

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE

Illustrations : *Alfred CORTOT*

*Gustave BRET*

*Gabriel PIERNÉ*, par *Georges VILLA*

<i>Vers l'Unité (Harmonies et Nuances)</i> .....	JEAN D'UDINE.
<i>Les origines de la suite de clavecin</i> .....	HENRI QUITTARD
<i>La Transcriptionmanie</i> .....	L. VIERNE
<i>Les Premières :</i>	
<i>Ivan le Terrible à la Gaîté-Lyrique</i> .....	VICTOR DEBAY.
<i>La Société J.-S. Bach</i> .....	JACQUES PILLOIS.
<i>Revue de la Presse</i> .....	M. ABEILLE.
<i>Le Courrier Lyrique</i> .....	VICTOR DEBAY.
<i>Les Grands Concerts</i> .....	JEAN D'UDINE.
<i>La Quinzaine :</i>	
Concerts Séchiari, Récital Liszt.	
Concerts divers.	
<i>Alfred Cortot</i> .....	E. S.
<u>Le Mouvement musical en Province et à l'Etranger :</u>	
<i>Correspondances de : MARSEILLE.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Échos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>La Mode à travers les Arts</i> .....	JAN DE LA TOUR.

*Le Directeur du Courrier Musical reçoit les Lundi, Mercredi et Vendredi, de deux heures à quatre heures.*

## VERS L'UNITÉ

### II

#### Harmonies et Nuances

A M. PÉLADAN.

**J**E fis, un jour, dans un cercle de province, la connaissance d'un peintre paysagiste, qui me conduisit à son atelier, voir quelques-unes de ses œuvres. Il alla prendre un violon, dans une pièce voisine, l'accorda, dévoila religieusement l'une de ses toiles, représentant un abîme dans une haute montagne et me prévint qu'il allait « jouer son tableau », pendant que je le regarderais. On

se moquait de lui dans le milieu d'artistes qu'il fréquentait. Je trouve que l'on avait tort. Son idée de traduire ses impressions devant la nature à la fois par le pinceau et par l'archet, ne témoignait pas seulement d'un sens poétique ardent, mais encore d'une conception très philosophique sur l'équivalence expressive de la musique et de la peinture (1). J'ai pris plusieurs fois la défense de cet artiste que l'on qualifiait de maniaque, me souvenant que moi-même, lorsque j'étais enfant, je faisais fondre des pains d'aquarelle dans des pots de confiture remplis d'eau, derrière lesquels j'allumais des bouts de bougies et que je m'asseyais devant eux, pour jouer du flageolet, « en suivant les nuances » des lumières.

Pour décider si mon peintre de montagne et moi-même nous faisons preuve, en agissant de la sorte, ou d'une acuité synesthésique particulière ou seulement d'une marotte un peu malade, il s'agirait de savoir si nos airs de violon et de flageolet répondaient respectivement au coloris de ses tableaux et aux nuances de mes petits bocaux lumineux. Mais il faudrait surtout établir si, dans nos transpositions, nous distinguons instinctivement les correspondances « rythmes-formes » des correspondances « harmonies-nuances ». Tout est là.

J'ai montré de mon mieux, dans la première partie de cette étude, qu'à l'élément dynamique de la musique, le rythme (avec ses variations de mouvement, d'intensité et de cohésion) correspondent les lignes dans les arts plastiques. Passons aux éléments d'apparence statique du son musical, (2) et nous voyons qu'à la hauteur des notes simultanées ou successives (c'est-à-dire aux enchaînements d'accords et aux courbes mélodiques) correspond le degré chromatique des couleurs (c'est-à-dire leur place entre le noir et le blanc dans l'échelle du foncé au clair) ; et qu'à leur timbre correspondent les teintes des couleurs et leurs combinaisons (c'est-à-dire le rose, le jaune, le bleu et leurs dérivés).

