PAUL-EMILE McCAUGHAN, ptre

Licencié en Théologie
Docteur en Musique

LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE

ESSAI DE SYNTHESE

LES EDITIONS DU BLE D'OR
1000 est, boulevard Crémazie
Montréal, Canada

A Monsieur Claude-Henri
Grignon avec toute mon
amitié.
Très sincèrement,
Paul Emile McLaughan ptre.
Collège André-Grasset,
le 12 décembre 1946.

La Presse 24 août 1953

Décès de l'abbé P.-E. McCaughan

Le défunt était un compositeur de musique bien connu de la métropole.

M. l'abbé Paul-Emile McCaughan, compositeur de musique liturgique et ancien professeur au collège André-Grasset, est décédé hier à l'âge de 42 ans.

Né le 18 mai 1911, du mariage d'Albert McCaughan, agent d'assurance, et de Delphine Benoît, l'abbé McCaughan avait fait ses etudes classiques au Séminaire de Saint-Jean et ses études théologiques au Grand Séminaire.

Ordonné prêtre, le 6 juin 1936, il avait été immédiatement [illegible]

LA PH[illegible]SIQUE

quelers !

Sa préparation semble simple. Et pourtant, que d'oeufs durcis, ou éclateux, ou tendus, arrivent dans les cocottes !

L'oeuf à la coque

Savez-vous que deux beaux oeufs apportent à l'organisme autant de graisse et d'albumine que trois fois la même quantité de lait? L'oeuf, en son jaune, renferme en outre des éléments précieux, phosphates, chaux, fer, potasse et cette graisse phosphorée qu'est la lécithine. L'oeuf est l'aliment par excellence des petits, des convalescents, des vieillards. Quand le tuberculeux a un foie robuste, l'oeuf lui permet de "tenir". On ne se lasse pas de lui, car il prend mille formes.

L'oeuf cru est le plus assimilable, l'oeuf à la coque le plus digestible, l'oeuf dur le plus lourd à cause de son albumine compacte. Et encore suffit-il dans ce cas de le couper menu pour le digérer aisément. Consommez-les et faites-les consommer autour de vous en tenant compte de l'âge, des besoins, de la santé des vôtres.

Tous droits réservés, Ottawa, 1946.

PAUL-EMILE McCAUGHAN, ptre

Licencié en Théologie
Docteur en Musique

LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE

ESSAI DE SYNTHESE

LES EDITIONS DU BLE D'OR
1000 est, boulevard Crémazie
Montréal, Canada

1946

NIHIL OBSTAT :

Gérard Chaput, p.s.s., L. Th., L. Ph.,

Censor delegatus "ad hoc".

Montréal, 22 mars 1946.

IMPRIMATUR :

Philippe Perrier, P.A.,

Vicaire général.

Montréal, 22 mars 1946.

A la très sainte et très auguste Trinité,

Principe et Terme de toute création artistique,

je dédie humblement ce modeste travail.

PREFACE

Nous sommes heureux de présenter aux intellectuels, aux philosophes et aux artistes, le superbe ouvrage de l'abbé Paul-Emile McCaughan, sur la musique et ses aspects métaphysiques. C'est le premier travail de cette importance auquel la musique donne lieu dans la province de Québec. L'essentiel en a été présenté, en 1945, comme thèse de doctorat en musique au Conservatoire National de l'Université de Montréal. L'auteur a, depuis, revu son texte, il l'a augmenté, il en a châtié l'expression; si bien que dans son état actuel, on y découvre une véritable Somme philosophique de la musique et tout à la fois un traité très agréable de lecture.

L'abbé Paul-Emile McCaughan n'est pas un inconnu pour nos musiciens canadiens-français.

Il a écrit et publié des messes, des motets, des pièces fugitives. Esprit cultivé, curieux de recherche et âpre au travail, il a connu l'épreuve d'avoir à compter avec une santé chancelante. Chez lui, le repos systématique a dû précéder les moindres tentatives de travail intellectuel. Aussi, sait-il mieux que tout autre le prix du temps et l'utilisation qu'on en doit faire. Le grand philosophe René Descartes, on le sait, était lui aussi affligé d'une santé débile. C'est en luttant d'ingéniosité à récupérer ses forces, c'est en se refusant toute dépense exagérée d'énergie qu'il parvint à écrire les traités qui en ont fait le père de la philosophie moderne. Monsieur l'abbé McCaughan a peut-être pris Descartes comme modèle; mais ce serait au simple point de vue de l'hygiène. Le système philosophique qu'il suit diffère totalement du système cartésien.

On a déjà deviné de par le caractère sacerdotal de l'auteur, qu'il se rattache à l'école scolastique. La lecture de son livre établira mieux encore cette allégeance par le souci qu'il y montre à bien établir ses définitions sur les assises traditionnelles du genre propre et de la différence spécifique. Il relève une à une les causes profondes de tous les phénomènes musicaux, que ces phénomènes se rattachent à l'intellection, à la scien-

ce de l'acoustique, aux manifestations sociales de la musique ou à sa technologie propre.

Dans la deuxième partie du Livre quatrième, l'auteur exprime d'abord, quant à la fin ultime de l'artiste, des vues extrêmement importantes et pratiques sur l'asservissement actuel de la musique, le sensualisme et la vanité dans l'art. A quoi il oppose, dans de très belles pages sur la fin véritable de la musique, les caractères et les buts qui constituent l'incomparable noblesse de l'art des sons.

Par sa documentation enfin, ce livre se désigne de lui-même à l'attention des esprits passionnés d'idées générales. Près de cent ouvrages y sont cités que l'auteur a groupés en appendice pour l'information du lecteur. Il n'est pas étonnant que la consultation de tant de maîtres remarquables ait pu donner au jeune écrivain l'autorité didactique dont il fait preuve. On nous permettra ici de le citer sur l'aspect moral de la musique: "Tout comme la vertu d'art dont elle émane, l'oeuvre musicale, bien qu'amorale en soi, tombe, elle aussi, en fait, sous la tutelle de la prudence. La raison de ce phénomène, c'est qu'elle dépend directement de l'activité humaine de l'artiste, en même temps qu'elle s'adresse à des auditeurs intelligents et libres... De par son asso-

ciation à la poésie et de par son caractère éminemment suggestif, la musique peut devenir lascive et même provoquer, sinon faciliter l'attraction désordonnée aux choses sensibles . . . Qu'elle appartienne donc à l'ordre symphonique ou à l'ordre dramatique, la musique, et comme art et comme objet d'art, se doit, en pratique, de respecter la loi de Dieu et d'être conforme à la Beauté essentielle qui est en même temps la Bonté par excellence."

Au cours de son livre, l'auteur cite comme deux qualités de l'artiste-musicien, l'érudition et la conscience artistique. Ce sont là, à coup sûr, deux caractéristiques que l'abbé Paul-Emile McCaughan possède en propre.

EUGENE LAPIERRE
Docteur en musique
Directeur du Conservatoire National

Montréal, 2 juillet 1946.

AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage a pour titre: "La Philosophie de la Musique". Le motif pour lequel nous avons traité ce sujet de préférence à tant d'autres, c'est la rareté des ouvrages de ce genre en même temps que le désir de faire oeuvre d'éducation. Trop souvent, hélas! on enseigne le piano, le solfège, l'harmonie et autres matières similaires sans en faire soupçonner les raisons profondes et sans montrer la connexion intime qui relie ces diverses branches entre elles. Pour obvier à cette lacune et afin de donner à plus d'un musicien, professeur ou élève, la compréhension logique et amoureuse de son art, — compréhension que son esprit réclame peut-être avec instance, — nous essaierons de synthétiser, d'une façon clai-

re, précise et rationnelle, les divers éléments dont se compose le tout musical, organisme vivant par excellence.

La musique existe. C'est un fait indéniable. Simple plaisir sensoriel pour l'amateur profane et passif qui ne s'arrête qu'à la périphérie du phénomène sonore, elle devient, au contraire, un labeur, parfois ingrat mais toujours fécond, pour le chercheur professionnel, soucieux de bien raisonner ses impressions. Aussi appartient-il à la philosophie de découvrir les richesses incommensurables de la musique et d'exercer à son endroit une prise de possession aussi complète que possible. La philosophie, évidemment, ne prétend pas fixer à la musique le menu détail de ses opérations, mais elle se prévaut de lui faire prendre conscience de sa nature et des grandes lois de sa vie. Elle seule, en définitive, peut nous décrire, de la façon la plus satisfaisante qui soit, l'aspect intérieur et spirituel de ce grand mystère humain . . .

Puissent ces pages, incomplètes mais sincères, susciter de généreux enthousiasmes et faire progresser cette science merveilleuse dont les horizons sont immenses et, pour ainsi dire, encore vierges !

PROLEGOMENES

PROLEGOMENES

Avant de résoudre le problème de la philosophie de la musique, il importe de bien préciser les termes. Cette opération préliminaire fera mieux ressortir leur compatibilité mutuelle et dissipera les équivoques et les ambiguïtés toujours possibles.

1) Définition de la philosophie.

La philosophie est une science qui, à la lumière de la saine raison, scrute les replis les plus intimes des êtres. Elle explique les choses par leurs principes intrinsèques et extrinsèques, tout en recherchant leur origine, leur nature et leur fin. Son domaine matériel s'étend à l'universalité des êtres, tant corporels que spirituels. Elle les envisage formellement sous l'angle spécial de leur causalité ultime, et les vérités premières de la rai-

son lui permettent de tirer ses conclusions propres.

2) Définition de la musique.

La musique se définit plus difficilement. Camille Saint-Saëns, discutant musique et la comparant volontiers avec l'architecture, écrit ces mots significatifs: "Qu'est-ce donc que la musique? Qui se chargera de la définir (1)?"

Vincent d'Indy, à son tour, s'exprime ainsi : "Considérée, suivant les époques et les pays, tantôt comme art tantôt comme science, la Musique tient en réalité de l'art et de la science: aussi les nombreuses tentatives faites pour la définir n'ont-elles abouti pour la plupart qu'à jeter la confusion sur cette question. Sans proposer une nouvelle définition, dont le seul effet serait d'accroître le nombre déjà considérable de ses devancières sans les mettre d'accord, nous dirons seulement que la Musique a pour base les vibrations sonores; pour éléments, le rythme, la mélodie et l'harmonie; pour but, l'expression esthétique des sentiments (2)."

Walter Raymond Spalding, professeur à l'Université Harvard, va plus loin en prétendant

---

(1) Camille Saint-Saëns: *Harmonie et Mélodie*, p. 28.
(2) Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, volume I, p. 19.

que la musique ne peut se définir. "En abordant l'étude d'un sujet quelconque, dit-il, on peut s'attendre à bon droit à ce que ce sujet soit défini, quoiqu'on ait pu faire la remarque, ironique du reste, que toute définition constitue un malheur. Les amateurs de musique se réjouiront, cependant, de ce que leur art favori soit préservé d'un tel malheur, car on ne saurait le définir. Nous connaissons les facteurs constitutifs de la musique, le rythme et le son, et nous pouvons retracer les étapes historiques par lesquelles les méthodes de présentation et de style ont atteint une perfection telle que l'art musical, au moyen de ce double élément, a réussi à traduire et à enregistrer d'une façon permanente les émotions et les aspirations des êtres humains. Nous nous rendons compte et, tout naturellement, nous pouvons apprécier la force agissante de la musique; mais s'agit-il de définir, dans le sens usuel du terme, ce que la musique est véritablement, la définition s'avère à jamais impossible [1]."

