

d'avance à être rejointe par une autre, est donc un gain. C'est une partie inséparable du Beau total, dont le mouvement vers l'Idéal ne peut être arrêtée.

Il faut donc recommencer l'œuvre. Cha-

que artiste se sent attaché à cette force créatrice de la nature.

Et cette nature qui parle en nous, qui finit par renaître, c'est l'Art.

R. A. D. CORT VAN DER LINDEN.

Cours de l'Ecole Normale de Musique

LA MUSIQUE, LANGAGE EXPRESSIF

par M^{me} Jeanne THIEFFRY

(Suite)

Les Tonalités

Le troisième cours de Mme J. Thieffry fut consacré, en partie, à l'examen du rôle expressif de la *tonalité*, et, par extension, des modulations.

« Il existe, dit Mme Thieffry, des individus insensibles à la qualité expressive des tonalités, qui sourient, avec l'air indulgent qu'appellent les extravagances d'un aliéné lorsqu'on leur dit qu'il n'est pas indifférent qu'une œuvre soit écrite en *mi bémol* au lieu d'en *ut majeur*, par exemple.

« Il est néanmoins évident, pour un musicien, que chaque tonalité se teinte d'une couleur spéciale, qui convient à l'expression de certains sentiments et se prête mal à en exprimer d'autres. Tous les grands compositeurs ont senti cela. L'accord que l'on constate, chez tous, en *presque tous les cas*, dans le choix de certaines tonalités, de préférence à d'autres, pour exprimer des sentiments identiques est trop grand, et trop constant pour qu'on en rende le seul hasard responsable.

« Le principal argument des « réfractaires » est le déplacement qu'on a fait subir au *la* du diapason.

« Ce *la*, disent-ils, ayant été haussé, vous ne jouez plus, actuellement, les œuvres dans le ton où elles furent écrites, et, malgré cela, vous persistez à attribuer la même expression à la tonalité où elles sonnent à présent et qui n'est plus celle dans laquelle elles ont été pensées.

« Cette objection serait troublante si on ne songeait à ceci que, précisément, puisqu'il s'agit, entre les tonalités, d'une question de rapports, et que le *la* ayant été, peu à peu élevé, et pourtant toujours perçu par l'oreille comme *la*, et toujours nommé *la*, les rapports entre ce *la* et les autres sons sont restés les mêmes, et que, vis-à-vis du *la* actuel, le *mi bémol*, par exemple, est toujours une note située une quarte augmentée au-dessous.

« D'ailleurs — mais c'est toujours le même résultat qui apparaît, — ce n'est pas au *la* que l'oreille, ou plutôt le *sentiment musical* se réfère, pour évaluer le caractère expressif des tonalités, c'est au *do*, qui est la tonalité neutre, sans dièses ni bémols à la clé, au *do majeur*, point de départ naturel du voyage circulaire (si l'on use de l'artifice du « tempérament ») ou, plus exactement, *spiroïdal* (en continuant, à l'infini, le cycle des quintes) que l'on peut accomplir en montant, de quinte en quinte, vers les tonalités diésées, ou en descendant, de quinte en quinte, vers les tonalités bémolisées.

« Le point de départ, qu'il soit en *ut*, ou *la*, dira-t-on, est conventionnel... — Oui. Et c'est justement pourquoi le caractère représentatif des tonalités n'a pas varié, pour nous, Un point

de départ conventionnel peut se transporter sans inconvénient plus haut ou plus bas, pourvu que l'accoutumance se fasse progressivement. Si ce point de départ n'avait pas été *conventionnel*, s'il avait fait partie de ces notions qu'on nomme *évidentes*, personne n'aurait songé à son déplacement, ce point ayant été considéré, d'instinct, comme fixe.

« Le sens d'une tonalité dépend donc du rapport qui existe entre elle et le *do*; parfois aussi (c'est le cas dans les modulations) du rapport existant entre elle et une autre tonalité précédemment entendue.

