

autres qui, en dépit d'une science et d'une conscience supérieures, étaient certainement beaucoup moins vivants de toute manière. On sentait que, suivant les préceptes classiques, les artistes avaient étudié les secrets des vieux maîtres, mais eux n'avaient rien trouvé, parce qu'ils n'avaient pas cherché. Ils procédaient par sensations de seconde main, en quelque sorte.

§ 2. — Arts qui relèvent de l'audition.

Nous arrivons maintenant aux arts qui reposent sur l'emploi des sensations auditives; ce sont la musique, la poésie, jusqu'à un certain point la diction, et leurs combinaisons diverses, le théâtre, l'Opéra, l'Opéra-Comique. Ce qui les distingue essentiellement des arts plastiques, c'est qu'ils sont aptes à provoquer des émotions collectives, simultanées et que, dans la nécessité d'être interprétés par des exécutants, chan-

sensations visuelles agréables. Leur agent principal est la couleur. Par un retour aux vrais principes, retour dû à une appréciation plus exacte des œuvres du moyen âge et de l'extrême Orient, il est aujourd'hui reconnu que l'ornementation doit être dans un rapport étroit avec la destination des objets. Les résultats obtenus sont surtout remarquables dans la céramique, l'orfèvrerie, l'ameublement, et il suffit de comparer les œuvres de notre temps avec celles du temps de Louis-Philippe, par exemple, pour en reconnaître la supériorité.

teurs ou acteurs, ils trouvent un élément de variété de plus.

QUELQUES GÉNÉRALITÉS SUR LE SON.

Tout le monde sait que le son possède trois qualités distinctes et distinctives : la hauteur, l'intensité, le timbre.

J'ai cherché à expliquer ailleurs (voir *Revue philosophique* du mois de juin 1881) comment et pourquoi l'expression de *hauteur* était très heureusement trouvée, le son ayant tous les caractères de *quelque chose* qui monte ou descend dans un espace *sui generis*. L'intensité n'a pas besoin d'explication; j'ajouterai seulement, pour compléter les notions usuelles, que l'oreille percevait des différences très faibles d'intensité. Elle distinguera, par exemple, au bruit du balancier qu'une pendule n'est pas d'aplomb, quand l'œil est complètement inapte à percevoir le défaut d'horizontalité du support. De là une grande facilité à percevoir les rythmes les plus compliqués par les points de repère que fournissent les temps *forts*.

Quant au timbre, c'est la qualité qui établit une différence entre deux sons de même intensité, de même hauteur, dont l'un est donné, par exemple, par un violon, l'autre par une flûte ou

un hautbois. En allemand et en italien, on donne très justement à cette qualité le nom de *couleur* du son¹.

MUSIQUE.

Pour procéder du simple au composé, on traitera ici d'abord de la musique purement instrumentale. Comme l'a fort bien remarqué Wagner, la musique instrumentale est née de la musique de danse. Jusqu'au xvii^e et même au commencement du xviii^e siècle, la plupart des compositions portaient le nom d'une danse connue, ce qui donnait une indication du mouvement. Je fais exception pour le contrepoint et la fugue, qui étaient des sortes d'exercices scolastiques auxquels le génie de J.-S. Bach seul avait pu donner un caractère hautement artistique. Le deuxième fils de ce grand musicien, Emmanuel Bach, mort en 1788 à soixante-quatorze ans, inventa la forme de la *sonate*. La sonate se compose généralement de quatre morceaux *développés*, comme on dit. Les *idées mères*, exposées dans la *première reprise*, sont présentées de nouveau dans la seconde avec

1. La plupart des idées et des théories nouvelles sur la Musique sont empruntées au grand ouvrage de Helmholtz, *Théorie physiologique de la Musique*, qui a fait époque dans l'esthétique, comme dans la physique et la physiologie.