---

(1) "In approaching the study of any subject we may fairly expect that this subject shall be defined, although some one has ironically remarked that every definition is a misfortune. Music-lovers, however, will rejoice that their favorite art is spared such a misfortune, for it cannot be defined. We know the factors of which music is constituted, rythm and sound; and we can trace the historic steps by which methods of presentation and of

Après avoir pris connaissance d'opinions aussi illustres, il peut sembler téméraire de formuler une opinion personnelle. Mais qu'importe ! Définir la musique d'une façon adéquate et exhaustive équivaut ni plus ni moins à faire la philosophie de la musique au véritable sens du mot. La définition philosophique, c'est-à-dire la définition réelle, intrinsèque et extrinsèque combinées, est la seule, en effet, qui puisse vider une question considérée sous ses divers aspects. Dans sa concision et sa simplicité apparente, elle contient virtuellement les conséquences les plus extrêmes et les déductions les plus analytiquement complexes d'une science. C'est pourquoi, après avoir longuement médité sur la nature et les différentes espèces de la définition pour appliquer les exigences pratiques de ce terme à la musique elle-même et connaître ainsi sa composition logique et véritable, nous dirons que la musique est un art qui associe rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement les sons musicaux audibles en vue

---

style have been so perfected that by means of this two-fold material the emotions and aspirations of human beings may be expressed and permanently recorded. We realize, and with our inborn equipment can appreciate, the moving power of music; but, to define, in the usual sense of the term definition, what music really is, will be forever impossible." W.R. Spalding: *Music, an Art and a Language*, p. I.

de l'expression humaine du beau esthétique. Le présent travail prouvera par lui-même le bien-fondé de notre assertion.

3) Définition de la philosophie de la musique.

La compossibilité de la philosophie et de la musique dans leur relation mutuelle ressort clairement de la notion même de leur définition respective. La musique, en effet, parce que "réalité psychique [1]", à la fois immatérielle et sensible, relève directement du domaine de la philosophie qui a précisément pour apanage l'étude raisonnée de tous les êtres. Aussi la philosophie de la musique se définit-elle: la connaissance certaine et évidente de la musique par ses causes ultimes, acquise par les seules forces de la raison humaine. Son objet matériel embrasse la musique dans son universalité, avec sa nature et ses propriétés; son objet formel "quod" comprend les causes ultimes de cette même musique; son objet formel "quo", enfin, implique les vérités premières au moyen desquelles elle parvient à ses conclusions propres. La musique considérée dans ses causes ultimes, voilà le point capital de cette thèse!

Mais qu'est-ce donc qu'une cause? Une cause est un principe en vertu duquel un effet se pro-

(1) Lionel Landry: *La sensibilité musicale*, p. 110.

duit. Conséquemment, la musique exprime un effet dont il faut rechercher la ou les causes. Celles-ci sont au nombre de quatre: 1) la cause efficiente, c'est-à-dire ce par quoi une chose existe; 2) la cause finale, ce pour quoi cette même chose existe; 3) la cause matérielle, ce dont elle est faite; 4) la cause formelle, enfin, ce qui la constitue dans une espèce déterminée. Les deux premières se dénomment causes extrinsèques; les deux dernières, causes intrinsèques.

4) Divisions générales du présent travail.

Etudier la musique dans son origine, c'est rechercher l'agent dont elle tient l'existence. La considérer dans sa constitution, c'est disséquer la nature de sa matière informée en même temps que la forme spécifique qui l'actualise. L'examiner dans sa fin, c'est découvrir le terme vers lequel tend et aboutit son activité, car toute activité suppose un but. Ces brèves considérations nous indiquent la route à suivre. Le présent ouvrage se divisera donc comme suit:

a) livre premier: la cause efficiente de la musique;

b) livre second: la cause matérielle de la musique;

c) livre troisième: la cause formelle de la musique;

d) livre quatrième: la cause finale de la musique.

LIVRE PREMIER

LA CAUSE EFFICIENTE DE LA MUSIQUE

LIVRE PREMIER

LA CAUSE EFFICIENTE DE LA MUSIQUE

1) ETAT DE LA QUESTION.

La cause efficiente est un principe extrinsèque qui, par son action physique, produit un effet distinct de lui-même. Il existe une grande variété de causes efficientes. Nous n'utiliserons cependant que les plus importantes. Elles seules suffisent amplement à illustrer cette première partie de notre thèse. Parmi celles-ci nous choisirons donc la cause première et la cause seconde, ainsi que la cause principale et la cause instrumentale.

a) La cause première de la musique.

Considérée dans sa puissance ou dans l'exercice de sa puissance, la cause première ne dépend d'aucune autre. Elle s'identifie avec Dieu, l'Etre absolu, nécessaire, immuable et éternel. Comme la musique fait partie intégrante du monde créé et que Dieu seul a le pouvoir de créer au sens propre du mot, c'est-à-dire faire quelque chose de rien, il s'ensuit donc que Dieu seul, acte pur et principe premier de toute chose créable ou créée, reste et restera toujours la cause efficiente première de la musique.

b) La cause seconde de la musique.

Si, maintenant, nous examinons soigneusement la musique au point de vue psychologique, expérimental et historique, nous sommes fatalement amené à affirmer que, parmi les créatures, seuls les animaux raisonnables, c'est-à-dire les hommes, font de la musique et possèdent l'exclusif privilège de la créer (créer, ici, au sens large du mot). Les créatures irrationnelles peuvent certes subir les effets de la musique, mais, par contre, elles s'avèrent absolument inaptes à la créer, parce que dénuées d'intelligence. La production sonore de certains animaux, celle des oiseaux par exemple, s'affiche comme purement mécanique et instinctive. L'objet de leur instinct s'étendant unique-

ment au singulier sensible, utile ou nocif, ces êtres deviennent déterminés "ad unum" dans leurs opérations et ne peuvent atteindre l'universel, d'où carence de science et, partant, absence de création. Cette fabrication sonore peut sans doute s'assimiler à une création musicale dans un sens extrêmement large, mais pas dans le sens artistique qui nous intéresse. C'est donc dire que l'homme seul, en tant que créature raisonnable, demeure la cause seconde de la musique, parce que dans sa puissance, soit à l'état statique soit à l'état dynamique, il est le seul à pouvoir recevoir de la cause première le don inestimable de l'inspiration créatrice. Mais parce que la musique revêt quelque chose de sensible et d'humain dans l'ordre providentiel, il s'ensuit également que les facultés humaines, et donc l'homme lui-même tout entier, apparaissent comme la cause principale de la musique. Cette dernière est un principe qui, en plus de produire un effet par sa vertu propre, subordonne, dirige et meut une autre cause qui, en musique comme ailleurs, porte le nom de cause instrumentale. Cette cause instrumentale, en musique, signifie l'outil, l'instrument dont se sert l'artiste pour produire le son. Les sons existent dans la nature à l'état de matière brute, mais, pour en faire quelque chose d'harmonieux et de musical, il faut une intelligence supérieure qui les

associe, les ordonne et les dirige vers un but déterminé. Cette capacité intellectuelle, roborée par la vertu d'art, n'appartient qu'à l'homme, cause principale de la musique.

Dans le monde artistique, la musique représente une langue par laquelle le musicien exprime des idées ou des sentiments. Cette langue jouit de l'internationalité et, malgré l'imprécision relative de son expression, excelle à créer ou à suggérer des états d'âme. Cette langue possède aussi ses règles particulières et ses systèmes de conclusions, d'où la science. Mais comme il s'agit d'exprimer humainement le beau idéal au moyen d'associations sonores, l'ensemble des règles pour le bien exprimer forme ce qu'on appelle l'art, fruit de cet habitus de l'intellect pratique qui donne la bonne manière de bien faire une chose. La musique, comme objet et comme fin, désigne donc à la fois une langue, une science et un art. Comme l'art présuppose la science, car il n'y a pas d'art véritable et complet sans science (1), et que, d'autre part, la science est l'ensemble des propriétés logiques d'une langue, il en résulte que la musique, au point de vue de l'efficience, peut s'interpréter comme u-

---

(1) "Il n'y a pas d'art sans science: la race tout entière des maîtres est là pour en faire foi." Charles Gounod: *Etude sur les Chorals de Bach* (préface).

ne langue scientifique "artistisée", c'est-à-dire comme une science faite art. C'est dans ce sens de science pratique que le poète Jean Cocteau a pu écrire: "l'art, c'est la science faite chair (1)."

2) DIVISIONS.

Nos idées sur la cause efficiente de la musique sont synthétisées dans le schéma suivant (2). Les pages subséquentes en seront le développement rationnel, exception faite toutefois pour la cause première et la cause seconde déjà étudiées précédemment. Ce livre premier se divisera donc en deux parties: la première traitera de la cause principale de la musique; la seconde, de la cause instrumentale.

---

(1) Jean Cocteau: *Le secret professionnel.*
(2) Voir tableau synoptique au verso.

LA CAUSE EFFICIENTE DE LA MUSIQUE :

1) CAUSE PREMIERE: *DIEU.*

2) CAUSE SECONDE: *L'HOMME.*

A) CAUSE PRINCIPALE:

1) "In communi": *le musicien*

a) Dans son être:

1) physique: *l'anatomo-physiologie du musicien;*
2) psychologique: *la psychologie du musicien.*

b) Dans son opération:

1) *la composition musicale;*
2) *l'exécution musicale.*

2) "In particulari": *l'histoire des musiciens.*

B) CAUSE INSTRUMENTALE:

1) Individuelle: *l'instrumentation.*
2) Collective: *l'orchestration.*

PREMIERE PARTIE

LA CAUSE PRINCIPALE DE LA MUSIQUE

Si Dieu personnifie la cause première de la musique, comme nous l'avons démontré plus haut, le musicien, par contre, en incarne la cause seconde et principale. Mystérieux composé de corps et d'âme, de matière et d'esprit, qui s'unissent intimement en lui pour ne former qu'une nature et qu'une personne, le musicien représente un véritable microcosme, doué de la triple vie végétative, sensitive et intellective. Ces trois vies, cependant, ne se superposent pas, mais se compénètrent, se coordonnent et se subordonnent constamment pour concourir à un même but commun: la perfection de l'être tout entier.

Pour bien comprendre le musicien, il faudra d'abord l'étudier en lui-même, d'une façon abstraite, en tant qu'homme et en tant que musicien, c'est-à-dire "in communi", comme type universel pouvant convenir à tous les musiciens qui ont existé, qui existent et qui existeront. De la sorte, nous connaîtrons la constitution intime de son entité physique et psychologique humaine en même temps que le comportement de son activité strictement musicale. Cette étude abstraite inclura l'anatomo-physiologie au point de vue corporel et la psychologie au point de vue spirituel. Puis, lorsque nous aurons, pour ainsi dire, disséqué l'essence spécifiquement humaine et l'opération spécifiquement musicale de ce musicien-type idéal, nous considérerons les musiciens "in particulari", c'est-à-dire dans leur réalité concrète et objective. Nous effleurerons ensuite les époques et les écoles, avec leurs contingences obligées, et nous verrons comment la psychologie abstraite trouve sa réalisation pratique, et dans l'histoire des musiciens, et dans leurs compositions, et dans leurs exécutions.