« Ceci nous amène à nous poser, avant d'examiner les caractères propres des tonalités, une question importante : Quel que soit le ton initial d'un morceau, *pourquoi module-t-on?* — On module, d'abord, pour éviter la monotonie, pour éveiller chez l'auditeur la sensation du *mouvement*. La modulation *nous mène* dans la sphère tonale. Mais aussi, en modulant, on oriente la sensibilité, ou vers la clarté ou vers l'ombre. L'ordre des quintes aiguës est éclairant, celui des quintes graves, au contraire, assombrit.

« Et cela, certainement, parce que, dans notre inconscient, certaines sensations et certaines émotions s'associent. L'ascension vers les quintes aiguës éveille, au fond de notre mémoire affective, le souvenir de tout ce qui peut, en elle, s'être lié à la sensation de l'élévation : essor, lumière, exaltation, libération, allègement, etc..., tandis que la descente vers les quintes graves y fait s'agiter confusément et avec inquiétude ce qui y dort de souvenirs liés à l'idée de chute : ténèbres, pesanteur, abattement, etc...

« Un effet d'obscurcissement se fait sentir également, si l'on passe du majeur au mineur. Inversement, le majeur, succédant au mineur, éclaire.

« Au temps de Bach, la démarcation n'apparaît pas aussi nette, entre le majeur et le mineur, qu'au temps de Beethoven et des romantiques. Cela tient sans doute à ce que, au début du XVIII^e siècle, la gamme mineure avait encore l'allure assez indéfinie. On la montait avec la sixte majeure et la note sensible et on la descendait avec la sous-tonique et la sixte majeure. La troisième seule caractérisait le mode. Encore, souvent évitait-on la tierce mineure dans la cadence finale et terminait-on les pièces mineures par l'accord majeur de la tonique. »

Mme Thieffry étudie ensuite le caractère de chaque tonalité, appuyant ses impressions personnelles par de nombreux exemples tirés des œuvres des maîtres anciens, classiques, romantiques, modernes. Elle dresse, pour chaque tonalité, une liste d'œuvres importantes, de caractères

d'expression nettement tranchés, écrites dans le même ton, et fait remarquer l'accord presque unanime dont tous les maîtres de toutes les époques font preuve dans le choix du ton initial de leurs œuvres. Elle ne prétend pas qu'il n'y ait pas d'exceptions. Les sensibilités sont si différentes qu'il serait bien extraordinaire que, dans un art aussi immatériel que l'est la musique, et d'essence aussi mystérieuse, jamais aucun individu n'ait accordé à une tonalité un pouvoir différent de celui que la majorité des musiciens lui attribuent, en général. Mais, sans faire de « littérature » autour du sujet, elle présente un nombre considérable de *faits* musicaux de nature à prouver que l'expression d'un certain ordre de sentiments étant poursuivie, une certaine tonalité se présente, pour ainsi dire d'instinct, comme particulièrement propre à les refléter.

« Certains tons ont un caractère plus marqué que d'autres, plus exclusif de certains sentiments : « Il ne viendrait, je crois, à l'esprit de personne, d'écrire une œuvre sombre, tragique en *do majeur*, ni en *sol*, ni en *la majeur*. De même, les tons de *ré mineur*, *d'ut mineur*, *sur-tout*, sont nettement impropres à exprimer la gaieté, du moins à partir de l'époque où l'expression du mineur s'est nettement différenciée du majeur (car on trouve, chez Bach, des *ut mineur* joyeux (en voir plus haut l'explication).

« Les tons de *fa dièse* et de *sol bémol* majeur, de *ré bémol* et de *do dièse* majeur, de *si* et de *do bémol* majeur, ainsi que leurs relatifs, sont beaucoup moins déterminés. La raison en est qu'ils font partie, selon la série où on les situe, sur les instruments à tempérament (qui progressivement, ont, en somme, fini par faire un peu la loi aux autres, à tort ou à raison) des tons diésés ou des tons bémolisés. L'enharmonie, de plus, crée, entre ces tons, des confusions, des équivoques qui offrent des moyens de passer aisément de la série claire dans la série sombre.

« *Fa dièse* majeur, (ou *sol bémol*), amenés par des chaînes modulantes (car à partir de la quatrième quinte aiguë ou grave, l'effet de lumière ou d'ombre cesse d'être directement sensible) peuvent apparaître ou extrêmement scintillants ou extrêmement ténébreux. Fondus et formant un point de départ, ou un point de jonction enharmonique, ils apparaissent, au contraire, aux confins de l'ombre et de la lumière, comme des tonalités crépusculaires, aux teintes riches et profondes, tirant leurs opulentes et changeantes harmonies des reflets diésés ou bémols qui viennent les effleurer ou les envelopper.