Je crois, en effet, avoir nettement établi, dans mes travaux antérieurs, que les phénomènes sensoriels, dont l'ensemble constitue l'harmonie musicale ont pour corrélatifs directs, dans les arts plastiques, les ombres et les lumières, dont le jeu détermine la perspective aérienne et le clair obscur, tandis que les phénomènes sonores qui se traduisent par l'orchestration (peu nous importe l'origine physique du timbre), ont pour équivalent, en peinture, le coloris prismatique (ce que j'appelle les teintes de la suite spectrale).

Chopin est un clair-obscuriste, Rimsky-Kosrsakow un coloriste. Rembrandt est un harmoniste ; les artistes du Salon d'Automne sont des instrumentateurs.

---

(1) Je n'ai pas besoin de dire aux personnes qui ont lu mon livre *L'Art et le Geste* que ce peintre était un mime admirable.

(2) Je dis « d'apparence », parce que j'ai tout lieu de croire, on le verra plus loin, que même les harmonies musicales sont d'essence dynamique.

Je sais bien qu'on peut me faire une objection, qui, je l'avoue m'a longtemps gêné. On m'a dit :

« Si je vous comprends bien vous considérez donc que les notes de la gamme, *do, ré, mi, fa, sol,...* ne sauraient correspondre à une série quelconque de « teintes », pour parler comme vous, à *violet, indigo, bleu, vert,...* par exemple ; mais à une série de couleurs d'une même « teinte », de plus en plus claires ou foncées. *Do, mi, sol, do*, joués par une trompette seraient, je suppose, *rouge moyen, rouge plus clair, rouge clair et rouge très clair* et les mêmes notes, jouées par un haut-bois seraient *vert moyen, vert plus clair, vert clair et vert très clair ? »*

— C'est cela même.

— Par conséquent, pour vous, un morceau joué par un seul instrument constitue un camaïeu. Vous diriez, par exemple, qu'un andante d'une sonate pour piano de Beethoven est une eau-forte, qu'une pièce de Grieg, pour le même instrument, est un fusain, que le solo de cor anglais de *Tristan* est un émail violet... ?

— Parfaitement.

— Mais alors pourquoi s'accorde-t-on universellement à considérer qu'un morceau écrit pour piano seul peut être *gris* ou *coloré* ? Quand on entend bien jouer une *Etude* de Chopin ou une *Variation Symphonique* de Schumann, on a le sentiment d'une variété de coloris admirable. L'introduction habile d'une note étrangère à la tonalité, dans un solo de violon, équivaut à la projection d'un jet de lumière orangé ou bleu sur une scène éclairée en blanc. Comment conciliez-vous ceci avec votre théorie ? »

Il m'a fallu assez longtemps pour m'apercevoir que cette objection, très juste en soi et qui me troublait, n'atteint aucunement le principe de mes corrélations, car précisément aussi, dans le domaine des arts plastiques, les œuvres en camaïeu, celles qui n'emploient comme procédé d'expression que les divers degrés chromatiques d'une même teinte peuvent donner l'impression d'être ou non colorées. Telle eau-forte de Rembrandt est aussi chatoyante qu'une peinture de Rubens ; on qualifie communément de « blond » un crayon de Prud'hon. Une touche de gouache sur une sépia fait rutiler un cuivre.... Cette interprétation de la teinte par le degré chromatique constitue, en peinture, le problème des *valeurs*. Par des valeurs justes on fait penser au coloris. Eh bien ! de même, en musique, par des valeurs harmoniques heureuses on évoque un timbre. Je me souviens avoir entendu, dans une soirée privée, M. Chevillard complimenter Massenet, qui venait d'accompagner, sur un Erard, quelques fragments de ses opéras : « C'est extraordinaire, disait-il, de jouer ainsi du piano ! Je croyais entendre tous les timbres de mon orchestre ! »