CHAPITRE PREMIER

L'ANATOMO-PHYSIOLOGIE DU MUSICIEN

L'être corporel du musicien ressortit à la biologie qui a pour objet propre l'étude du corps humain. La biologie englobe: l'embryologie, l'histologie, la morphologie, l'anatomie, la physiologie et la pathologie. L'embryologie raconte la genèse et l'évolution première de l'organisme; l'histologie décrit les cellules et les fibres; la morphologie dépeint la forme extérieure ou intérieure; l'anatomie analyse la structure et l'adaptation des organes; la physiologie détaille les fonctions des divers organes; la pathologie, enfin, s'occupe des maladies ou des accidents dont souffre l'organisme vivant.

Les différents objets de cette science se rapportent directement à l'anthropologie au sens large du mot. Cependant, quoiqu'indirectement connexe à la philosophie, leur connaissance, même élémentaire, s'impose utilement au psychologue qui, par devoir, doit nécessairement joindre l'observation à l'introspection. En effet, "sans une connaissance préliminaire du corps, ni les influences mutuelles de l'âme et du corps, ni leurs relations et,

par suite, ni même la vie intellectuelle ne peuvent être connues suffisamment. De plus, les opérations végétatives et sensitives sont organiques et, dès lors, ne peuvent être déterminées avec certitude par le philosophe en dehors des données des sciences naturelles: autrement il en construirait une théorie toute *a priori* (1)."

Les sciences biologiques qui conservent le plus de valeur pour le philosophe-musicien sont: l'anatomie et la physiologie, deux sciences propres à la médecine. Mais comme il existe aussi des maladies professionnelles (2), variables naturellement selon les différentes catégories d'individus, il s'ensuit que la prophylaxie musicale, afférente à la pathologie générale, jouit, elle aussi, d'une importance relative. Donc, quoique spécifiquement médicales, l'anatomie, la physiologie et la pathologie se rattachent indirectement à la musique, et tout musicien, compositeur ou exécutant, doit les connaître, au moins dans les grandes lignes. Cette initiation lui montrera le mécanisme de la parole et de l'art vocal, lui enseignera la gymnastique et l'hygiène, et le préservera des maladies inhérentes à sa profession. L'espace et la compétence nous

(1) Farges & Barbedette: *Cours de philosophie scolastique*, tome 2, p. 27.

(2) Cf. Dr J. Flesch: *Maladies professionnelles et Hygiène du musicien* (traduit de l'allemand par le Dr Pierre Hoff).

manquant pour développer adéquatement ces trois branches par ailleurs très intéressantes et très instructives, nous prions le lecteur de vouloir bien compléter les idées générales et succinctes que nous lui donnerons, par la lecture de bons auteurs spécialisés en la matière.

1) *L'ANATOMIE.*

L'anatomie est une science qui a pour objet l'étude des parties matérielles qui composent le tout de l'être organisé. Son travail se borne uniquement à prendre connaissance de leur forme, de leur structure, de leurs dimensions, de leur adaptation et de leurs rapports, soit à l'aide de la dissection soit par tout autre mode d'investigation. Elle se divise en deux grandes classes: la phytotomie, ou anatomie végétale, et la zootomie, ou anatomie animale. Cette dernière, à son tour, se subdivise en anatomie vétérinaire ou en anatomie humaine, selon qu'elle se rapporte aux animaux domestiques ou à l'homme.

L'anthropotomie, synonyme d'anatomie humaine, est une branche qui nous intéresse tout particulièrement. Portant diverses appellations suivant ses différents aspects formels, elle peut s'intituler: anatomie générale, descriptive, pathologique, artistique, artificielle ou comparée. Générale,

elle examine uniquement les tissus qui concourent à la formation des organes; descriptive, elle trace la topographie de l'être organisé par la description successive des organes à l'état d'immobilité; pathologique, elle analyse les altérations et les lésions organiques provenant d'accidents ou de maladies; artistique, elle considère exclusivement les attitudes extérieures du corps humain; artificielle, elle modèle ou représente ce même corps avec une matière quelconque; comparée, enfin, elle déduit, par comparaison de faits particuliers, des lois générales d'organisation.

L'anatomie descriptive, ou étude matérielle des organes à l'état de repos, constitue la base fondamentale sur laquelle repose tout l'édifice de la physiologie. Elle se répartit en deux ordres distincts: la squelettologie, relative aux parties dures du corps, et la sacrologie, afférente aux parties molles. A la squelettologie appartiennent l'ostéologie et la syndesmologie, respectivement consacrées, l'une à l'étude des os, l'autre à celle des ligaments. A la sacrologie, enfin, s'incorporent la myologie, l'angéiologie, la neurologie [1] et la splanchnologie. La myologie a trait aux muscles; l'angéiologie, aux vaisseaux; la neurologie, aux nerfs; et la splanchnologie, aux organes viscéraux.

(1) Appelée aussi *névrologie*.

2) *LA PHYSIOLOGIE.*

Contrairement à l'anatomie, la physiologie considère l'activité de l'économie humaine ou animale. Science des phénomènes biologiques relatifs à la conservation de l'individu et à la propagation de l'espèce, elle s'applique à approfondir les fonctions de nutrition ou de relation par lesquelles la vie se manifeste. Pour employer une comparaison, la physiologie est à l'anatomie ce qu'est l'orchestration par rapport à l'instrumentation. L'anatomie se contente d'observer les organes dans leur placidité et leur inertie, tandis que la physiologie s'efforce de les étudier dans leur dynamisme et leur relativité réciproque.

Or donc, comme tous les êtres humains, le musicien possède un organisme vital, c'est-à-dire une structure résultant de ses divers organes. L'élément primordial de cet organisme, c'est la cellule, corpuscule microscopique de forme sphérique, formée d'un noyau, d'un protoplasme et d'une membrane. La conjonction des différentes cellules engendre les différents tissus. Le groupement des divers tissus donne naissance aux divers organes, c'est-à-dire à des parties corporelles ayant un emploi bien déterminé. Enfin, un ensemble d'organes qui concourent à une même action s'appelle appareil ou système. Il existe deux sortes d'appareils:

ceux de la vie végétative et ceux de la vie sensitive. Les premiers, ou appareils de nutrition, sont: l'appareil digestif, l'appareil absorptif, l'appareil circulatoire, l'appareil respiratoire et l'appareil excrétif; les seconds, dénommés appareils de relation, se réduisent à l'innervation et à la locomotion. Les actes fonctionnels de ces divers organes supposent une relation de dépendance, de solidarité et de subordination tendant à la même fin: le bien et la conservation du musicien et de son espèce, celle-ci pas nécessairement musicienne, mais nécessairement humaine.

L'appareil digestif du musicien est l'ensemble des organes chargés de transformer les aliments qu'il absorbe pour leur permettre de passer dans le sang. Il se compose: 1) du tube digestif, formé de la bouche, des dents, du pharynx, de l'oesophage, de l'estomac et de l'intestin; 2) et de glandes annexes, telles que les glandes salivaires, les follicules gastriques, le pancréas, le foie et les glandes intestinales. Sa fonction, qui porte le nom de digestion, a pour but de rendre solubles, absorbables et assimilables, les aliments que le musicien introduit dans son système. La digestion comporte des phénomènes mécaniques et des phénomènes chimiques. Les premiers sont: la préhension, la mastication, la déglutition et les mouvements pé-

ristaltiques du canal digestif; les seconds: l'insalivation ou digestion buccale, la chymification ou digestion stomacale, et la chylification ou digestion intestinale.

L'appareil absorptif, prolongement complémentaire du système digestif, comprend les veines intestinales et les vaisseaux chylifères. Sa fonction propre, appelée absorption, consiste à introduire dans le sang certains produits liquides ou gazeux qui traversent l'épithélium des villosités intestinales en vertu du phénomène de l'osmose.

L'appareil circulatoire désigne un groupement d'organes ayant pour mission de contenir le sang et d'assurer sa marche dans le corps entier. C'est un système complètement clos qui renferme: 1) le coeur, organe central dont les contractions successives régularisent la marche du sang; 2) les artères, qui conduisent le sang du coeur aux organes; 3) les veines, qui ramènent le sang des organes au coeur; 4) les vaisseaux capillaires, qui relient les artères aux veines. Sa fonction, la circulation, se borne à transporter à toutes les cellules les éléments nutritifs dont elles ont besoin et, en même temps, à reprendre tous les matériaux usés pour les expulser de l'organisme.

L'appareil respiratoire résulte de l'association des divers organes chargés des échanges gazeux

entre le sang et le monde extérieur. Il renferme: les fosses nasales, le pharynx, le larynx, la trachée-artère, les bronches, les alvéoles et les poumons. Sa fonction, la respiration, est un acte par lequel l'organisme échange l'anhydride carbonique du sang veineux contre l'oxygène de l'air atmosphérique. Elle entraîne les phénomènes mécaniques de l'inspiration et de l'expiration, ainsi que les phénomènes chimiques de l'hématose et de la respiration proprement dite.

L'appareil excrétif représente l'union des organes auxquels incombe le soin de la désintoxication corporelle. Il contient: 1) les reins, qui éliminent l'urine; 2) les poumons, qui rejettent l'acide carbonique; 3) les glandes sudoripares, qui chassent l'eau; 4) le foie, qui retire la bile. Sa fonction, ou excrétion, sert à débarrasser l'organisme des produits de désassimilation.

Les autres fonctions annexes de la vie végétative se réduisent aux trois suivantes: l'assimilation, la désassimilation et la calorification. L'assimilation incorpore les éléments nutritifs du sang dans la substance des tissus; la désassimilation sépare de l'organisme les produits devenus inutiles ou nuisibles; la calorification, enfin, résultante de l'assimilation, provoque et entretient la chaleur vitale.

Le système nerveux embrasse tous les organes qui président à la sensibilité et au mouvement, et qui tiennent sous leur dépendance les actes de la vie organique. Le musicien possède deux sortes de système nerveux: le cérébro-spinal, qui dirige les fonctions animales, et le grand sympathique, qui contrôle les fonctions de nutrition. Le système cérébro-spinal se divise en trois parties: l'axe cérébro-spinal, les nerfs et les organes sensoriels. L'axe cérébro-spinal comprend la moelle épinière et l'encéphale, subdivisé lui-même en cerveau, cervelet et moelle allongée; les nerfs englobent les nerfs centripètes et sensitifs, les nerfs centrifuges et moteurs, et les nerfs mixtes; les organes sensoriels, enfin, comportent l'oreille ou organe de l'ouïe, l'oeil ou organe de la vue, le nez ou organe de l'odorat, la langue ou organe du goût, et la peau ou organe du toucher. Le système du grand sympathique est formé de deux longs cordons nerveux, situés de chaque côté de la colonne vertébrale, et de vingt-trois paires de ganglions reliés aux nerfs rachidiens. Sa fonction consiste à innerver particulièrement les viscères et à surveiller les fonctions de la vie végétative.

