

LE MENEESTREL

4777 — 89^e Année — N^o 46.



Vendredi 18 Novembre 1927.

LA SENSIBILITÉ MUSICALE

d'après un livre récent



Sous ce titre : *La Sensibilité Musicale, ses éléments, sa formation* (1), M. Lionel Landry vient de publier un ouvrage remarquable, plein d'idées et qui, après tant d'autres parus sur le même sujet, rajeunit la question et fait penser. C'est tout un traité d'esthétique en raccourci : je dis « en raccourci » parce qu'il y a certaines matières qui sont examinées d'une façon un peu sommaire. En général, M. Lionel Landry n'aime point à s'attarder et il se contente souvent, sans plus insister, de brèves indications. Au lecteur de se débrouiller. Et puis l'auteur craint les vaines redites. Inutile d'exposer à nouveau ce qui a été parfaitement expliqué dans des ouvrages extérieurs.

Ce qu'il y a d'original dans le point de vue de M. Lionel Landry, c'est que pour traiter de l'origine et de l'évolution du sens musical, il s'inspire des philosophies de M. Bergson et de Lévy-Brühl qui n'avaient point encore été appliquées de cette manière à un tel objet. Il apporte, dans l'examen de toute question, un sentiment très aigu de l'universel devenir et un esprit très positif qui attache aux données de l'expérience externe ou interne infiniment plus de prix qu'à la théorie pure. Il est le contraire d'un déductif. Ce n'est pas lui qui construira un système de la musique en partant des théorèmes de l'acoustique mathématique. Il se refuse à chercher les lois de l'harmonie dans la physique des sons. Il lui faut une foule de considérations autant psychologiques et sociales que physiques pour établir les fondements de la notion d'accord ou l'origine de la gamme. Il tâche de reconstituer dans leur complexité, leur confusion, leur obscurité, les états d'âme qui furent les premiers balbutiements de la sensibilité musicale et il nous montre par combien de tâtonnements on passa, on dut passer, de ces rudiments mal définis de la musique primitive à la claire et rigoureuse conception qu'eut de son art un Bach ou un Mozart. En tout cas, ce n'est point la Nature qui nous a livré tout faits les éléments de la musique. C'est l'homme, c'est la Société qui s'est bâti une demeure sonore dans la Nature, à sa convenance et selon ses besoins de plus en plus précis.

Je voudrais donner un exemple de la méthode de M. Lionel Landry. Voici comment il explique la formation du chant diatonique, de l'échelle par degrés conjoints, de la gamme :

1^o Il remarque d'abord qu'on ne peut pas chanter une seule note indéfiniment, surtout sans paroles. Sans

paroles, en effet, la répétition de la même note « crée un hiatus pénible. »... « Il est probable que la musique vocale *monotone* ne s'est développée qu'en relation avec la poésie, qui permet d'appuyer les *reprises* sur des consonnes. » (Excellente indication.)

2^o Si l'on ne chante point sur un seul son, comment alors procédera-t-on? Par glissement continu le long de l'échelle sonore? C'est peut-être « le mode de variation le moins fatigant »; et certaines lamentations se produisent selon ce type de la mélodie sans degrés. Mais, dans la plupart des cas, nous préférons enchaîner les sons par « sauts d'une certaine étendue ». Déplacer d'un centimètre un objet placé sur une table est chose simple; le déplacer d'un millimètre exige une mise en jeu complexe de muscles antagonistes et entraîne une fatigue plus grande. C'est ce que marque la vogue des divisions élémentaires telle que le *pouce* et l'*once* qui ne sont en aucun cas les plus petites unités perceptibles. On peut ajouter, — anticipant ainsi sur le point de vue collectif et social, — que le déplacement de la voix ne revêt un aspect volontaire, délibéré, que s'il est assez marqué; tandis qu'un déplacement faible laisse l'esprit hésitant, se demandant s'il y a inflexion mélodique ou fausse note. » Et ainsi se crée l'intervalle diatonique, d'abord assez indéterminé, assez mal défini, qui est « comme le *pas* de la voix ».

Tout cela est finement analysé. Je reprocherai cependant à M. Lionel Landry d'avoir omis quelques idées indispensables qui devraient figurer comme moments intermédiaires dans ce progrès dialectique.

Et d'abord M. Lionel Landry part de l'hypothèse « d'une seule note chantée indéfiniment ». N'y a-t-il pas lieu d'abord de se demander comment nous en venons à « chanter *une note*? » N'est-ce pas déjà le résultat d'une certaine évolution? Le premier cri naturel à l'homme est-il donc arrêté sur un degré fixe, correspond-il à un son musical? Qui le croirait? Le premier cri est indéfini et indéfinissable. Écoutez l'enfant crier : il est incapable de *tenir un son* : sa voix ne s'arrête à aucun degré et s'écarte toujours d'un centre qu'elle quitte sans cesse pour y revenir sans avoir encore le pouvoir de ne le dépasser ni dans un sens ni dans l'autre.