Il faut simplement en conclure qu'en dehors de la synesthésie « timbre-teinte » et de la synesthésie « degré mélodique-degré chromatique », synesthésies directes, naturelles et mesurables, je l'espère, il y a en quelque sorte des *synesthésies croisées* « degré mélodique-

teinte », « degré chromatique-timbre », « degré mélodique-timbre » et « degré chromatique-teinte ». Mais celles-ci, d'origine intellectuelle et probablement basées sur de simples associations d'idées, n'ont qu'une valeur tout à fait secondaire et ne s'adressent qu'à des esprits très cultivés. Croyez-vous qu'un amateur de musique de Landerneau ou de Pontarlier eût entendu les timbres de l'orchestre, où les distinguait M. Chevillard ? Croyez-vous qu'un bon curé de campagne trouverait un marbre de Rude ou de Carpeaux aussi coloré qu'un plâtre polychrome du quartier Saint-Sulpice ? Et quel est l'ouvrier à qui vous persuaderiez qu'un Carrière a plus de couleur qu'un chromo de bazar ? Philosophiquement nous n'avons tort ni les uns ni les autres. Comme me le disait naguère un vieux guide de la Pointe du Raz : « Regardez bien, Monsieur ! Il faut regarder par soi-même. Chacun doit voir avec ses yeux ! »

Je crois d'ailleurs que si l'on veut tenter pratiquement la traduction dans le domaine visuel chromatique de sensations auditives, il serait dangereux de faire, dès le début, une différence trop stricte entre les deux éléments statiques du son, hauteur et timbre et entre les deux éléments principaux de la couleur, degré chromatique et teinte. J'estime qu'il faudrait d'abord considérer presque globalement, dans la musique, toute l'*harmonie sonore* (comprenant à la fois le timbre des notes et leurs hauteurs simultanées ou successives) et traduire cette harmonie et ses modulations en bloc, par des *nuances colorées*, également modulantes (comprenant à la fois le degré chromatique des couleurs et leurs teintes).

J'ai montré précédemment de quelle manière, grâce à la Gymnastique Rythmique de Jaques-Dalcroze on peut traduire les rythmes musicaux (*lato sensu*) par la durée et l'intensité des mouvements segmentaires corporels, et comment, grâce à ma Géométrie Rythmique, on doit arriver à les traduire non moins fidèlement par la direction et l'amplitude de ces mêmes mouvements.

*Là s'arrête, selon moi, le pouvoir traducteur du geste humain (1).*

Chaque fois que nous essayons, par nos attitudes, d'exprimer des éléments harmoniques musicaux, nous recourons à une de ces synesthésies croisées, littéraires, factices, dont je parlais à l'instant. On peut prendre une attitude d'humilité, de repentir, d'indignation, de stupeur, pour traduire une musique exprimant l'un de ces sentiments, mais c'est la partie expressive des rythmes seuls que l'on doit prétendre calquer de la sorte et non les harmonies. Si l'on s'obstine à vouloir danser tous les éléments d'un ensemble de sonorités, on ajoute à la musique quelque chose qui ne s'y trouve pas, puisque l'on commente

---

(1) J'ai dit le contraire jadis, à propos d'une danseuse célèbre. Je me trompais et parlais sans réflexion et sans expérience. Si l'on représente par un geste une appoggiature, c'est son élément rythmique seul et non son élément harmonique que ce geste traduit.

par des « volumes » une suggestion musicale de pure coloration (1). Ce n'est plus l'abandon passif à des intuitions ou à des concepts synesthésiques, mais un travail d'exégèse tout à fait artificiel. La danse de l'avenir sera purement synesthésique, ou il faut qu'elle renonce tout de suite à son admirable rôle de médiatrice entre la sensibilité musicale et l'esprit scientifique des générations futures. Sinon nous retomberons, sans y prendre garde, dans la danse à sujet, dans la danse littéraire. Nous n'aurons rien fait pour l'évolution de l'art vers un but conforme aux aspirations modernes, aux aspirations de notre race, si nous ne sommes résolument décidés à cantonner la forme des mouvements dans l'imitation des rythmes musicaux et à n'imiter les harmonies sonores que par des couleurs.