L'appareil locomoteur, enfin, recèle les os du squelette ainsi que les muscles. C'est sous l'influence du système nerveux que ces derniers action-

nent l'ossature. Sa fonction, le mouvement, réside dans cette faculté que possède le musicien de pouvoir déplacer à son gré les différentes parties mobiles de son corps, en rapport avec les exigences de sa vie de relation.

*
* *

Voilà donc, brossée à grands traits, l'anatomo-physiologie du musicien! Maintenant que nous avons une idée élémentaire, mais substantielle, de son être purement physique, pénétrons dans le sanctuaire de son âme pour y découvrir le secret de sa vie spirituelle.

CHAPITRE DEUXIEME

LA PSYCHOLOGIE DU MUSICIEN

Comme tous les êtres humains, l'artiste possède un corps et une âme qui s'unissent intimement en lui pour ne former qu'une seule nature et qu'une seule personne. L'étude de ce corps, en tant qu'entité matérielle, relève directement de la biologie, comme nous venons de le constater précédemment. L'étude de cette âme, au contraire, fait partie intégrante de la psychologie, science par excellence de l'âme humaine.

1) *LA NATURE DE L'AME.*

L'âme, principe premier de la vie humaine et forme substantielle qui actualise le corps tout en se distinguant réellement de lui, est une substance essentiellement et intégralement simple. Sans doute entre-t-elle en composition avec la puissance, l'existence et les accidents; mais elle exclut totalement la matière et la forme ainsi que les parties quantitatives. Purement spirituelle et indivisible en soi et par accident, en plus d'être intrin-

sèquement et extrinsèquement immortelle, elle demeure le principe constitutif et spécifique de l'homme, et donc du musicien, en même temps que la source de toutes ses opérations vitales. Forme substantielle, immédiate et exclusive du corps humain, elle s'unit à lui d'une façon essentielle et personnelle, tout en restant unique. Cette unicité veut dire que dans chaque individu il n'existe qu'une seule âme, à la fois l'unique principe de la vie végétative, animale et rationnelle. Quant à sa résidence, elle loge tout entière dans tout le corps et dans chaque partie de celui-ci, non pas certes avec la totalité de sa puissance, mais bien avec la totalité de son essence.

Le corps et l'âme, quoique liés indissolublement, ne se dépouillent pas complètement, par le fait même, de leurs propriétés connaturelles. Aussi exercent-ils l'un sur l'autre une influence mutuelle réciproque. L'âme agit formellement sur le corps en lui donnant l'être et l'agir, tandis que ce dernier n'influe que d'une façon toute matérielle sur l'âme qu'il reçoit. Il serait cependant plus juste d'affirmer que l'âme agit sur elle-même au moyen du corps.

L'âme du musicien, enfin, n'est ni la substance de Dieu ni la transformation d'une âme sensitive en intellective par la seule manifestation de l'idée

d'être. De plus, elle n'est ni engendrée ni créée par les parents. Bien loin même de préexister dans un corps quelconque, comme le veulent les tenants de la métempsycose, elle est créée immédiatement par Dieu lui-même, au moment de son infusion dans le corps humain.

2) *LES FACULTES DE L'AME.*

Un être vivant suppose un être qui agit. Mais pour agir, il faut en avoir la capacité. Cette possibilité d'agir, cette capacité d'opérer, s'appelle faculté. Elle se définit: un principe immédiat d'opération, en opposition avec l'âme qui en demeure le principe éloigné. Les facultés sont des principes innés, nécessaires, et il en existe autant qu'il y a d'opérations spécifiques. Comme les actions humaines dépendent à la fois de la vie végétative, sensitive et intellective, il s'ensuit que le musicien possède des facultés végétatives, sensitives et intellectuelles. Celles-ci, tout en se distinguant réellement de l'âme, se différencient aussi réellement entre elles. Le sujet immédiat de toutes les puissances végétatives et sensitives n'est ni le corps seul ni l'âme seule, mais bien le composé de corps et d'âme. L'âme seule toutefois, indépendamment du corps, reste le sujet immédiat de toutes les puissances intellectives.

Réellement distinctes entre elles et spécifiées par l'ordonnance essentielle et transcendantale qu'elles disent avec leurs actes propres, les facultés, par rapport à leur objet, sont actives ou passives, et, par rapport à leur constitution, organiques ou inorganiques. L'âme humaine, en effet, agit d'abord sur le corps par les puissances végétatives, soit en le nourrissant, soit en l'accroissant, soit en le reproduisant. Ensuite, elle connaît: matériellement par les sens, immatériellement par l'intelligence. Et, comme la connaissance engendre le désir, elle se porte finalement à la rencontre des objets connus et met en branle les énergies corporelles pour satisfaire l'exigence de ses appétits. D'où division scolastique des facultés en: végétatives, sensitives, intellectives, appétitives et locomotrices. Voici, d'après l'abbé S. A. Lortie (1), un tableau-résumé des différentes facultés humaines:

(1) S.-A. Lortie: *Elementa Philosophiae Christianae*, tome 2, p. 202.

LES FACULTES HUMAINES :

1) VIE VEGETATIVE.

A) nutritive.
B) augmentative.
C) générative.

2) VIE SENSITIVE.

A) cognitives:

1) *sens externes:*

a) *vue.*
b) *ouïe.*
c) *odorat.*
d) *goût.*
e) *toucher.*

2) *sens internes:*

a) *sens commun.*
b) *imagination.*
c) *mémoire.*
d) *estimative ou cogitative.*

B) appétitives:

1) *appétit concupiscible.*
2) *appétit irascible.*

C) locomotrice.

3) VIE INTELLECTIVE.

A) cognitive:

1) *intellect agent.*
2) *intellect possible ou patient.*

B) appétitive: *volonté.*

a) Les facultés végétatives.

Les facultés végétatives, ou principes immédiats des opérations végétatives, s'orientent vers la nutrition, la croissance et la génération. Par la nutrition, le musicien convertit en sa propre substance les aliments qu'il absorbe; par l'augmentation, il atteint la quantité proportionnée qui lui est due; par la génération, enfin, il reproduit, en tant qu'homme, bien entendu, un autre être vivant de nature semblable à la sienne. Ces trois fonctions, cependant, ne sont ni rationnelles ni matérielles, mais plastiques, c'est-à-dire "directrices des forces physico-chimiques vers un but manifeste: la formation de l'organisme humain (1)".

b) Les facultés sensitives.

Les facultés sensitives, ou principes immédiats des opérations de la vie animale, sont: 1) au point de vue cognitif: les sens externes et les sens internes; 2) au point de vue appétitif: l'appétit concupiscible et l'appétit irascible; 3) au point de vue locomotif : la puissance locomotrice.

Les puissances sensitives externes désignent des principes opératifs au moyen desquels le musi-

(1) Farges & Barbedette: *Cours de Philosophie scolastique*, tome 2, p. 27.

cien perçoit les choses extérieures telles qu'elles existent dans leur réalité concrète et objective. Ces facultés sont: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. L'étude de ces sens externes, ainsi que celle des facultés végétatives, ressortit spécialement à l'anatomo-physiologie.

Les puissances sensitives internes représentent des principes opératifs au moyen desquels l'artiste éprouve et apprécie, soit en leur présence soit en leur absence, les diverses impressions reçues par les sens externes. Ces facultés organiques, dénommées sens internes, comprennent: le sens commun, l'imagination, la mémoire sensible et l'estimative ou cogitative. Le sens commun, synonyme de conscience sensible, recueille, associe et discerne les unes des autres, et en leur présence, les sensations spéciales des différents sens externes, tout en attribuant à chacun de ceux-ci l'opération qui lui est propre. L'imagination, en l'absence des réalités sensibles, reproduit les images de ces mêmes réalités ou bien en engendre de nouvelles par la combinaison et l'association de celles déjà acquises. La mémoire, source du souvenir, reconnaît les objets représentés par l'imagination comme déjà vus, sentis ou éprouvés. L'estimative, enfin, caractérisée par l'imperfectibilité, la limitation, l'uniformité et la nécessité, constate l'uti-

lité ou la nocivité des réalités extérieures représentées par l'imagination.

L'ensemble de toutes ces puissances organiques coordonnées n'existe que pour l'opération commune et suprême qui a nom : la sensation ou connaissance sensible. Celle-ci est un acte vital qui perçoit le sensible extérieur (acte du sens externe) ou bien l'image sensible intérieure (acte du sens interne). En voici brièvement le processus. La connaissance sensible a lieu lorsque l'objet à connaître s'introduit dans le sujet percepteur. Comme cet objet sensible est concret, physique et quantitatif, il ne peut certes entrer comme tel dans la puissance sensorielle. Il y entre cependant effectivement par sa similitude imprimée dans le sens. Cette similitude, cette ressemblance de l'objet photographié dans le sens qui détermine la faculté à connaître, s'appelle l'espèce impresse. Sous l'excitation causée par l'image extérieure, la puissance sensorielle réagit fatalement, et cette réaction détermine le passage de la puissance à l'acte. Auparavant, la faculté sensitive avait la capacité de connaître son objet; maintenant, elle le connaît, l'exprime et le reproduit en elle-même. Cette première perception de l'objet sensible, ou perception externe, tient le milieu entre l'espèce impresse, effet de l'objet sur le sens, et l'espèce

expresse, effet du sens déterminé par l'objet. Après la réception immédiate de l'objet par l'un des cinq sens externes, l'imagination conserve la représentation de cet objet. En son absence, le musicien peut s'en souvenir et le reconnaître par sa photo. Cette connaissance de l'objet par l'intermédiaire de son image conservée, constitue précisément la perception interne.

La connaissance sensible, totalement ignorée du règne végétal et des phénomènes physico-chimiques, suppose donc deux grandes phases: l'une passive, l'autre active. La première a lieu, lorsque l'objet reproduit son empreinte sur le sens et que celui-ci subit l'action de cette similitude; la seconde, lorsque le sens, provoqué par la figure du sensible imprimé en lui, réagit, c'est-à-dire perçoit que cette similitude l'affecte. Quoique faisant toutes deux partie de la connaissance sensible, la perception externe et la perception interne ne s'accomplissent pas simultanément. La première est immédiate et se produit dans les organes périphériques, tandis que la seconde est médiate et s'opère dans le cerveau.

Le sensible extérieur, capté efficacement par les sens externes et internes, devient dès lors un objet de convoitise ou de répulsion de la part des facultés appétitives, car ces dernières sont préci-

sément des principes opératifs qui tendent immédiatement vers le bien connu par les sens. Ces facultés se nomment: l'appétit concupiscible ou inclination à la jouissance, et l'appétit irascible ou propension à la lutte. Le concupiscible cherche à se procurer tout ce qui semble conforme à sa nature et s'applique à fuir tout ce qui lui apparaît comme nuisible, tandis que l'irascible, dépendant du précédent, s'efforce de vaincre les obstacles qui rendent difficile ou insurmontable l'obtention d'un bien convoité ou la fuite d'un mal connu. Ces deux tendances, que l'on appelle communément le coeur, proviennent de l'amour, légitime ou non, que l'on a pour soi-même. C'est pourquoi l'amour sensible demeure le générateur constant de toutes les passions, ces actes de l'appétit concupiscible ou irascible.