« Tout ce que j'essaie d'établir ici, dit Mme Thieffry, doit évidemment s'entendre de la tonalité *initiale*, de l'*axe tonal* d'une œuvre. En l'appliquant, à la lettre, aux modulations intérieures, on pourrait, en certains cas, faire de graves erreurs, car des préoccupations d'ordre *constructif* peuvent intervenir dans l'esprit de l'auteur et lui dicter le choix de tonalités accessoires. Les rapports de quinte aiguë, de quinte grave, de majeur ou de mineur relatif ou direct qu'elles présentent avec la tonalité axiale modifient, et parfois altèrent fortement le caractère expressif que l'instinct musical leur prête à l'ordinaire, lorsqu'elles se présentent isolément.

« L'examen des tonalités nous ayant apporté de nouvelles notions, ajoutons-les aux notions déjà acquises et faisons encore un pas en avant. En étudiant les œuvres de Wagner, nous nous étonnerons de ce qu'elles aient pu paraître

tre aussi révolutionnaires et causer de tels scandales que ceux que nous savons qu'elles ont suscités, car l'écriture de Wagner est toute imprégnée d'esprit traditionnel. Le symbolisme musical, les images sonores des époques précédentes s'y retrouvent. L'originalité de Wagner tient essentiellement à sa façon de sentir, à son tempérament, et au don qu'il eût, à un suprême degré, de projeter au dehors ses sentiments, ses émotions, ou, du moins les sentiments qu'en grand dramaturge, il avait fait siens, les émotions qu'il avait faites siennes. Les procédés qu'il emploie ne sont pas nouveaux. Nous avons vu que sa conception de la musique dramatique était déjà, au XVI^e siècle, celle de Monteverde. Son langage harmonique est composé d'éléments déjà connus. Il ne fut pas le premier à appliquer le procédé du *leit-motiv*. Quant aux idées musicales elles-mêmes, il arrive fréquemment qu'il se les approprie. Beaucoup de thèmes de Wagner sont, en réalité, sortis de la plume de Liszt. En somme, on peut dire de Wagner ce que Faguet a dit de Rabelais (en parlant du *savoir* de l'auteur du Pantagruel) : « Il passait dans les régions savantes comme une grosse éponge, aspirait « tout le savoir de par delà acquis » et s'en allait ailleurs s'exprimer un peu et surtout se remplir encore et s'imbiber davantage ». Transposons ce qui est dit ici de la « connaissance » dans l'ordre du « pouvoir expressif », et nous aurons l'exacte mesure du pouvoir qu'avait Wagner d'exprimer n'importe quoi d'une façon définitive. A cet égard ses réussites sont constantes, et si prodigieuses que chacune d'elles semble un défi jeté aux tentatives de l'avenir. Pourtant il y a toujours plusieurs façons nouvelles de redire ce qui a déjà été dit. Wagner lui-même le prouve, qui reprend si souvent les antiques formules formant le fond du langage musical, mais qui les renouvelle de telle sorte que tout en étant toujours reconnaissables, et agissant de la façon prévue sur la sensibilité de l'auditeur, elles prennent dans leur aspect extérieur (et naturellement aussi dans leur signification) quelque chose de très particulier qui est propre à Wagner et dont nul autre jusqu'à lui n'avait apporté l'équivalent. »

Avant d'aborder l'étude des thèmes wagnériens, Mme Thieffry définit le *leit-motiv*, sorte d'image musicale qui, se superposant à la figure d'un personnage, à son caractère, ou à un sentiment, ou à une idée, deviennent les symboles sonores du personnage, du sentiment ou de l'idée, et, s'identifiant désormais avec eux, les évoquent infailliblement dès qu'ils se font entendre.

Si Wagner n'a pas inventé le *leit-motiv*, il a été le premier à en faire un usage constant, méthodique et raisonné.