D'autre part M. Lionel Landry nous explique fort bien pourquoi on a préféré des « sauts d'une certaine étendue » aux sauts trop courts, mais il ne nous dit pas pourquoi on a préféré le saut au glissement continu. Le glissement n'est pas fait de petits sauts. Il y a opposition de nature entre le glissement et le saut. Sauter, c'est nous arrêter en des points fixes, c'est créer des degrés. Pourquoi ce besoin de rompre la continuité du glissement de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu, ce besoin d'une marche saccadée, ce besoin d'arrêts, de points fixes? Voilà ce dont il faudrait rendre compte. N'y a-t-il pas lieu d'invoquer ici une exigence de l'esprit qui

(1) Librairie Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.

cherche en tout le clair, le net, le simple, le défini, qui repousse l'indétermination?

Peu importe que l'on soit intellectueliste ou non, il faut bien admettre l'intelligence et ses lois, quitte à les ramener ensuite à telles origines non intellectuelles que l'on voudra. Et je gage que M. Lionel Landry, en bon bergsonien qu'il est, ne manquerait pas de nier la nature irréductible de l'intelligence. N'importe! Il y avait lieu d'introduire ici une considération qui fait défaut et de la développer.

En choisissant le saut plutôt que le glissement, nous optons en réalité par le plus malaisé, nous cherchons la difficulté. On se laisse glisser sans faire effort. La volonté intervient nécessairement pour nous arrêter à des termes plus ou moins nettement définis, d'abord un peu confusément, de plus en plus distinctement par la suite. Écoutez, — non plus les premiers cris, comme nous le disions tout à l'heure, — mais les premiers chants d'un petit enfant. Vous remarquerez combien il a un sentiment d'abord peu précis des intervalles : il tourne autour des points fixes qu'il atteindra plus tard avec sûreté et son tâtonnement reproduit en raccourci celui de l'humanité naissante.

* * *

Un pur intellectueliste refuserait d'admettre presque toutes les doctrines de M. Lionel Landry et particulièrement celle-ci que le rythme est antérieur à la mesure, que le rythme est d'abord une notion qualitative et que ce sont les besoins de la pratique qui ont rendu nécessaire l'emploi des valeurs mesurées. Selon bien des théoriciens, « la trame métrique est antérieure à la figure rythmique qui vient s'y dessiner. » M. Lionel Landry est de l'opinion exactement contraire.

Notons que cette question d'antériorité du rythme sur la mesure ou de la mesure sur le rythme est à double sens et qu'on peut, en somme, la résoudre par la conciliation des thèses opposées. Quand on parle, en effet, de l'antériorité du rythme sur la mesure, on se place au point de vue *chronologique* et l'on veut dire que l'humanité *sentit* les rythmes avant de les *mesurer*. Quand on prétend que la mesure est un cadre antérieur au rythme où celui-ci vient s'ordonner, on pense aux relations *logiques* des deux notions et l'on indique que la notion de rythme ne se peut concevoir clairement sans la notion de mesure. Les deux affirmations ne se contredisent point.

Maintenant, on peut se demander si les conditions logiques de nos sensations confuses n'y sont point implicitement enfermées et si elles ne les précèdent point même comme principes constitutifs de notre valeur intellectuelle. C'est tout le débat entre les intellectuelistes et leurs adversaires. Mais nous n'avons pas l'intention d'aller plus avant dans cette discussion philosophique. Laissons dormir cette vieille querelle (1).

(1) Je n'abandonne tout de même pas complètement le point de vue du philosophe dans l'analyse d'un ouvrage où il y a tant de philosophie. Et c'est pourquoi je m'étonne d'un *lapsus* que j'ai noté à la page 34. Je lis : « Le parti artistique existe tout aussi bien subjectivement dans la manière dont nous interprétons nos sensations qu'objectivement dans les sensations mêmes. »

Je ne vois pas comment on peut user du mot objectivement quand on fait allusion au contenu de nos sensations. Il y a rien d'objectif en elles : rien qui se propose, comme un objet extérieur, à l'observation d'autres que le sujet lui-même. Moi seul, j'ai conscience de mes sensations, moi seul je sais ce qu'elles sont ou du moins ce qu'elles me paraissent être, l'apparence se

* * *

Où se manifeste encore cette sorte d'empirisme très particulier qu'est l'attitude esthétique de M. Lionel Landry, c'est dans sa théorie de la genèse du sens harmonique.