Les passions, mouvements des deux appétits précités, résultent donc de la perception d'un bien ou d'un mal. Celles qui appartiennent à l'appétit concupiscible sont: l'amour, la haine, le désir, l'aversion, la joie et la tristesse; celles qui se rattachent à l'appétit irascible sont: l'espoir, le désespoir, l'audace, la crainte et la colère. Ces divers mouvements passionnels ne suivent pas nécessairement le jugement de la faculté sensitive. Par contre, ils se soumettent volontiers à la gouverne

de la raison et de la volonté, comme le démontre l'expérience. Cette gouverne cependant n'est pas despotique, mais seulement politique.

Une fois l'objet connu et convoité, la faculté locomotrice entre en jeu pour sa prise de possession. Cette faculté représente la puissance organique par laquelle l'âme meut d'un lieu à un autre le corps qu'elle informe. Ses actes se résument aux différents mouvements vitaux qui, selon les circonstances, peuvent être automatiques, réflexes ou spontanés.

c) Les facultés intellectuelles.

La manifestation de la vie intellectuelle comporte l'exercice d'une double puissance inorganique: l'une cognitive, l'intelligence; l'autre appétitive, la volonté. La première a pour objet propre et proportionné l'essence quidditative des choses sensibles; la seconde, surnommée appétit rationnel, tend vers le bien connu par l'intelligence.

Il n'existe qu'une seule puissance cognitive intellectuelle: l'intelligence, qui, dans l'état d'union de l'âme et du corps, dépend des sens, non pas d'une façon intrinsèque et subjective, mais d'une manière extrinsèque et objective. Elle demeure cependant susceptible, à cause des fonctions multiples qu'elle

remplit, de recevoir des dénominations variables. C'est ainsi, par exemple, qu'on l'appelle intellect, raison, mémoire intellectuelle et conscience psychologique. Ses actes essentiels sont: la simple appréhension, le jugement et le raisonnement; ses actes secondaires ou conditionnels: l'attention, la réflexion, l'abstraction, la comparaison, l'analyse et la synthèse. Ces derniers se rattachent surtout à la simple appréhension.

L'objet adéquat de l'intelligence comprend la notion d'être dans toute son extension. Dans la présente condition humaine toutefois, il se limite, proprement et directement, à la quiddité des choses matérielles, considérée dans l'universel et abstraite de ses conditions individuantes. Cela n'empêche pas qu'en dehors de son objet spécifique, l'intelligence puisse connaître indirectement le singulier sensible et concret, et, par une certaine réflexion sur ses propres actes, l'âme humaine elle-même. D'une façon encore plus indirecte, imparfaite et analogique sans doute, elle peut même appréhender la nature des substances spirituelles. C'est ainsi qu'elle parvient à se comprendre elle-même et à s'élever à la connaissance de Dieu.

Ainsi donc, il n'y a dans le musicien qu'une seule intelligence: l'intellect patient ou possible, qui saisit les objets intelligibles et les exprime par

le verbe mental. Néanmoins, pour déloger les dits objets des sens internes et les véhiculer, pour ainsi dire, jusqu'à cette faculté passive, il existe, par ailleurs, une force abstractive, dénommée intellect agent, qui rend actuellement intelligible l'essence des choses concrètes. Son existence est en raison directe de son rôle qui consiste à illuminer les phantasmes, à en abstraire effectivement les espèces intelligibles et à rendre compréhensible en acte ce qui ne l'était qu'en puissance.

La raison d'être de la faculté cognitive, c'est la connaissance intellectuelle ou intellection, c'est-à-dire l'opération vitale par laquelle l'intelligence, préalablement déterminée par l'action de l'objet, reçoit en elle-même la forme de la chose connue et l'exprime. En voici brièvement le processus. L'image du sensible à conserver et à reproduire est reçue dans l'imagination par la perception externe et interne toujours présupposée à l'intellection, car toute connaissance débute par les sens. L'intellect agent commence par illuminer le phantasme, puis dépouille la chose concrète de ses principes individuants et de ses conditions matérielles pour en extraire la quiddité sensible. Cette opération terminée, l'intellect patient se tourne vers le phantasme et en reçoit l'espèce intelligible effectuée par l'intellect agent et le dit phantasme.

Cette espèce intelligible s'unit alors à l'intellect possible à la manière d'une forme qui l'actualise et, par le fait même, spécifie l'intellection en constituant avec ce dernier un seul et unique principe d'intellection. L'intellect possible, actualisé par l'espèce intelligible, élicite enfin l'acte d'intellection et produit un verbe, ou espèce expresse, dans lequel il connaît la chose directement et immédiatement.

Cette connaissance intellectuelle représente l'origine même des idées. Celles-ci ne sont donc pas innées ou révélées par Dieu, mais acquises par la simple appréhension. C'est en réfléchissant sur des concepts et sur ses actes propres, en effet, que l'intelligence, au moyen de l'analyse, de la synthèse ou de la comparaison, peut sans cesse inventer de nouvelles conceptions. Conséquemment, les idées primitives apparaissent comme un produit purement rationnel découlant de l'abstraction des choses sensibles et de la force native de l'intelligence constamment orientée vers la conquête des intelligibles. Dès lors, il ne reste plus au musicien, "animal naturellement politique et social (1)", qu'à concrétiser ses notions acquises, par l'expression du langage, sonore ou autre. L'ensemble des signes dont il se sert pour manifester

(1) Saint Thomas d'Aquin: I. I *Perihermenias*, I. 2.

à autrui ses pensées et ses volitions, comprend: le geste, la parole, le vocabulaire et l'écriture.

La répétition des actes intellectuels ayant pour sujets les puissances rationnelles, produit, enfin, les habitus opératifs d'ordre spéculatif ou d'ordre pratique. Les vertus naturelles de l'intellect spéculatif, portant sur le nécessaire, sont: la syndérèse, la science et la sagesse; celles de l'intellect pratique, portant sur le contingent, sont: l'art et la prudence. D'où nécessité idéale pour le musicien parfaitement équilibré d'être intelligent, savant, sage, artiste et prudent!

Le bien connu par l'intelligence demeure toujours un objet de convoitise pour l'appétit intellectif ou volonté, cette faculté inorganique de l'âme sans cesse à la poursuite du bien intellectuel. Quoique spécifiquement distinctes entre elles, l'intelligence et la volonté exercent cependant l'une sur l'autre une influence mutuelle réciproque. L'intelligence meut la volonté à la manière d'une cause finale en lui proposant l'objet, c'est-à-dire le bien qu'elle connaît, car "nil volitum quin praecognitum". La volonté, d'autre part, influe sur l'intelligence, mais à la façon d'une cause efficiente, en lui commandant l'exercice d'un acte, soit par application soit par répulsion. Les actes volontaires deviennent élicites quand ils se par-

font dans la volonté, et impérés lorsqu'ils sont produits par une puissance autre que la volonté mais contrôlée par elle. Parmi les actes élicites se trouvent: la volition ou amour, l'intention, le consentement, l'élection, l'usage et la jouissance. La propriété essentielle de l'appétit rationnel est la liberté, c'est-à-dire l'immunité de la sujétion, et l'acte propre de la liberté, c'est l'élection, action qui implique la possibilité de choisir entre deux contradictoires.

*

* *

En terminant ce bref aperçu sur la physico-psychologie du musicien-homme, nous tenons à souligner son extrême importance pour la compréhension de ce qui va suivre. Les opérations humaines, en effet, tant dans l'ordre abstrait que dans l'ordre concret, découlent toujours de la nature humaine correspondante. "Operatio sequitur esse", l'opération suit l'être. Comme l'action musicale n'est, en somme, qu'un accident purement qualitatif de l'action humaine, il s'ensuit qu'elle doit nécessairement, elle aussi, procéder de la même nature. D'où obligation pour le musicologue de bien connaître celle-ci pour bien apprécier celle-là!

Si donc, dans son essence physico-psychologique, le musicien ne se distingue pas formellement des autres hommes, il s'en distingue par contre accidentellement dans son opération propre qui, en plus d'être humaine, est spécifiquement musicale. L'existence de celle-ci, étayée sur la raison et l'expérience, implique la composition et l'exécution. Afin d'élucider clairement cette opération strictement musicale, nous étudierons, dans les deux chapitres qui vont suivre, tout ce qui a trait à la composition et à l'exécution.

CHAPITRE TROISIEME

LA COMPOSITION MUSICALE

La composition musicale, en tant que création artistique, est une opération par laquelle la faculté créatrice, en vertu du principe de l'intellection, invente, dispose et exprime des concepts originaux qui, en somme, ne font que prolonger, sous une forme sonore, la propre personnalité du compositeur. En d'autres termes, la composition musicale se présente comme "l'art de former de l'assemblage des sons un tout pourvu de sens et d'expression (1)".

De par sa profession, le compositeur est fréquemment obligé de lire ou d'entendre des partitions multiples et variées. Conséquemment, il encaisse, par le fait même, une foule d'impressions sensorielles qui affectent directement ses puissances visuelle et auditive. Comme toute connaissance exige le concours préalable des sens externes et internes, il s'ensuit que son imagination se peuple

(1) Bachelet & Dezobry: *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques,* tome I, p. 588. Huitième édition. Paris, Librairie Delagrave.

constamment d'images de la réalité sonore. La richesse de cette imagination dépend, normalement, du nombre de sensations déjà perçues et accumulées. Dépouillées de leur gangue matérielle et individuante par l'intellect agent, ces mêmes impressions sonores, devenues intelligibles, sont alors reçues quidditativement dans l'intellect possible qui, déterminé, les comprend et les exprime par un verbe mental (expression première) au moyen de l'écriture (expression seconde ou réalisation). C'est ensuite par la comparaison, l'analyse et la synthèse des notions déjà acquises au contact intensif et extensif des chefs-d'oeuvre, que le musicien, à son tour, peut accoucher d'une multitude d'idées personnelles qui apparaissent d'autant plus neuves et originales que sa capacité créatrice s'avère plus robuste et plus féconde. Ainsi, c'est donc principalement dans l'opulence de l'imagination et dans l'acuité de l'intelligence que réside la véritable re-création artistique!