Les partitions de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, de *Tristan* sont étudiées de près par Mme Thieffry. Le temps manquant pour analyser avec le même soin les thèmes des autres partitions, quelques exemples seulement sont empruntés aux *Maîtres chanteurs*, à la *Tétralogie* et à *Parsifal*.

« En étudiant la langue musicale de Wagner, dit Mme Thieffry, nous sommes, de nouveau assurés de marcher sur un terrain solide, puisque nous nous trouvons, de nouveau, en face d'une musique expliquée par un texte... (il est impossible de résumer ici les observations faites au sujet des thèmes examinés. Leur nombre est trop considérable et, de même que dans l'étude des tonalités, elles ne peuvent se séparer des exemples. Nous en isolerons quelques-unes seulement).

« Le thème de la *Contrition* (Tannhäuser), thème douloureux, dérive du vieux *motif chromatique de la douleur*, mais, sous la plume de Wagner, il prend un aspect nouveau, impossible à confondre avec aucun de ceux sous lesquels les maîtres des époques antérieures l'avaient présenté. Cet aspect, nous le retrouverons dans *Parsifal*, presque textuellement, accompagnant les paroles de Gurnemanz (passage cité page 499 du « *Voyage à Bayreuth* » de Lavignac). Dans la même partition, nous le verrons encore représenté sous une forme très rapprochée dans le motif nommé *l'Appel au Sauveur*. Lorsque les sentiments sont identiques, Wagner reprend instinctivement les mêmes vocables musicaux. Il est remarquable que l'impressionnante harmonie du *Sommeil éternel* descend, elle aussi, chromatiquement, degré par degré. L'allusion est claire; la musique commente alors, avec éloquence, la douleur de Wotan fermant les yeux de Brunnhilde, et sa prescience, aussi, de la fin inéluctable des Dieux. Dans *Tristan*, le même chromatisme douloureux compose le motif de *Tristan blessé*.

« Quant au chromatisme ascendant, que nous avons toujours vu associer aux idées d'espoir, d'aspiration, et surtout d'*aspiration douloureuse*, nous le retrouvons, dans *Tristan*, associé à l'idée du *Désir*. Avertis du sens que Wagner lui donne en en faisant la matière de ce thème (si connu), nous ne serons guère étonnés de le rencontrer dans la *Bacchanale* de *Vénusberg*. En effet, il s'y trouve. Or, Tannhäuser est bien antérieur à *Tristan*. Cette rencontre nous prouve donc (et d'autres encore, telle l'*harmonie du Cygne*, de *Lohengrin*, reprise sans modification dans *Parsifal*) que dès l'époque où il écrivit *Tannhäuser* et *Lohengrin*, Wagner s'était déjà fixé tout l'essentiel de son symbolisme sonore.

« Dans le *Prélude* de *Lohengrin*, nous trouvons l'application, en un cadre très large, de l'antique procédé qui consiste à jouer de l'aigu et du grave pour symboliser l'ascension et la descente. La descente des Anges, et leur essor, ensuite, vers les mystérieuses altitudes sont suivis vol par vol, pourrait-on dire, par la musique qui les évoque.

« Les thèmes qui, chez Wagner, désignent des objets, des sentiments ou des idées apparentés dérivent les uns des autres : exemples, dans *Tristan*, les thèmes du *Regard*, du *Breuvage d'amour* et du *Coffret magique*. Dans la *Tétralogie* : l'*Anneau*, la *Puissance de l'Anneau*, et *Wallhal* (dont l'*Anneau* fut le prix). Dans la *Walkyrie*, le *Sort* et la *Mort* (la *Mort*, c'est le *Sort* de Siegmund) (à signaler aussi, l'observation faite à propos du thème de la *Colère* (Tristan) :

« La *Colère*, qui est le désordre, la confusion, le déséquilibre des sentiments, se rapproche tout naturellement de ces états dont nous avons trouvé, dans Bach, l'expression définie par des lignes brisées qui se portent de-ci de-là, dans un désordre mélodique souvent aggravé de chromatisme. Et, comme cette *Colère* est, ici, une résultante de la Douleur, la formule du chromatisme descendant se dégage de la ligne agitée et anguleuse du thème. »