Comment arriverons-nous à cette dernière imitation ? Le problème est double. Il présente d'abord un côté pratique, facile à réaliser dans l'état actuel de la science et de l'industrie, et pour lequel il ne faudra que quelques capitaux, pas bien considérables, et dont, l'heure venue, je battrai le rappel. Il s'agit simplement de faire évoluer les formes humaines, vêtues d'un ton clair et neutre, en dehors de tout style et de toute mode, sur une scène sans aucun décor, qui ne représentera rien que l'espace, un espace pas bien grand et autant que possible indéfinissable comme dimension, pour l'œil. Cet espace devra être coloré par des sources lumineuses parfaitement invisibles, baigné d'une atmosphère irréelle, changeant de nuances (teintes et hauteurs) avec la promptitude, la fréquence et la subtilité qu'exigera la musique génératrice du mouvement des danseurs. Je sais exactement par quels moyens techniques j'arriverai à ce résultat. Avant un an, j'aurai commencé à construire une maquette au huitième ou au dixième de la salle future, où se dérouleront un jour les mystères nouveaux présidés à la fois par Terpsichore, Euterpe et Uranie. Avec cette maquette, munie de tout un système d'éclairage, reproduisant aussi au huitième ou au dixième l'installation future, je ferai les recherches qui se rattachent à l'autre partie du problème, à sa portée esthétique.

Celle-ci sera d'une solution plus difficile. J'espère cependant y arriver relativement vite ; j'ai fait plus de la moitié du chemin qui doit me conduire au but ardemment convoité.

Parmi mes « labeurs stériles » d'autrefois, figure, en effet, un certain traité d'*Orchestration des Couleurs* (2), où toutes les sensations de hauteur, de teinte et de puissance (3) des couleurs sont étudiées en elles-mêmes et dans tous leurs rapports de mélange ou de juxtaposition, rapports rigoureusement les mêmes pour tous les individus non atteints

---

(1) J'ai plusieurs fois écrit que toute mélodie est une série d'attitudes. C'est une définition incomplète. Par ses rythmes et ses accidents rythmiques, toute mélodie est, en effet, une série d'attitudes. Mais, par les fonctions tonales de ses notes et par les accords dont elles dérivent ou qui en dérivent, toute mélodie est aussi une série de couleurs.

(2) Joannin et C<sup>ie</sup> éditeurs, Paris, 1903.

(3) Il eût été trop long d'expliquer ici ce qu'est la puissance des couleurs. Elle correspond à peu près à ce qu'est, en musique, la tessiture instrumentale.

de daltonisme. Je trouverai donc dans ce livre, à ma disposition immédiate, les éléments de la composition de ma palette future et les lois qui règlent tous les phénomènes colorés auxquels je devrai recourir. Grâce à ce travail, qui m'a pris, par des expériences préparatoires, six ou sept années de ma vie, je sais *a priori* de combien d'éléments de telle ou telle sorte se compose rigoureusement tel ou tel ton ; je connais non seulement qualitativement mais encore quantitativement le jeu des complémentaires et plus généralement de tous les contrastes simultanés et je puis prévoir, à coup sûr, géométriquement, les réactions réciproques d'un ton sur un autre mesurées soit en durée, soit en intensité. Car, chose étrange ! c'est aussi par une méthode géométrique, que j'ai résolu, dans ce livre, le problème des sensations colorées.

Je ne parlais pas encore à cette époque le langage rythmique, auquel je me suis initié depuis, mais il me sera très facile d'énoncer sous cette forme toutes les données de mon traité des couleurs, ce qui me permettra un rapprochement logique entre mon atmosphère colorée et les sonorités que cette atmosphère aura mission de traduire. Car — et c'est ici peut-être que j'étonnerai le plus mes lecteurs — je suis persuadé que les phénomènes harmoniques et les phénomènes de nuances, tout comme les formes et les durées, sont, eux aussi, des manifestations dynamiques de la matière, rythmiquement mesurables comme elles. Non point qu'il faille, à une échelle d'espace beaucoup plus petite et à une échelle de durée beaucoup plus rapide, compter les vibrations des couleurs et les vibrations des sons et en mesurer mathématiquement les formes et les nombres. Au point de vue de l'art, ces données de la physique ne nous intéressent aucunement. Mais nous trouverons probablement la clef de notre problème dans l'étude des durées d'influence réciproque d'une note ou d'un accord sur une autre note ou sur un autre accord, en les comparant aux durées d'influence réciproque d'une teinte sur une teinte qui l'avoisine ou lui succède, durées que je connais déjà, grâce à mes recherches antérieures (1).