La composition musicale, comme toutes les autres compositions d'ailleurs, comporte trois phases principales: l'invention, la disposition et l'expression. L'invention, base fondamentale de la composition et art de féconder un sujet, est un don purement gratuit de la nature et, partant, inacquérable, qui permet de découvrir des sonorités iné-

dites dont la fraîcheur et la variété font le charme des poèmes musicaux. Ce don inné, cette étincelle du divin, provenant, comme on le sait, d'une imagination très riche au service d'une intelligence très vigoureuse, caractérise vraiment le musicien de génie, cet être parfaitement équilibré dont toutes les facultés ont atteint la culminance d'expression dans le domaine particulier qui le concerne. Ainsi que le note judicieusement Jules Combarieu, le génie n'est pas toujours une longue patience, mais parfois "l'éclair soudain d'une grâce d'en-haut (1)". A l'état embryonnaire, il porte le nom de talent. Ce dernier, que Lavignac appelle "l'outillage du génie (2)", représente un ensemble de puissances suffisamment développées certes pour pouvoir assimiler les trouvailles de génie et créer par imitation des oeuvres accidentellement originales, mais insuffisamment cultivées, par contre, pour produire des travaux essentiellement originaux et engendrer des chefs-d'oeuvre vraiment féconds. Qu'il soit génial ou simplement talentueux, le musicien doit toutefois posséder le goût, cette faculté délicate, si rare et si précieuse, qui sait apprécier sainement et à sa juste valeur les qualités, bonnes ou mauvaises, d'une oeuvre.

---

(1) Jules Combarieu: *Histoire de la Musique*, tome 3, p. 263.
(2) Albert Lavignac: *La Musique et les Musiciens*, p. 399.

La disposition, ou seconde phase de la composition, est le triage et la mise en ordre de tous les matériaux fournis par l'invention. Son rôle, qui relève surtout de la science, consiste à régler et à gouverner la pensée musicale, dans son ensemble et dans ses détails, par l'ordonnance réelle, logique et sentimentale. L'expression, enfin, manifestation sensible des pensées, des volitions et des sentiments, se compose du style et du débit. Le style est le choix et l'arrangement des sons, combinés et associés de manière à manifester toute la pensée de l'auteur, tandis que le débit, qui ressortit plus particulièrement à la faculté d'exécution, désigne tout simplement l'interprétation de cette combinaison sonore par le moyen d'un instrument quelconque.

La fin de l'art se confondant avec l'expression humaine du beau idéal manifesté sous une forme sensible, cette expression présuppose donc deux conditions absolument nécessaires: premièrement, une impression qui, en effleurant l'âme, y produit le sentiment dont la persistance engendre l'émotion; secondement, un métier approprié qui permette de traduire le plus adéquatement possible cette impression déjà sentie et vécue. En d'autres termes, la création, au sens artistique du mot, exige le sentiment de l'émotion vécue et

la volonté de le traduire effectivement, de sorte que la composition devienne l'incarnation vivante de l'impression réalisée. C'est pourquoi, si l'esthétique est le but, la technique est le moyen; et l'art véritable ne peut exister sans la science, qu'elle soit innée ou acquise: c'est ce que démontre éloquemment l'expérience.

La musique n'échappe pas à ces lois universelles et immuables. Voilà pourquoi la composition musicale, en tant que création artistique, demeure absolument hors du domaine de l'enseignement, car elle est l'expression distinctement subjective de l'individu, et c'est précisément de son individualité que provient sa valeur propre. Pour caractériser adéquatement cette individualité intrinsèque, il existe cependant un moyen d'expression, une technique spécifique qui, elle, doit nécessairement s'apprendre, car, si la musique est un art, elle est aussi une langue et une science. "L'art, écrit excellemment Rodolphe Mathieu, est la langue poétique de la science (1)." Aussi, le compositeur, quelle que soit la transcendance de son intelligence ou de son émotivité passionnelle, doit-il se plier amoureusement à cette discipline austère, mais bienfaisante, qui, en canalisant ses

(1) Rodolphe Mathieu: *Parlons . . . musique*, p. 76. Montréal, Albert Lévesque, 1932.

énergies créatrices, lui permet d'enfanter des chefs-d'oeuvre plus ou moins grandioses. Cette discipline, par ailleurs, possède une réelle valeur formatrice et culturelle. Elle réside dans l'étude, à la fois spéculative et pratique, de la théorie musicale, dans le sens le plus extensif du mot.

Mais qu'est-ce donc que la théorie de la musique, dans le sens le plus large de ce mot? La théorie de la musique désigne l'ensemble des préceptes dont la connaissance est absolument requise pour la confection d'une oeuvre sonore. Cette science, souvent aride, complexe et difficile, comprend: l'acoustique, la notation musicale, le solfège, la dictée musicale, le déchiffrage, l'harmonie, le contrepoint, les formes musicales, l'instrumentation, l'orchestration, l'histoire de la musique, la biographie des musiciens, et, enfin, la pédagogie musicale. C'est par l'assimilation patiente, constante et laborieuse de toutes les branches de ce savoir spécialisé que l'artiste devient graduellement en mesure non seulement de composer, mais même d'exécuter, d'improviser, de critiquer et d'enseigner. Si, enfin, il veut produire efficacement quelque chose de grand et réaliser concrètement les caractères de l'oeuvre d'art qui sont la beauté, la permanence, l'enseignement et la sincérité, il doit, de plus, acquérir une solide

formation littéraire, historique, scientifique, philosophique et religieuse, tout en fréquentant un milieu intellectuel et artistique congru, car la culture du véritable artiste-compositeur se doit d'être universelle. Ainsi donc, le compositeur digne de ce nom possède le génie qui crée, le talent qui assimile et le goût qui apprécie. Et, parce que l'inspiration est une grâce actuelle naturelle par laquelle Dieu illumine l'intelligence et fortifie la volonté, l'âme de l'artiste vibre constamment à l'unisson du divin Créateur, tout en se laissant consumer par les flammes de l'ineffable Amour, unique principe de toute création viable.

CHAPITRE QUATRIEME

L'EXECUTION MUSICALE

Dans son sens le plus large, l'exécution musicale représente la série complète de toutes les actions transitoires par lesquelles la musique peut se manifester. Dans le sens large, elle désigne: 1) une opération principale, directe et immédiate: l'interprétation ou exécution proprement dite; 2) une opération mixte: l'improvisation, qui participe à la fois de la composition et de l'exécution; 3) des opérations immédiatement connexes, comme la critique, la pédagogie et la direction; 4) des opérations médiatement connexes, telles que l'édition, la presse, la musicographie, la facture instrumentale et la jurisprudence musicale. Dans le sens strict, elle est le synonyme exclusif de l'interprétation. Après cette courte mise au point, jetons un rapide coup d'oeil sur chacune de ces manifestations en particulier.

1) *L'INTERPRETATION.*

L'interprétation, ou exécution musicale proprement dite, est une opération transitoire par la-

quelle l'artiste fait revivre actuellement et physiquement, à l'aide d'un instrument naturel ou artificiel, une composition musicale écrite. Ce phénomène découle tout naturellement de la "faculté" interprétative, mystérieuse coalition de puissances internes et externes, orientées vers l'extériorisation vivide et adéquate du contenu idéographique. En d'autres termes, l'exécution musicale signifie l'art d'interpréter une oeuvre dans son intégrité matérielle et spirituelle, quantitative et qualitative. La différence qui existe entre le langage écrit et le langage parlé existe également entre la composition et l'exécution. La composition, ou langue écrite, est l'expression première de la pensée, tandis que l'exécution, ou langue parlée, en est l'expression seconde. Pour le musicien professionnel, l'écriture incarne presque constamment et l'expression première et l'expression seconde. Il n'en est pas de même, malheureusement, pour le profane amateur, qui constitue, pour ainsi dire, la masse, et à qui s'adresse généralement le message musical. C'est pourquoi la partition écrite postule nécessairement une actualisation physique, non pas littérale et mécanique, mais vivante et expressive, et de nature à procurer un réel plaisir esthétique. Cette jouissance artistique, par ailleurs, quoique variable selon l'organisation psychique de chacun, appartient à l'ordre

sensoriel, à l'ordre affectif ou à l'ordre intellectuel.

La parfaite exécution d'une oeuvre musicale exige trois conditions indispensables: l'intelligence du texte, la technique instrumentale et le sens interprétatif.

En premier lieu, l'interprète doit s'assimiler, d'une façon consciencieuse et exhaustive, la lettre et l'esprit de la pièce à exécuter, ce qui suppose chez lui une forte dose de jugement, de science et de goût. Il commence d'abord par lire et déchiffrer attentivement le texte original tout entier afin d'en saisir la signification d'ensemble et d'en dépister les difficultés inhérentes. Cette première prise de contact lui donne une idée généreuse et substantielle de ce qu'il a pour mission de faire revivre. Après la synthèse préliminaire vient l'analyse détaillée. Comme ce sont les détails qui parfont les chefs-d'oeuvre et que la perfection réside très souvent dans les mille et une minuties, il s'applique à ressusciter mentalement et instrumentalement tout le travail d'invention, d'élaboration et d'expression du compositeur afin de s'identifier avec lui et en lui si possible. Pour ce, il applique à son morceau les principes de l'analyse rythmique, mélodique, harmonique et formelle, tout en y joignant ceux de la dynamique (nu-

ances) et de l'agogique (mouvement). Mais ce n'est pas tout. Il lui reste encore à fouiller scrupuleusement l'histoire particulière de ce musicien pour avoir de sa vie et de ses oeuvres une connaissance complète et approfondie. C'est à cette unique condition qu'il peut le reconstituer convenablement dans ses moindres détails d'organisation et dans tous ses divers états de conscience.

En second lieu, l'interprète doit posséder une technique impeccable et appropriée qui lui permette de bien penser instrumentalement et de traduire sans défaillance et dans ses plus infimes particularités la pensée écrite qu'il a pour fonction de ranimer. S'il est pianiste, sa virtuosité le met en mesure de penser et de re-créer pianistiquement; s'il est violoniste, la maîtrise de son instrument le rend apte à penser et à re-créer violonistiquement, et ainsi de suite.

En troisième lieu, l'exécutant doit posséder le véritable sens interprétatif, appelé aussi tempérament, qui consiste dans l'émotivité passionnelle, sentie et vécue, poussée, pour ainsi dire, jusqu'au paroxysme. Le sens interprétatif, le seul authentiquement artistique, réside dans cet accent indéfinissable de l'âme qu'un artiste puise dans sa sensibilité et son enthousiasme et qu'il fait en-

suite passer dans son jeu pour émouvoir ceux qui l'écoutent. C'est pourquoi, quelles que soient la perfection du mécanisme et la profondeur de la science, la valeur d'un véritable artiste ne se mesure que par l'intensité de l'expression humaine et personnelle. Ceci est tellement vrai que, dans l'ordre pratique, une expression véridique fait souvent pardonner une exécution incorrecte, du moins de la part d'auditeurs réellement intelligents et sympathiques.

L'interprète idéal, capable de reproduire identiquement, au moyen d'un instrument quelconque, la pensée et les sentiments d'un écrivain en s'incarnant et en vivant en lui et par lui, représente l'interprète génial par excellence, chose rare, introuvable, voire même impossible. Cette impossibilité s'explique facilement par le fait que très souvent le compositeur est décédé depuis fort longtemps, que la reconstitution adéquate de sa personnalité intime et totale s'avère irréalisable et que, au surplus, il ne se rencontre pas deux individus de nature identique. En conséquence, la tradition, quoique presque toujours défigurée, ne doit pas être rejetée complètement, du moins dans ce qu'elle a de véridiquement prouvé. Si, au contraire, le compositeur vit encore, le problème, bien que soumis aux fluctuations capricieuses de

la contingence humaine, se résoud tout de même d'une façon relativement plus facile.