des modulations retravaillées, associées entre elles, puis on rentre dans le ton initial pour finir. De cette forme, qui réunit les phrases mélodiques de l'ancienne musique aux modulations et au travail combinatoire de la fugue sans en avoir l'aridité, est sortie toute la musique instrumentale dont Emmanuel Bach est incontestablement le père. C'est de là que deux génies de premier ordre, Haydn et Mozart, ont tiré le plus beau de leurs œuvres, sonates, quatuors, concertos, symphonies. Élargissant à sa taille ce cadre primitif, Beethoven qui a vécu vingt-sept ans dans notre siècle, y a fait entrer tout un monde nouveau de puissance, de richesse, de variété. Malgré le très grand mérite de ses deux successeurs principaux, Mendelssohn et Schumann, il demeure encore « le maître des maîtres » sur le terrain de la musique instrumentale proprement dite¹.

Pour tous les *vrais* amateurs, je ne sais pas si la musique instrumentale ne représente pas le *summum*, la perfection idéale de l'art. Ce mouvement musical de sons se déplaçant d'intervalles déterminés dans un temps rigoureusement mesuré par le rythme; ce mouvement,

1. Voir, sur la musique instrumentale, les ouvrages si remarquables de MM. de Lenz et Eug. Sauzay.

dis-je, qui traduit, avec une précision extraordinaire, dans ses nuances les plus délicates, le mouvement de l'âme du compositeur; qui, à chaque interprétation nouvelle, se transforme et se colore suivant la valeur et le tempérament, la disposition particulière des interprètes; où aucune considération d'utilité, de tradition, de souvenir historique, littéraire, ne vient contredire ou affaiblir l'impression reçue par l'auditeur; où l'imagination de ce dernier se donnant libre carrière peut se représenter les scènes, les personnages, les sentiments qu'elle veut, pourvu qu'elle leur conserve l'allure du morceau; toutes ces particularités réunies me paraissent constituer, je le répète, la forme idéale de l'art dans sa pureté la plus haute.

Dans la musique, il faut distinguer quatre éléments principaux : la *phrase*¹ ou idée mélodique; son *développement* en phrases issues de la phrase mère, l'*harmonisation* ou art d'associer des phrases exécutées simultanément qui

1. Les mélodies populaires dont l'auteur est le plus souvent ignoré fournissent un grand nombre de ces phrases *généales*, si difficiles à trouver. Quand par hasard un compositeur de valeur secondaire les intercale au milieu de ses œuvres, elles font le plus souvent l'effet d'un rayon plus lumineux qui contraste avec l'apparence plus terne des autres. Notez que ces mélodies populaires, hongroises, celtiques, slaves, ont été le plus souvent altérées dans la transmission qui s'est opérée d'une génération à l'autre et que, souvent, elles ont gagné à cette altération.

s'accroissent, se renforcent mutuellement; enfin l'*instrumentation* ou art de répartir les phrases entre les divers instruments de l'orchestre.

La phrase ou idée mélodique constitue, à mon avis, la partie la plus importante, la plus *généale* de l'œuvre musicale. Les grands compositeurs trouvent des idées que nul autre ne saurait découvrir; dans les phrases de leurs émules de second ordre on reconnaît aisément, soit l'imitation directe, soit l'imitation des procédés de construction des idées mélodiques vraiment originales. Les grands compositeurs eux-mêmes sont très inégalement inspirés à cet égard, et l'on retrouve aisément même chez eux ces intermittences justement appelées *remplissages*.

Le *développement* des idées relève, pour une part plus grande, de l'éducation, de l'étude des maîtres, des exercices fugués, en un mot de combinaisons purement intellectuelles. Les phrases vraiment belles portent en elles-mêmes des germes féconds, mais il est incontestable qu'il faut savoir les en tirer, et que ce *savoir* est une science qui s'apprend dans une certaine mesure.

L'harmonie aussi s'apprend, bien qu'il y ait là aussi une partie *généale*, certaines combinaisons inattendues que l'inspiration seule peut révéler au bon moment. Ajoutons que l'har-

monie ou harmonisation utilise une particularité absolument spéciale de la musique, je veux dire la possibilité de faire entendre et distinguer à l'oreille plusieurs parties différentes exécutées simultanément.