Les nombreuses remarques faites par Mme Thieffry tendent à prouver que, la couleur spéciale des motifs de Wagner mise à part, ce maître se sert, en somme, du même symbolisme que Bach. « Il est trop certain qu'il l'admire, et souvent même, des thèmes de Wagner appellent le souvenir de Jean Sébastien. La chanson de Kurwenal : « *Morold s'en va, bravant les flots* » est typique, à cet égard. »

L'Évolution de l'Harmonie

Se proposant d'étudier l'évolution du langage expressif en des temps plus récents, Mme Thieffry fait un exposé sommaire de l'évolution de l'harmonie. Elle montre la complexité croissante des accords, les tensions de plus en plus fortes opérées par des dissonances de plus en plus nombreuses; la richesse harmonique accrue par l'emploi simultané d'artifices destinés à altérer la nature des accords; la libération progressive de la dissonance; les accords considérés, peu à peu, comme des *couleurs*, et leur équilibre s'établissant en dehors de leur rôle tonal. Elle montre que tel accord dissonant dont l'oreille exige, en une œuvre du XVIII^e siècle, la résolution sur une consonance attendue peut très bien, dans une œuvre moderne, confronté à d'autres accords plus dissonants que lui, faire figure d'accord résolutif. Elle montre l'impossibilité d'attribuer à certains accords, en des œuvres modernes, la même valeur expressive que par le passé. Elle signale le danger qu'il y aurait, dès qu'on entre dans la période romantique, où l'enharmonie joue un rôle si important (chez Liszt surtout, qui fut l'enharmonie faite homme) à attribuer à l'accord de septième diminuée, par exemple, la valeur dramatique qui lui était attribuée auparavant. Cet accord, qui est un véhicule modulant si commode (trop commode même), n'est souvent, à cette époque, qu'un agent rapide de la modulation, dont il est devenu, depuis, chez les compositeurs médiocres, la « bonne à tout faire ». « Aucune barrière tonale n'existe pour la septième diminuée, dit Mme Thieffry. C'est une sorte d'outil à cambrioler les tonalités. Grâce à elle, on entre partout comme l'on veut. »

... « Il faut compter aussi, aux temps actuels, avec la pénétration réciproque des arts.

« L'influence des poètes symbolistes est flagrante aussi chez Debussy. « *Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne et chatoie* » dans les vers d'un Albert Samain se retrouve dans sa musique qui use de poussières d'harmonies, de brumes mélodiques, de rythmes fuyants et de sonorités troubles. L'usage de certains modes (gamme par tons entiers, comme dans « *Voiles* », ou gamme de cinq degrés, sans sous-dominante ni sensible, comme dans les « *Pagodes* ») favorise aussi les effets d'enveloppement et la mystérieuse séduction de ses sonorités.

De plus en plus, les musiciens ont cherché dans la diversité modale des possibilités de rénovation des éléments mélodiques et harmoniques. Notre musique s'était longtemps appauvrie, à nuser plus que du majeur et du mineur. Songeons que le système hindou contemporain comporte, à lui seul, 72 modes, appelés *échelles karnatiques*! Notre majeur et notre mineur en font, naturellement, partie. Le premier y porte le nom de « *Dehraçankārabharana* », le second, celui de « *Kyравāni* ».

Pour marquer les caractères différents que les changements de modes peuvent imprimer à une mélodie, Mme Thieffry donne des exemples en sept des modes qui comportent 5 tons et 2 demi-tons.

Passant en revue les procédés mis en œuvre par les modernes, elle en signale quelques-uns qui, particulièrement faciles, s'attirèrent particulièrement la sympathie des paresseux et des ignorants. Exemple : des effets heureux ayant été tirés de certains parallélismes har-

moniques, tout le monde s'est mis à écrire des chaînes de septièmes et de neuvièmes en mouvement direct. Ce procédé, à présent démodé, en raison de l'abus qu'on en a fait, n'est, en réalité, qu'une application, en surcharge, des parallélismes de quintes qu'on nommait, au 19^e siècle : *diaphonie* ou *organum*. Les passages ainsi traités doivent être considérés comme des *monodies* recevant la coloration d'une harmonie « en teinte plate ».