A côté de l'interprète de génie, il y a l'interprète de talent ainsi que l'innombrable multitude de types dont l'organisation interprétative varie du talent le plus simple au génie le plus pur. Comme la composition est le rayonnement sonore et logique d'un auteur qui, même à son insu, s'y exprime tout entier avec sa nature, son tempérament, son caractère, ses sentiments, ses qualités, ses défauts et ses tendances, il peut arriver, en pratique, que la pensée et l'expression de cet auteur manquent parfois de délicatesse et de raffinement, car l'opération suit l'être, et celui-ci, parce que composé d'acte et de puissance, est nécessairement muable, limité et contingent, et donc fatalement composé de perfection et d'imperfection. C'est alors qu'un exécutant exceptionnellement doué et parfaitement maître de l'oeuvre peut, avec sa propre sensibilité surajoutée, la traduire d'une façon plus exquise que ne l'aurait fait le compositeur lui-même et, par conséquent, lui donner une valeur extrinsèque insoupçonnée. Toutefois, si le cas n'est pas invraisemblable lorsqu'il s'agit d'un interprète de génie aux prises avec une composition d'un auteur talentueux, il l'est généralement quand il s'agit de l'exécution d'une

pièce maîtresse signée par un réel génie de race. Normalement, en effet, même s'il ne possède pas une virtuosité transcendante, l'écrivain de génie est théoriquement mieux organisé musicalement que le simple et pur exécutant, même génial, et il n'entend pas moins dans son esprit, d'une façon idéale et ineffable, l'expression artistique de l'oeuvre qu'il a enfantée, bien qu'il demeure parfois inapte à l'extérioriser lui-même. C'est pourquoi, le véritable interprète, soucieux de son devoir et conscient de ses responsabilités, exécute toujours fidèlement et amoureusement l'oeuvre conçue et réalisée par le compositeur, en re-créant celle-ci dans toute son impartiale intégrité objective, authentique et véridique, ce qui n'entraîne pas nécessairement le rejet de sa propre personnalité surajoutée.

2) *L'IMPROVISATION.*

L'improvisation est une opération par laquelle le musicien exécute actuellement et physiquement l'oeuvre même que, parallèlement et simultanément, sa puissance créatrice engendre. Coexistence simultanée de la composition et de l'exécution, fondues, pour ainsi dire, en un seul et même acte, elle exige les mêmes conditions que ces deux dernières. Ces conditions, que

nous venons de décrire précédemment, se résument ainsi: faculté d'invention et d'élaboration d'après un plan défini mais impromptu, science technique de la composition, virtuosité instrumentale et expression artistique véritable. A ces qualités primordiales doivent s'ajouter: le sang-froid, la hardiesse et l'esprit de décision.

3) *LA CRITIQUE MUSICALE.*

La critique musicale est un acte par lequel le musicien, à l'aide de son bon goût, juge de la valeur intrinsèque et extrinsèque d'une composition écrite ou exécutée. Art excessivement difficile et extrêmement complexe, elle nécessite un savoir très étendu en même temps qu'un goût sûr et impeccable. Le bon goût, caractère spécifique de la véritable critique, infère la rectitude du jugement en matière musicale. Cette rectitude exclut l'ignorance, l'étroitesse d'esprit, les préjugés ainsi que le déséquilibre mental et l'envie. C'est pourquoi, l'acquisition du goût affiné suppose nécessairement l'éloignement de toute cause déformatrice, l'habitude à bien raisonner ses impressions et la fréquentation constante et assidue des grands maîtres classiques, modèles d'équilibre et de parachèvement artistiques par excellence.

La critique musicale comporte une triple tâche: la parfaite assimilation de la pensée de l'auteur, l'examen consciencieux du fond et de la forme, l'appréciation juste et vraie. Pour assimiler parfaitement la pensée d'un auteur, il faut d'abord la pénétrer dans un texte original et authentique, et s'identifier ensuite avec le compositeur afin de refaire, après lui et avec lui, le même travail de composition. Pour examiner le fond et la forme, il faut, après l'assimilation de la pensée, voir l'ordonnance réelle, logique et sentimentale des différentes parties constitutives entre elles et rechercher si l'expression actuelle correspond bien fidèlement à la pensée dont elle est le signe. Pour apprécier d'une manière juste et vraie, enfin, il faut porter un jugement droit et sain sur la moralité, la puissance et le style de l'oeuvre. La moralité, soit intrinsèque soit extrinsèque, réside dans l'élévation de l'esprit et la noblesse des sentiments inspirés; la puissance, dans l'unité de l'oeuvre et dans la proportion établie entre celle-ci et le but poursuivi par l'écrivain ou l'interprète; le style, enfin, dans la correction, la pureté, l'élégance et la distinction, le tout à l'empreinte de l'originalité, de l'ordre, du mouvement et du coloris. Comme on le constate, la critique est un métier très ardu. Elle suppose un bagage incommensurable de connaissances scientifiques et une

extraordinaire organisation d'équilibre psychique. Aussi, malgré de nombreuses et heureuses exceptions, la critique talentueuse l'emporte-t-elle généralement sur la critique géniale.

Pour apprécier équitablement un artiste, le critique doit d'abord lire, sinon toutes ses oeuvres, du moins les principales, car c'est toujours sur le meilleur de sa production que l'on peut évaluer le réel mérite d'un compositeur ou d'un exécutant. Cette lecture sérieuse et attentive du texte lui permet de connaître l'homme tout entier avec ses qualités et ses défauts, car tout écrivain, même à son insu, dépeint toujours plus ou moins son âme dans ses propres ouvrages. C'est alors qu'il peut fouiller avec profit la stylistique de l'auteur, enquêter sur les motifs qui ont déterminé ou modifié sa manière d'écrire, et approfondir la radiation de son influence sur les autres musiciens. Mais ce n'est pas assez. Il lui reste encore à transposer l'histoire particulière en histoire universelle. Pour ce, il analyse la production musicale de plusieurs écrivains différents, mais de même genre: il en compare la conception, le plan, le style, l'allure et le débit, recherche les ressemblances ou les dissemblances qui les rapprochent ou les éloignent, et s'attache à reconnaître leurs caractères communs pour

en tirer des lois d'esthétique générale. Il lui est ensuite relativement facile de porter un jugement sur une époque ou sur un pays, car les caractéristiques afférentes aux oeuvres de ces derniers en révèlent précisément l'état d'âme moyen et dominant.

Ainsi donc, la critique idéale nécessite le savoir technique, le goût transcendantal et l'érudition historique complète. Elle a pour but de connaître et d'apprécier non seulement les ouvrages, les auteurs et les interprètes, mais encore le rôle et l'évolution de la musique à travers les époques et les pays. Lorsqu'elle est appliquée d'une façon consciencieuse, judicieuse et impartiale, elle détient le merveilleux pouvoir de dissiper les erreurs et de réformer les préjugés, tout en exerçant sur la création et l'interprétation des oeuvres artistiques une influence régulatrice, salutaire et souvent décisive.

4) *LA PEDAGOGIE MUSICALE.*

La pédagogie est l'art d'enseigner, d'une façon théorique ou pratique, les diverses branches de la science musicale. Son enseignement, qui peut être collectif ou privé, oral ou par correspondance, implique toujours la notion d'instruction et d'éducation. D'où nécessité absolue pour

le professeur dévoué et désintéressé d'afficher constamment et effectivement une haute tenue d'homme et d'artiste.

5) *LA DIRECTION MUSICALE.*

La direction musicale est une action passagère par laquelle un musicien,—chef d'orchestre, maître de chapelle ou autre, — conduit l'exécution d'une pièce vocale ou instrumentale dont il a charge et responsabilité. Les qualités idéales qu'elle revendique sont celles d'ordre général, relatives à la composition et à l'interprétation.

6) *L'EDITION MUSICALE.*

L'édition, qui suppose nécessairement la gravure de la musique, est la publication d'une oeuvre musicale en vue de sa diffusion et, plus spécialement, de sa performance publique.

7) *LA PRESSE MUSICALE.*

La presse musicale, à laquelle se rattachent la musicographie et, dans une certaine mesure, la radiodiffusion, indique cet amoncellement de périodiques qui ont tous trait aux faits d'ordre musical.

8) *LA FACTURE INSTRUMENTALE.*

La facture instrumentale représente l'art de construire ou de fabriquer des instruments de

musique. Elle présuppose de sérieuses connaissances acoustiques.

9) *LA JURISPRUDENCE MUSICALE.*

La jurisprudence musicale, enfin, désigne l'ensemble des lois qui régissent l'activité musicale au strict point de vue légal, particulièrement en ce qui concerne les droits d'auteur.

CHAPITRE CINQUIEME

L'HISTOIRE DES MUSICIENS

Dans les pages précédentes, nous avons, pour ainsi dire, dépecé l'humanité et la musicalité du musicien. Ce dépeçage rudimentaire portait évidemment sur l'ontologie de l'artiste, c'est-à-dire sur un type universel et absolu, digne de convenir à tous les musiciens présents, passés ou futurs. Ce spécimen métaphysique n'existe pas comme tel, si ce n'est idéalement. Il résume cependant, dans son essence même, les caractères communs de ces derniers.

Si nous délaissons maintenant l'ordre abstrait pour retomber dans le plan concret, nous réalisons, à la clarté de l'histoire et de l'expérience, qu'il se rencontre des hommes qui, effectivement, correspondent au signalement du prototype idéal. Ces êtres, modifiés accidentellement dans leur nature et leurs opérations par l'habitus musical, représentent les artistes de tous les pays, de toutes les écoles et de toutes les époques. Durant leur stage terrestre, ils ont tous agi musicalement,

d'une façon directe ou indirecte, et ont tous reproduit, à des degrés variables sans doute, les caractéristiques essentielles de l'exemplaire suprême. L'ensemble de leurs diverses activités ou manifestations forme donc un tout logique et complet dont l'étude spécifique et rationnelle constitue le fond domanial de l'histoire, cette évocation muette des souvenirs d'antan.

L'histoire générale de la musique est la reconstitution scientifique du passé musical tout entier à l'aide de documents dont l'authenticité est rigoureusement prouvée. Tout en dépeignant les causes transformantes qui, au cours des âges, ont pu modifier la forme intrinsèque et extrinsèque de la musique, elle s'efforce loyalement de faire connaître les hommes, les événements et les institutions de jadis dans toute leur réalité concrète et objective. De plus, c'est en elle que s'incorporent l'histoire de la musique proprement dite et l'histoire biographique des musiciens. Celles-ci, bien que parfaitement distinctes l'une de l'autre au point de vue spécifique, ne peuvent cependant, en raison de leur compénétration mutuelle, exister isolément. Toutefois, comme l'histoire élémentaire et formelle de la musique se rattache plus spécialement à la partie morphologique et psychologique, nous remettons à plus tard, pré-

cisément lorsque nous traiterons de la cause formelle, le soin d'en donner un bref mais généreux aperçu. Pour le moment, tenons-nous en strictement à la biographie des individus, qui, de droit et de fait, revendique la place du présent chapitre.