Contre les partisans d'une doctrine qui s'appuierait uniquement sur la considération de la simplicité des rapports de vibrations, il dirige les objections suivantes :

1° Voici le rapport $\frac{4}{3}$ entre nombre de vibrations, qui correspond à ce que nous appelons la *quarte*. Ce rapport est simple : la *quarte* devrait donc satisfaire au plus haut point l'oreille. Or, le fait est qu'une quarte toute nue est franchement désagréable (1).

2° Le rapport $\frac{3}{2}$ correspond à la *quinte*, rapport encore plus simple que celui de 4 à 3. Or une *quinte* sans *tierce* est déjà un peu dure. Et pourquoi une suite de quintes toute nue choque-t-elle notre oreille? On en a donné des raisons qui, toutes, sont d'assez médiocre valeur.

3° « La suite de *quartes* en mouvement est chose plus désagréable encore que la quarte au repos. La *tierce* s'affirme comme la relation que l'oreille préfère naturellement entre deux lignes mélodiques. » Or, la *tierce*, qui charme naturellement notre oreille, qui est la base des harmonisations populaires, a été considérée comme une dissonance par les théoriciens du moyen âge. Helmholtz ne cherche pas à en justifier l'agrément. Ricmann s'interdit de l'expliquer, car il nie l'existence d'accords de deux sons.

4° Bien plus, si nous posons la question : qu'est-ce qu'une *tierce*, au point de vue physique? Nous sommes bien embarrassés pour répondre. Helmholtz avoue qu'il n'en sait rien. Si nous interrogeons les traités, nous voyons qu'ils qualifient tierce au moins seize intervalles différents. M. Lionel Landry les énumère, en ajoutant ironiquement qu'il a pu en oublier et qu'il s'en excuse.

« Quelles propriétés ces intervalles ont-ils en commun? Une seule, d'être plus étendus que la *seconde* et moins que la *quarte*? Telle est l'unique donnée dont nous ayons droit de partir pour proposer une explication. »

Et notre auteur ajoute : « Le son pur est un dépouillement. Par rapport à la voix, aux sons naturels, il représente une ligne nue. Qui aime la sensation de volonté de puissance que provoque le dépouillement appréciera cette nudité ; d'autres préféreront revenir à la nature, chercher à en imiter le frémissement, tendre en un mot vers le timbre, vers le bruit, sans pourtant abandonner le son pur qui marque l'intention, le parti.

confondant d'ailleurs ici avec la réalité, mes sensations n'étant évidemment que ce que je crois qu'elles sont : il faut tout au moins remarquer ici que le jugement détermine en partie la nature de son objet, ce qui n'est pas le cas pour les réalités extérieures. Alors, je ne conçois pas ce qu'est la sensation en dehors de l'interprétation que je m'en donne à moi-même. Elle se confond avec son interprétation. La sensation toute nue est une limite, c'est-à-dire un pur néant. La sensation toute nue se produirait en dehors de toute pensée, de toute conscience, ce qui n'a pas de signification.

(1) L'agrément n'est point du reste le critérium suffisant de la musicalité d'un élément ou d'un groupe d'éléments sonores. M. Lionel Landry note l'insuffisance de cette définition trop répandue : « la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » Il est trop évident, en effet, que l'agrément n'est qu'un des moyens de l'art et que le désagrément y a tout aussi bien sa place, ne fut-ce qu'à titre de repoussoir et surtout comme procédé expressif.

On y parvint en faisant doubler la voix. Mais à quelle distance? »

A quelle distance?

Si les deux parties doivent être chantées par des « voix égales », leur écart est forcément limité; il ne peut atteindre la quarte, car alors l'une des deux voix serait amenée à s'évader hors de sa tessiture naturelle.

Mais, d'autre part, les deux voix ne doivent pas se rapprocher à tel point que des confusions soient possibles : ce qui aurait lieu si elles se tenaient à distance de *seconde*. Au cas, en effet, où l'une des deux procéderait par mouvement conjoint, il ne faut pas que l'autre vienne occuper le degré abandonné par la première. La superposition des deux mouvements *do-ré, ré-mi* ne se comprend pas bien; elle peut s'interpréter « comme un double mouvement de *seconde*, mais aussi comme une tenue de *ré*, avec passage de l'autre voix du *do* au *mi* ».

Ainsi les deux voix égales qui veulent chanter à deux parties distinctes seront amenées à chercher leur distance entre la *quarte* et la *seconde*, c'est-à-dire dans cet intervalle si mal défini de la *tierce*.

On voit avec quel esprit positif M. Lionel Landry examine de tels problèmes. Il se défie de toute doctrine qui fait à *l'a priori* une part trop large. Il n'a guère foi que dans des inductions tirées de l'expérience, et d'une expérience étendue à des domaines auxquels on n'était point tenté jusqu'ici d'emprunter les éléments d'une analyse de la sensibilité musicale.