... « Dans la musique *chantée*, les traditions expressives sur lesquelles nous nous sommes longtemps étendus ne sont plus toujours observées. Une nouvelle pensée est intervenue, dans l'esprit de Debussy et, après lui, de beaucoup de compositeurs. Souvent, on cherche à rapprocher la courbe des intonations de celle de la *voix qui parle*. La réforme apportée par Debussy dans la déclamation musicale est précisément celle que, plus d'un siècle auparavant, J.-J. Rousseau avait conseillée. (Mme Thieffry lit le texte de Rousseau.) « Ce que Rousseau considérait comme l'idéal du récitatif français, Debussy l'a réalisé dans *Pelléas*. »

« Parmi les procédés familiers aux modernes, il en est un (déjà fatigué, et même *industrialisé*), la *polytonalité*, qui n'est pas aussi neuf qu'on aurait bien voulu le faire croire, mais qui peut amener des effets curieux, même émouvants, étant intelligemment employé, et avec *sobriété*.

Entendons, d'abord, que *polytonal* ne signifie ni *atonal*, ni *faux*. Pour qu'il y ait polytonalité, il est nécessaire que des *tonalités* existent, et s'opposent, ou se composent.

La tonalité est le *lieu* sonore où s'exposent les thèmes. Nous avons vu que, en modulant, la musique se transporte en des lieux différents. Des motifs mélodiques évoluant, simultanément, en des tons différents, sont donc assimilables à un certain nombre de personnages évoluant synchroniquement, en des lieux distants et subissant chacun l'influence de l'ambiance dans laquelle ils vivent. Nous écoutons une œuvre polytonale, et c'est comme si nous regardions plusieurs lieux à la fois. Il faut, pour cela, arriver à réaliser une sorte de strabisme auditif. L'oreille « louche », si l'on peut ainsi dire. Exceptionnellement et intelligemment employé, un tel moyen peut agir fortement sur la sensibilité. S'il persiste, il aboutit à la fatigue, au dégoût et au malaise.

Il faut reconnaître ce que la « jeune école » a apporté, ce n'est pas le procédé, mais la *persistance* dans le procédé, sa pénible prolongation. (Exemples de belles utilisations de la polytonalité, tirés de l'*Héroïque* [Beethoven], *Tristan* [Wagner], *Séville* [Turina], *Pétrouchka* [Stravinsky].) Mais, ce qui est bête comme chou, et à la portée du plus novice, c'est d'écrire en do dièse une mélodie banale et de l'accompagner en do, ou en ré majeur... »

... « La rythmique moderne tend à s'enrichir... bien que, près des Orientaux, nous ne soyons encore que des enfants. Un procédé sympathique aux contemporains, c'est la persistance d'une formule rythmique, l'acharnement d'un rythme opiniâtre qui s'exaspère, dont la monotonie obsède, qui tire sa puissance de sa continuité. Mais Bach pratiquait déjà cela... »

« Somme toute, les procédés semblent être à peu près tous trouvés. Leur utilisation seule peut être neuve. Il faut nous résigner à n'avoir guère d'idées que d'autres n'aient déjà eues avant nous... »

... « Quelqu'un a dit un jour : « L'art n'a pas de patrie », et on a répété cela comme on répète toutes les sottises. En réalité, si quelque chose a une patrie, c'est l'art, qui représente le total des sentiments, des habitudes, des aspirations d'un peuple, traduit son idéal et reflète ce qui existe de plus profond, de plus stable dans son âme collective... (Exemples : les chants populaires et les danses, d'abord. Puis : Grieg et la Norvège. Chopin et la Pologne. Les Russes et l'art populaire slave. Liszt et la musique des Tziganes. Albeniz, Granados, de Falla, etc... et les chants et danses d'Espagne. Nécessité de faire précéder l'étude des œuvres qui ont une *couleur locale* de l'étude de la race qui l'a produite, et de renverser ensuite notre attention pour sentir vivre cette race à travers elle.)

... « L'étrange parenté qui apparaît parfois entre la musique russe et la musique espagnole s'explique par l'influence de l'Islam, qui s'est étendue sur les deux pays, surtout sur certaines de leurs régions. En Russie, la *Schéhrazade* de Rimsky, les *Esquisses Caucasiennes* d'Ivanow, l'*Islamey* de Balakirew sont parmi les œuvres les plus connues qui en témoignent.