Enfin l'instrumentation, qui exige la connaissance exacte du clavier et des ressources de chaque instrument; qui fait des progrès correspondants à la découverte, au perfectionnement de chacun d'eux, se rapproche encore plus de ce qu'on peut appeler une science. Elle comporte néanmoins dans une large mesure, moins large peut-être que pour la mélodie et l'harmonie, les trouvailles du génie et du talent.

En matière de musique instrumentale, dans laquelle il faut comprendre les ouvertures, marches, entr'actes d'opéra, etc., on peut dire, comme il était facile de le prévoir d'après les définitions précédentes, que, depuis cent ans, la mélodie et son développement ont réalisé peu de progrès, tandis que l'harmonie et surtout l'instrumentation en ont fait de considérables, notamment dans les dernières années. Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn, Wagner, pour l'Allemagne; Rossini, Bellini et parfois Verdi, pour l'Italie; Hérold, Auber, Gounod, David, Bizet, Saint-Saëns, pour la France; Chopin et Rubinstein pour les races

slaves, ont trouvé, chacun dans leur genre, des phrases marquées à l'empreinte du génie. Haydn, Mozart, Beethoven ont su, mieux que tous les autres peut-être, tirer de leurs idées toute la matière qui en pouvait sortir, peut-être parce que leurs phrases sont très fécondes par elle-mêmes ¹.

Pour l'harmonie, le progrès a consisté en ce que les compositeurs enhardis et les auditeurs préparés par les sublimes audaces de Beethoven ont les uns risqué, les autres accepté des combinaisons que l'oreille aurait autrefois repoussées ².

Pour l'instrumentation, elle a fait des progrès

1. Comparer à cet égard les symphonies pourtant si remarquables de Mendelssohn et même de Schumann aux œuvres de Beethoven, Haydn et Mozart.

2. Helmholtz a signalé cependant le premier, comme conséquence de l'adoption définitive de la *gamme tempérée*, un côté par lequel l'harmonie moderne peut être considérée comme inférieure à l'harmonie telle que la comprenaient Pergolèse, Haydn et surtout Mozart. En simplifiant les complications techniques qu'entraînait l'emploi de la *gamme naturelle*, le *tempérament égal* a supprimé un certain nombre d'accords et de renversements fournissant des nuances délicates, affaibli la différence entre les consonances et les dissonances. L'expression de la sérénité, du calme, de la majesté tranquille comporte ainsi moins de ressources qu'autrefois. L'oreille moderne pourrait être comparée à un palais blasé, qui, ne discernant plus les saveurs délicates, serait réduit à utiliser les poivres et les piments pour se procurer des différences appréciables dans la sensation. Il faut bien dire qu'avec les agitations et les secousses de la vie moderne, la sérénité douce et tranquille des artistes du xviii^e siècle n'est guère plus de ce monde. Nous reviendrons là-dessus à propos de la musique d'opéra.

plus rapides encore, d'abord au point de vue matériel, grâce au perfectionnement de la facture des instruments, à l'élévation du niveau moyen de la virtuosité chez les musiciens exécutants. On sait qu'avant la Révolution, le chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, qu'on appelait du nom significatif de *bâtonnier*, frappait à grands coups sur son pupitre pour marquer les temps de la mesure. Dans les passages difficiles on l'entendait crier à ses violons : « Messieurs, attention au démanché! »

Aujourd'hui, il existe dans les pays civilisés des orchestres excellents auxquels on peut tout demander sans crainte.