La persistance des impressions colorées sur la rétine, dont les effets sont mesurables rythmiquement par mon système, ouvrira la voie à l'étude de la persistance des impressions auditives et de même que la Gymnastique Rythmique m'a permis d'entreprendre avec succès l'étude musicale des formes décoratives, mes recherches me permettront aussi, je l'espère, de réussir un jour l'étude chromatique des harmonies.

Est-ce à dire que j'attendrai que cette commune mesure rythmique soit trouvée entre les sons et les couleurs pour essayer de traduire les

---

(1) Au fond, j'ai depuis longtemps la conviction qu'il n'existe en harmonie que des « pédales ». Notes communes, préparations, résolutions, anticipations, retards, etc., ne sont, à vrai dire, que des prolongements et des entrecroisements de sons, dont on arrivera presque sûrement à calculer, en fonction du rythme, la valeur et les influences. Je m'y emploierai personnellement, dans les cours de mon Ecole, où j'enseigne le solfège de Dalcroze.

uns par le moyen des autres ? Nullement. Je crois indispensable d'entrer, au contraire, promptement dans la voie des réalisations intuitives. Quelques points de corrélation évidents nous serviront d'abord de repères. Nous trouverons bien vite certains rapports incontestables de hauteur chromatique et de hauteur mélodique. Le reste viendra peu à peu, avec l'expérience. Et de même que des raisonnements d'ordre mécanique m'ont donné, après des tâtonnements heureux, la raison et la norme des rapports de direction et d'amplitude des mouvements avec le dynamisme musical, je crois fermement que des raisonnements — probablement du même ordre — m'éclaireront avec la même évidence sur les rapports des nuances et des teintes.

Qui sait si la classification normale des synesthésies couleurs-sons ne deviendra pas ainsi l'introduction naturelle à une harmonie plus puissamment expressive que le système empirique actuel, qui se meurt entre les dogmes stérilisants des conservateurs et les audaces désordonnées des anarchistes.

Quoiqu'il en soit, le jour où j'aurai fait *danser* des harmonies, même traditionnelles, par des couleurs même approximatives, autour de danseurs traduisant par leurs mouvements tous les rythmes musicaux, j'estime qu'après Jaques-Dalcroze, et grâce à lui, j'aurai fait faire à l'art un nouveau pas décisif vers l'unité à laquelle il tend éternellement et qu'il n'atteindra probablement jamais, ... je l'espère du moins, pour le bonheur des chercheurs à venir.

Jean d'UDINE.

---

## Les origines de la Suite de Clavecin

---

**C**eux des musicographes qui ont étudié les premiers monuments de la musique française de clavecin, tels qu'ils apparaissent avec Chambonnières (1600 ?-1674) ou Louis Couperin (1630-1665), alors que l'instrument est en possession d'un style et d'une technique lui appartenant en propre, ne se sont pas montrés curieux de rechercher les causes d'une spécialisation qui, sans doute, ne fut nulle part aussi marquée qu'en France. Autant qu'on en puisse juger, pour la période précédente, la littérature du clavecin se confondait entièrement avec celle de l'orgue. L'orgue demeure à l'église : à la chambre ou au concert le clavecin le vient suppléer. Leur rôle est le même. S'ils ne servent point à l'accompagnement ou à l'exécution de transcription de pièces vocales, on leur demandera de faire entendre des pièces de style figuré, tirant toute leur valeur de l'emploi plus ou moins heureux de formules combinées suivant les lois du contrepoint, sans aucune contribution du style mélodique expressif.

Assurément, telle ou telle des pièces écrites, en ce temps-là, pouvait convenir plus particulièrement à l'un ou l'autre des deux instruments. De bonne heure sans doute la facilité du clavier du clavecin dut, si peu que ce soit, influencer sur la virtuosité. Tel trait orné, telle broderie, telle variation rythmique rapide, d'effet médiocre sur l'orgue, s'y pratiquait aisément. Dans une certaine mesure, l'épinette (pour lui donner