Les chants de l'Espagne du Sud, de l'Andalousie, de cette province qui fut jadis le *kalifat de Cordoue*, sont nettement marqués, eux aussi, de l'influence sarrasine. » (Mme Thieffry fait remarquer les analogies qui existent entre cette musique et les formes décoratives en usage dans les pays islamiques, notamment, entre les répétitions rythmiques et mélodiques et le procédé du *dessin courant*, des arabesques à motifs répétés, etc... Elle signale aussi comme influençant la musique des peuples, la nature des instruments qui y sont en usage. Quand, chez nous, le piano a détrôné le clavecin, les tendances se sont modifiées, le caractère de la musique a changé. Alors que la musique de clavecin était restée surtout décorative et descriptive, la musique de piano s'est faite (et de plus en plus à mesure que l'instrument se perfectionnait) émotive et passionnée.

Alors même qu'à une époque récente, elle s'est faite, de nouveau, descriptive, elle a plutôt évoqué que décrit, et substitué la notion de l'état d'âme provoqué par le spectacle des choses à la description des choses elles-mêmes. »

... « Au point de vue sentiment, la haine des formules expressives hypertrophiées, la pudeur de leur sensibilité, le mépris de l'*effet facile* ont pu conduire certains artistes (dont Ravel) à une discrétion voulue, à une recherche subtile qui les ont mis sur la voie des réussites nouvelles. Néanmoins, vis-à-vis de tels artistes, le terme : *langage expressif* possède encore un sens. D'autres semblent uniquement à la poursuite de singularités, d'effets inédits (?), de sonorités agressives, et déclament en faveur d'un art dit : « uniquement cérébral », et qui, en même temps, prétend « ne vouloir rien signifier »... « Je ne vous guiderai pas, dit Mme Thieffry, dans les méandres de cet art, que je suis tout à fait décidée à ignorer.

« Il faut se méfier de ceux qui se vantent de vouloir un art sans pensée et sans émotion.

« N'en serait-il pas d'eux comme de ces gens du commun qui parlent avec mépris de personnages distingués dont ils n'ont aucune chance de pouvoir jamais approcher? — « Je ne voudrais pas connaître un tel », disent-ils. Et nous traduisons : « Je ne puis connaître un tel. »

« Peut-être de tels êtres ne peuvent-ils pas mettre leur cœur dans leur musique, parce qu'ils sont semblables à ce géant, dont parle une légende scandinave, et « qui n'avait pas de cœur dans la poitrine! »

Jeanne THIEFFRY.

Pour l'Etude des Sonates de Beethoven

Mille francs de prix

A l'occasion du Centenaire de la Mort de Beethoven, l'Ecole Normale de Musique a invité ses professeurs et élèves à faire une étude historique, analytique et esthétique des *Sonates* pour piano seul, ou pour piano et violon du Maître de Bonn. Cette étude devra autant que l'œuvre le permet porter sur les points suivants : Titre de l'œuvre ;

Opus ;
Date de la composition ;
Lieu de la composition ;
Dédicace ;
Circonstance particulière ayant présidé à la composition ;
Indications de l'auteur ;
Sens de l'œuvre d'après l'exécutant ;
Plan de la composition ;
Forme, mouvements, tempo ;
Analyse harmonique, tonalités ;
Caractère ;
Particularités saillantes ;
Filiations, analogies ou influences ;
Commentaire esthétique ;
Commentaire technique (et conseils d'interprétation).

Les abonnés du *Monde Musical* sont également invités à participer à ce travail, étant bien entendu que chacun d'entre eux pourra choisir parmi les 32 *Sonates* de piano et les 9 de violon, celle qui lui conviendra, avec faculté d'en choisir plusieurs.

Une somme de mille francs sera répartie entre les meilleures études, qui paraîtront dans le *Monde Musical*. Les travaux ne devront pas être signés et le nom de leur auteur être mis sous un pli cacheté épinglé à la première feuille.

Les envois seront reçus à l'Ecole Normale de Musique, 64, rue Jouffroy, Paris, jusqu'au 30 juin.