En ce qui concerne l'instrumentation proprement dite, c'est-à-dire la répartition des différentes phrases entre les différents timbres, il y a également un progrès immense à noter. Comme on l'a dit plus haut, le timbre en musique joue un rôle très analogue à celui de la couleur en peinture. De même que la couleur aide l'œil à reconnaître les formes visibles, de même le timbre facilite à l'oreille la distinction des parties en leur donnant à chacune une *voix* spéciale. Mais il semble qu'au point de vue affectif, émotionnel, les différents timbres aient une action plus énergique que les diverses couleurs. Les instruments à corde parlent à l'âme un lan-

gage plus profond, plus ému; les instruments en bois, véritables « esprits de l'air » semblent appartenir à un monde étranger aux passions et aux douleurs humaines; les cuivres ont la puissance imposante des grandes forces de la nature. Quant au piano, si calomnié, — et dont on peut dire que, sans lui, la musique moderne n'existerait pas, — les progrès de la facture en ont fait un instrument admirable, dont le timbre doux et velouté (pour ceux qui savent en jouer) a l'immense mérite de dissimuler presque tous les défauts du tempérament égal, et se prête aux expressions les plus variées.

Les grands compositeurs de notre siècle ont tous instrumenté leurs œuvres d'une façon intéressante. Mozart avait déjà poussé l'emploi des instruments de bois jusqu'à un point de perfection exquise qui a pu être égalé, mais non dépassé. Beethoven, dans ses symphonies et ouvertures, a tiré un parti admirable de l'orchestre de son temps; Weber a fait des trouvailles merveilleuses; Berlioz a imaginé des combinaisons ingénieuses et puissantes. Mais depuis Wagner, qui, dans ses opéras, a placé presque tout l'intérêt dans l'orchestre rajeuni, renouvelé, mis en possession de moyens formidables, l'esprit d'invention des compositeurs modernes s'est particulièrement exercé sur ce terrain. Aujourd'hui,

même, dans les œuvres de seconde et troisième valeur, l'instrumentation est généralement exquise. On pourrait presque dire qu'elle tire trop à elle, et que, sous son influence, la musique, un peu appauvrie en idées mélodiques, tend à devenir une sorte d'art décoratif.

Nous reviendrons là-dessus à l'occasion de l'opéra.

Dans la musique instrumentale proprement dite, on peut se demander si les combinaisons trouvées par le compositeur représentent un sujet déterminé, quelque chose de concret, des sentiments ou des scènes quelconques. Pour répondre à cette question si souvent posée et si difficile à résoudre, voici, à mon avis, ce que l'on peut dire. Très souvent, le plus souvent même, toujours si l'on veut, l'imagination du compositeur a travaillé sur un sujet, sur un programme. On assure qu'Haydn traçait, pour chaque symphonie ou quatuor, un *scénario* spécial. Chez Mozart, la plupart des œuvres de musique instrumentale pure ont un caractère scénique ou dramatique, qui fait songer à *Don Juan* ou aux *Noces de Figaro*. Chez Beethoven, les titres de *Symphonie pastorale*, *Symphonie héroïque*¹, montrent bien que son génie prenait son point

1. Originellement celle-ci devait s'appeler *Bonaparte*.

d'appui sur un *sujet* qu'il se donnait à lui-même. De même chez Mendelssohn dans ses symphonies et ouvertures (*Songe d'une nuit d'été*, ouvertures de *Fingal*, de *Ruy Blas*, etc., etc.). Quant à Berlioz, il a pris la peine de nous laisser des plans très détaillés de la *Symphonie fantastique* et de la plupart de ses œuvres instrumentales. De là il semble résulter avec une certaine évidence que, pour donner la naissance et l'essor aux idées musicales, l'imagination du compositeur se choisit un thème, une sorte de point de départ, d'où elle prend son vol pour des régions parfois très différentes.

En tout cas ces scénarios, ces thèmes sont généralement ignorés du public, et cela est assez heureux en somme. En effet, nous entendons une musique qui nous remue profondément; cette émotion nous suggérera l'idée d'une situation ou d'un sentiment qui déterminerait dans notre âme des mouvements analogues. Mais rien ne dit que cette situation ou ce sentiment seront *les mêmes* que ceux sur lesquels s'est guidée l'imagination du compositeur.

Quelques exemples pour expliquer ce qui précède.

On assure que la sonate n° 90 de Beethoven, dédiée au comte Lichnowsky, a été inspirée au compositeur par une querelle suivie de raccom-