Il montre fort bien l'insuffisance d'une théorie purement harmonique de l'harmonie, je veux dire qu'il ne croit pas possible d'expliquer les relations harmoniques que nous établissons entre les sons musicaux par la seule considération des rapports dont se trouvent liés entre eux par la Nature les sons dits « harmoniques » d'un son fondamental.

Il ne faudrait pourtant point non plus négliger les faits physiques. La justification de notre harmonie ne saurait être purement psychologique. Elle trouve en partie son fondement dans les faits physiques. Et il est remarquable, à cet égard, que si *nos* intervalles harmoniques ne sont pas toujours les intervalles *physiquement* harmoniques, ils s'en rapprochent de telle sorte qu'on ne peut concevoir une harmonie où les accords fondamentaux seraient tout à fait arbitraires et sans aucune analogie avec ceux que nous suggère la série des « harmoniques ».

(A suivre.)

Paul LANDORMY.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Atelier. — *La Danse de vie*, pièce en neuf tableaux, de Hermon OULD, adaptée par MM. A. CANTILLON et Bernard ZIMMER; musique de M. Marcel DELANNOY.

Un jeune homme de vingt-trois ans embrasse une femme de chambre, jeune fille du meilleur monde qui, tombée dans le besoin, a voulu rester, fût-ce comme domestique, dans le milieu qui lui était familier. Ce jeune homme, dominé paraît-il par ce trouble anxieux qui caractérise la génération d'après-guerre, se propose de résoudre l'énigme de la vie en courant pendant quelques mois les aventures, en compagnie de la jeune fille qu'il a compromise et dont le séjour chez ses

parents est devenu malaisé. A l'issue de cette expérience, les deux jeunes gens tombent dans les bras l'un de l'autre, en semblant conclure qu'on ne mène pas la vie et que c'est elle, au contraire, qui vous mène.

Ce sujet est conçu et développé avec un peu de cet humour et surtout beaucoup de cette candeur qui caractérisent une très grande partie du théâtre anglais; mais les épisodes fantaisistes où l'auteur nous fait suivre les deux jeunes gens, à la recherche du problème de l'existence, ne manquent pas d'agrément : nous assistons tour à tour à un incendie, à une scène de pièce policière, à une autre scène dans une prison, et à une série parallèle d'évocations cinématographiques ou scéniques, objectivant les rêves du jeune homme et conférant notamment à la danse moderne le caractère d'un symbole. Dans les errements de son subconscient, le jeune homme apprend en effet que chacun doit trouver sa propre voie, choisir sa mesure et danser sur son rythme.

Le fond est assez pauvre, et la prétention à la profondeur que semble affecter l'ouvrage en accentue encore la puérilité. Les épisodes n'éclairent guère le sens de la pièce, n'en expliquent pas l'action et n'ont même pas grand rapport avec elle. L'ensemble n'en est pas moins original, pittoresque, ingénieusement présenté et constitue un spectacle fort attrayant, agrémenté d'une piquante musique où M. Marcel Delannoy use, avec une habileté extrême, d'un petit ensemble extrêmement réduit (trompette, hautbois, basson, harpe) dont il tire des effets savoureux et qui donne une singulière impression de plénitude.

La troupe de l'Atelier joue *la Danse de vie* avec beaucoup de spontanéité, de sincérité. M. Lecourtois et M^{lle} Kloucowsky sont charmants dans les deux rôles principaux. M. Seroff a campé avec une force extraordinaire l'hallucinante silhouette d'un ivrogne incendiaire. M^{me} Charles Dullin, MM. G. Carpentier, Michel Duran sont à citer parmi les acteurs chargés des rôles secondaires.

P. SAEGEL.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Séance assez brève, qui rappelle celle d'autrefois, du temps où elles se répétaient deux dimanches de suite : La *Symphonie héroïque*, glorieux souvenir du premier concert (1828), était suivie du *Rouet d'Omphale* et des deux *Nocturnes* de Debussy : l'un, exquis de recueillement, fin à ravir dans la surprise des bruits lointains et imprécis de la nuit, savoureux au possible dans la fluidité des sonorités, — surtout lorsqu'elles sont évoquées par de tels artistes! —; l'autre, toute vibrante et pimpante d'échos de fête, de cortèges, de danses. Et, comme intermède ou conclusion, l'air du *Freischütz*, et la finale du *Crépuscule des Dieux*, avec M^{lle} Bunlet. Il faudrait plus de pureté, plus de simplicité naïve, plus d'égalité pour interpréter l'air d'Agathe, mais les accents robustes et décidés de Brunehilde ont été parfaitement rendus, avec couleur, avec une ferme articulation, avec une voix chaude bien en harmonie avec cette souveraine et merveilleuse symphonie, résumé de toute la tétalogie.

* * *

On sait que la Société des Concerts, cette année, exécute aussi, dans une autre enceinte, ses mêmes programmes autrement disposés. C'est une idée qu'on ne peut assez louer