



REFLEXIONS  
SUR  
LA MUSIQUE



« Les lois de la forme  
musicale »

C'était le titre de la conférence que fit dernièrement à l'École Normale de Musique M. Georges Conus (d'une famille française depuis longtemps déjà installée en Russie), professeur de composition au Conservatoire de Moscou, auteur de plusieurs œuvres importantes, un concerto de violon, entre autres.

L'exposé de M. Conus, illustré de nombreux exemples musicaux, nous mit au courant des travaux extrêmement intéressants entrepris par lui il y a près d'un quart de siècle, et qui lui permirent de dégager après de longs tâtonnements les principes fondamentaux de toute construction musicale. Ces principes, M. Conus y a insisté fortement, et avec raison, car c'est précisément ce qui fait à mes yeux le grand mérite de son travail, ces lois, il ne les a pas déduites de quelque théorie générale, esthétique ou purement musicale, son travail d'analyse ne fut guidé et déterminé que par l'idée préconçue que la structure musicale devait être soumise à un certain ordre. Lequel ? C'est ce qu'il s'agissait précisément de trouver.

Pour y parvenir, M. Conus suivit donc la méthode inductive ; il a analysé un nombre immense d'œuvres musicales, en commençant par celles d'Orlando Lasso et de Palestrina pour finir par celles de Gabriel Fauré et de Scriabine en passant par Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, les chansons populaires des différents peuples et les compositeurs d'opéras — Bizet, Gounod, etc...

Partout et toujours, affirme le savant professeur de Moscou, il trouva réalisé un certain ordre particulier qu'exprime d'une façon générale ce qu'il dénomme la loi de la réflexion directe ou renversée. Il put ainsi effectuer sur toutes ces œuvres musicales une série de mensurations, analogues à celles que nous opérons sur les objets dans l'espace.

Une pièce musicale, d'après M. Conus, est toujours composée de phrases symétriques par rapport les unes aux autres, c'est-à-dire que si, par exemple, la première phrase de l'œuvre est formée de deux membres respectivement de 2 et 3 mesures, la seconde phrase réfléchira la première, ou bien directement (2 + 3) ou bien en renversant cet ordre (3+2). Il peut arriver que cette seconde

phrase diffère complètement de la première, mais alors celle-ci sera réfléchi par la troisième, et la quatrième nous renverra l'image schématique de la seconde ; car tout élément — mesure simple ou groupe de mesures (« mesure d'ordre supérieur ») — en trouve toujours un autre qui lui répond et le réfléchit.

Cette symétrie qui régit les rapports entre elles des mesures simples et des mesures d'ordre supérieur, s'étend à l'œuvre entière, dont le déploiement dans le temps se résoud à l'analyse en deux parties bien distinctes, symétriques l'une à l'autre, autour d'un centre commun, auprès duquel elles se disposent, telles les ailes d'un bâtiment de chaque côté du péristyle central. Ce centre est déterminé dans l'œuvre musicale par une cadence ; et à partir de cette cadence, la seconde partie n'est que la reproduction directe ou renversée de la première : le contenu mélodique peut être autre, la matière harmonique peut différer complètement, mais le schème formel, c'est-à-dire la disposition des phrases, la structure des groupes que marquent les inflexions de la mélodie et les cadences, ce schème demeure identique.

M. Conus a projeté sur le papier les plans des 48 préludes et fugues du Clavecin bien tempéré de Bach, des sonates de Mozart et de Beethoven, des Études et des Préludes de Chopin. Ces schèmes graphiques dont quelques-uns, au cours de cette conférence, purent être examinés en détail, sont toujours rigoureusement symétriques par rapport à un certain plan vertical ou horizontal, selon la disposition choisie. Les 27 Études de Chopin revêtent ainsi l'aspect de dessins architecturaux d'une diversité et d'une élégance de lignes étonnantes. Mais si capricieuses, si fantastiques qu'apparaissent les formes ainsi tracées — temples grecs, donjons moyennâgeux — celles-ci se disposent symétriquement autour d'une ligne médiane qui passe par le centre du système.

