recueil : 3 fr., plus 100 %], des **Hai-Kai d'Occident** (3) — les hai-kai sont à la mode décidément cette année ! — de LOUIS DE CRÈVECOEUR pour chant et flûte seule [voix élevées ; prix : 3 fr., plus 100 %]. **Le marchand de songes** (5) [« Thomas Lovell Beddoes » ; voix moy., texte angl. et français, prix : 2 sh.] de B. VAN DIEREN, **Quelques quatrains** (1) extraits du « Chansonnier des Grâces » de l'an 1828 [voix moy., prix : 3 fr., plus majorat.], **Du Printemps** (1) de Baif [duo, mezzo et baryton, prix : 2 fr. 50], d'un agréable archaïsme, par JACQUES DURAND, et **Quatre Mélodies** (25) de IPPOLITOV IVANOV [mezzo-sop. ou baryton, « Reste avec moi » ; « Oh ! adorable bruit des feuilles » ; « Au moins si tu pouvais » ; « Combien j'aimais le soir ! » textes russe, français et allemand, prix : 3 fr., plus 400 %]. N. KAJIJSKY a jugé utile de revêtir de musique **Quatre plaintes** (3) de J. Laforgue, dont le caractère volontairement sinistre et macabre paraît quelque peu désuet aujourd'hui [le recueil, voix élevées, prix : 9 fr., plus 100 %] ; dans un genre plus calme il s'essaie, tâche difficile, à traduire **La Cigale et la Fourmi** (3) [tessiture : si b fa # ; prix : 3 fr., plus 100 %] de Jean de La Fontaine. **Deux chansons d'amour et une autre gaie** (1) de FILIP LAZAR, sont écrites dans l'esprit, sinon sur des motifs authentiques, des « doïnes » roumaines [textes roumains et français, voix élevées, le recueil : 2 fr. 50, plus majorat.].

Etienne ROYER.

(1) Durand ; (3) Senart ; (5) Oxford University Press (Milford) ; (25) Bessel.

N.-B. — Les prix portés dans notre précédent article, pour les éditions Maurice Senart doivent être majorés de 100 %.