Pour juger en toute connaissance de cause de la découverte de M. Conus, dont à première vue l'importance m'apparaît indéniable, il faudrait en somme refaire avec lui tout son travail et le suivre pas à pas dans ses minutieuses analyses, car toute la question est de savoir si ses divisions ne sont pas quelquefois arbitraires et si, hypnotisé par les chiffres et leurs rapports simples, il ne sacrifie pas à son idéal d'ordre et de symétrie la signification même de la pensée musicale. Les exemples qu'il nous a joués ont paru impressionner l'auditoire et m'ont semblé probants ; j'ai toujours eu la sensation nette que les divisions établies par le conférencier étaient organiques et correspondaient parfaitement à la syntaxe du discours musical qu'elles ponctuaient naturellement.

D'après M. Conus, le compositeur n'est jamais libre, même quand il croit l'être, même quand il veut l'être ; sans qu'il le sache, il y a toujours une part d'automatisme dans sa création, qui suit aveuglément un certain schème, très souple, et pourtant déterminé. Lorsqu'il compose, l'artiste se soumet inconsciemment à cette loi de la logique musicale qui l'incite à développer sa pensée en une série de répétitions et d'oppositions ; son intuition calcule et ne se trompe jamais, si bien qu'arrivé à une certaine phase de sa pensée musicale, phase qui fixera le centre d'équilibre de l'œuvre, l'artiste se bornera à refaire fidèlement en sens inverse le chemin déjà suivi, en repassant par les mêmes étapes et quoi qu'il fasse, sa fantaisie parcourra les mêmes sentiers. tout en y semant parfois d'autres fleurs.

Cette logique inconsciente que subissent tous les musiciens, M. Conus, qui la dégage et la rend consciente, veut aussi lui conférer une valeur intangible, absolue. Si jamais il lui arrive de rencontrer une composition moderne qui ne réalise pas pleinement sa loi de symétrie, il ne manquera certainement pas de déclarer l'œuvre informe. Il apparaît donc que M. Conus prétend faire pour la musique ce qu'Aristote fit jadis pour la pensée scientifique : on raisonnait et l'on construisait des syllogismes bien avant Aristote ; mais c'est lui le premier (admettons-le) qui fixa et codifia ces lois et les rendit pour ainsi dire tangibles. Mais il faut toujours se méfier un peu des analogies qui souvent nous cachent des différences essentielles.

La loi trouvée par M. Conus n'exprime-t-elle pas plutôt une certaine habitude de l'esprit qui correspondrait d'ailleurs à une inclination naturelle de la pensée humaine ?

Admettons même, je suis prêt à l'admettre, que le conférencier ait vu juste et que les compositeurs aient toujours procédé jusqu'ici comme il nous le décrit, mais sa découverte, le fait même que nous prenons conscience de cette loi, ne nous inciteront-ils pas à chercher et à trouver autre chose. Avant comme après Aristote l'esprit humain devait admettre que, si tous les hommes sont mortels et si Socrate est un homme, Socrate doit mourir : le fait de prendre conscience de ce syllogisme ne change rien à notre situation ; l'obligation de conclure dans un sens déterminé ne peut être évitée. Mais l'artiste qui aura pris conscience de son automatisme, voudra s'en débarrasser, ne fut-ce que pour affirmer son caprice ; l'ordre imposé lui deviendra insupportable.

M. Conus érige sa loi en un impératif catégorique ; or l'art n'admet pas d'impératifs catégoriques : l'artiste est soumis à nombre de conventions, mais s'il en prend conscience, c'est signe certain qu'il va s'en évader.

En somme, la symétrie relevée par le professeur de Moscou ne réalise qu'un cas particulier de cette périodicité qui semble régir toute l'activité humaine ; mais il est possible de créer d'autres formules, d'autres schèmes de périodicité que ceux constatés par M. Conus. Il serait intéressant en tout cas d'appliquer sa méthode d'analyse à certaines œuvres de Debussy, Ravel, Schœnberg ; quant aux productions de Stravinsky, il est probable qu'elles fourniraient une démonstration éclatante de la thèse de M. Conus.

B. DE SCHLOEZER.

## L'Édition Musicale

GIUSEPPE TORELLI : *CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE* (Réduction de l'orchestre et réalisation de la basse par M. Pincherle).

C'est le n° 8 de l'œuvre VIII. Bologne, 1709 (Posthume). On sait que Torelli, mort en 1708, est un des principaux fondateurs de l'école classique de violon avec Corelli, de qui la gloire l'a éclipsé ; il est créateur, avec lui, du *concerto grosso*, mais aussi précurseur pour