L'histoire des musiciens, branche de la philologie, est une science relativement récente qui, à l'aide de preuves apodictiques et, parfois, de conjectures discrètes, ressuscite le passé individuel et social de chaque artiste, afin de nous donner de sa vie et de ses oeuvres une connaissance raisonnée et impartiale qui nous permette de le bien juger et de le bien situer dans l'échelle de l'économie historique totale. Non seulement elle raconte les faits accomplis par le ou les musiciens, mais elle coordonne ces faits, les rapporte à leurs causes, met leurs effets en lumière et porte un jugement sur leur moralité. Les différents qualificatifs qu'elle peut porter varient naturellement selon l'extension de son objet. C'est ainsi, par exemple, qu'en plus d'être une simple monographie isolée, elle peut même devenir une histoire particulière, générale ou universelle. Dans le premier cas, elle embrasse une ville, une province ou une période unique; dans le second, elle s'occupe d'une nation ou d'un pays déterminé; dans le troisième,

enfin, elle s'étend à tous les pays et à tous les siècles. Quelles que soient ses diverses dénominations, elle demeure toujours essentiellement biographique.

Ainsi donc, il appartient à l'histoire biographique de décrire, d'analyser et de critiquer la vie et l'oeuvre d'un musicien en particulier. C'est là son rôle primordial, mais non le seul. Il lui en incombe un autre, complémentaire celui-là, qui, bien que secondaire, n'en demeure pas moins d'une importance capitale: celui de rattacher ce même artiste à une époque et à une école déterminées, en faisant même abstraction de son pays et de sa race. "L'art, écrit avec raison Paul Bertrand, étant le résultat d'une aspiration vers l'idéal, est commun à tous les hommes, et, en principe, ne connaît pas de patrie. Toutefois, la traduction de cet idéal se réalisant à travers les tempéraments déterminés par la race et le milieu, des modalités très profondes s'accusent, en raison même de la diversité des milieux, entre les productions artistiques d'une même époque. Ce facteur, extrêmement important, n'est cependant que secondaire, car l'Epoque domine toujours la Race et arrive même à en modifier les tendances. Il convient cependant d'étudier les particularités résultant des caractères distinctifs: c'est ce qui donne naissan-

ce à la notion des Ecoles (1)." En effet, ce qui caractérise le plus adéquatement un artiste au point de vue socialement musical, c'est précisément la notion d'époque et d'école. La géographie et la chronologie constituent certes les deux yeux de l'histoire, mais, en matière d'esthétique, il ne faut pas oublier que la seconde l'emporte habituellement sur la première.

L'époque signifie un point fixe et conventionnel que les chronologistes adoptent comme début ou comme fin d'une étape historique quelconque. En musique, plusieurs jalons cadastrent l'art antique et l'art nouveau. Parmi les plus importants, signalons: d'une part, les périodes primitive, ancienne, médiévale et renaissance; d'autre part, les périodes classique, romantique, moderne et contemporaine. Nous en signalerons d'ailleurs, subséquemment, les traits les plus saillants.

L'école, au contraire, désigne l'ensemble des doctrines musicales professées par maîtres et élèves d'un pays ou d'une époque. Les grandes écoles, qui, au cours des siècles, ont joui ou jouissent encore d'une autorité incontestable et incontestée, peuvent toutes se hiérarchiser sous l'étiquette de principales et de secondaires. A la première catégorie se rattachent assurément les écoles italien-

(1) Paul Bertrand: *Précis d'histoire de la musique*, p. 29.

ne, allemande et française; à la seconde appartiennent ostensiblement les écoles russe, anglaise, scandinave, espagnole, tchèque, autrichienne, hongroise, américaine, belge et suisse.

A côté des grandes écoles précitées, fourmillent une pléthore de chapelles particulières dont les membres, imitateurs puissants ou chétifs de l'idéal rêvé, reflètent les tempéraments les plus disparates comme les tendances dogmatiques les plus opposées. Les partisans de l'exclusif, en effet, ont toujours été légion. C'est ainsi, par exemple, qu'il se rencontre des palestriniens, des mozartiens, des beethoveniens, des wagnériens, des franckistes, des debussystes, des ériksatistes, des strawinskystes, des mednériens... etc., etc. Quoi qu'il en soit, ces divers individus peuvent tous se ramener aux types suivants: les apathiques, les émotifs, les passionnés, les cérébraux, les volontaires, les timides et les actifs. Evidemment, ces caractères n'existent pas à l'état pur, car la réalité vitale est trop complexe pour se permettre un tel luxe de simplicité. Il n'en reste pas moins vrai que de leur compénétration mutuelle jaillissent toutes les manifestations de l'idéalisme, du réalisme, du symbolisme, de l'impressionnisme, du surréalisme et même du dadaïsme.

Comme nous le constatons, l'histoire des musiciens ressemble à un film documentaire très élaboré qui nous raconte, avec un rare souci de perfection, la vie intime et sociale de tous les artistes, ces corporifications tangibles du prototype immatériel. Cette histoire biographique clôt donc l'étude générale du musicien, considéré comme cause principale de la musique. Au point de vue de l'efficience, il ne nous reste plus qu'à survoler le territoire de la cause instrumentale.

SECONDE PARTIE

LA CAUSE INSTRUMENTALE DE LA MUSIQUE

La cause instrumentale représente un agent qui, en plus de jouir d'une activité personnelle présupposée, doit toujours se plier passagèrement à l'action supérieure d'un autre être, de façon à agir dispositivement et efficacement dans la production d'un effet à obtenir. De par sa définition, elle recèle une double virtualité: la vertu propre ou connaturelle et la vertu instrumentale ou communiquée. L'une adhère à sa nature d'une manière essentielle, permanente et absolue; l'autre, d'une façon accidentelle, transitoire et re-

lative. Cette double potentialité lui assure l'exercice de deux opérations spécifiquement distinctes, mais nécessairement conjointes et subordonnées. Conséquemment, ce qui constitue l'instrumentalité de l'outil, ce n'est pas le fait d'agir au moyen de ses propres forces en tant qu'entité absolue, mais bien le fait d'opérer sous la conduite de la cause principale en s'unissant à elle par sa vertu opératrice. Le formel de l'instrument, en effet, c'est, d'après Saint Thomas d'Aquin, d'être un mouvant mû: "est enim ratio instrumenti ut sit movens motum (1)." Tout "mouvant mû", cependant, ne réalise pas nécessairement et proprement la notion de cause instrumentale. Celle-là seule peut revendiquer ce titre qui subit la prémotion physique d'un être supérieur sans avoir en soi le principe de son mouvement.

L'instrument, de par son assujettissement à une volonté étrangère qui se l'accapare et le dirige momentanément, produit un effet dont la noblesse surpasse toujours les exigences de sa capacité connaturelle. Du fait de sa prémotion, en effet, il suppose un état d'imperfection qui nécessite une actualisation particulière. C'est pourquoi l'effet obtenu demeure toujours attribuable à la cause principale. Loin de détruire la force native de

(1) Saint Thomas d'Aquin: *Contra Gentiles*, 2, c. 21.

l'instrument, celle-ci, au contraire, se l'assimile et l'oriente vers un but déterminé en ne constituant plus avec lui qu'un seul et même principe d'opération physique. C'est de cette façon que l'outil n'agit que d'une manière dispositive dans la production de l'effet.

La cause instrumentale porte différents qualificatifs selon les divers influx dont elle est le terme. Elle se dénomme : physique ou morale, selon qu'elle reçoit la prémotion physique ou subit l'ascendant volontaire d'une cause transcendante ; naturelle ou artificielle, suivant qu'elle procède de la nature ou de l'art ; animée ou inanimée, selon qu'elle jouit ou non du mouvement et de la vie ; conjointe ou disjointe, enfin, suivant qu'elle est inhérente ou extérieure au sujet. Comme le formel de l'instrument réside dans l'information de celui-ci par la cause principale, il s'ensuit évidemment que seul l'instrument physique constitue l'instrument proprement dit.

La cause principale de la musique se corporifie dans le musicien. C'est lui qui enfante les idées musicales. Toutefois, pour extérioriser le fruit de sa conception mentale, il doit faire appel, soit en lui-même soit hors de lui-même, à un moyen tangible d'expression. Ce moyen, cet outil dont il se sert pour semer les vibrations sonores dans l'air

ambiant, n'est autre que l'instrument de musique, cause instrumentale de la dite musique. Interne, celui-ci devient cause instrumentale physique, naturelle, animée et conjointe, et s'appelle voix humaine; externe, au contraire, il devient cause instrumentale physique, mais artificielle, inanimée et disjointe, et porte, suivant le cas, le nom de piano, violoncelle, clarinette, etc. Son existence se prouve surabondamment par le sens commun, l'expérience quotidienne et la pratique universelle. Dans les deux chapitres qui vont suivre, nous soulignerons le véritable caractère de cette cause par une étude sommaire de l'instrumentation et de l'orchestration.

CHAPITRE PREMIER

L'INSTRUMENTATION

L'instrument de musique est un objet naturel ou artificiel, construit d'après les lois de l'acoustique et manoeuvré par l'artiste en vue de l'interprétation d'une oeuvre musicale. Sa personnification naturelle se trouve réalisée dans la voix humaine. Celle-ci sert de prototype à une foule d'autres "ustensiles" qui, tous, sans exception, apparaissent comme des produits purement artificiels, confectionnés par l'ingéniosité des facteurs. Les engins sonores existent en nombre considérable. Fabriqués depuis l'origine même du monde et en usage dans presque tous les pays, ils comprennent des types d'une variété et d'une richesse vraiment extraordinaires. Leur étude spécifiquement musicale ressortit à l'instrumentation.

L'instrumentation a pour objet la connaissance théorique et pratique de chaque instrument en particulier. Elle fouille sa nature et ses opérations, examine sa structure interne et externe,

analyse sa construction et son économie générale, apprend son mécanisme spécial, soupèse ses qualités et ses défauts, mesure l'échelle de son ambitus, apprécie son timbre, juge ses potentialités, bref, en fait ni plus ni moins qu'une dissection physico-psychologique. La science de la construction instrumentale, par contre, concerne directement la facture. Sa connaissance n'en demeure pas moins indispensable à tout instrumentiste, en raison même de sa très grande utilité pratique.

Qu'ils soient donc naturels ou artificiels, les instruments de musique tirent tous leur origine des principes immuables de l'acoustique. Or celle-ci nous enseigne que seuls les cordes, les tuyaux, les membranes, les verges et les plaques constituent pleinement le véritable outillage sonore. Conséquemment, nous pouvons répartir les appareils musicaux en trois catégories bien distinctes: les instruments à cordes, les instruments à vent et les instruments à percussion. Comme beaucoup d'entre eux se sont déjà égarés dans la nuit des temps, faute de personnalité artistique, nous ne mentionnerons que les plus populaires ou les plus dignes d'intérêt. Dans des pages subséquentes cependant, nous insisterons davantage sur ceux qui font partie de l'instrumentation actuelle, laquelle nous intéresse plus particulièrement.

Les instruments à cordes, ou "cordophones [1]", désignent une multitude d'agents sonores dont les fils de boyau ou de laiton émettent des vibrations transversales sous l'excitation causée par le frottement, le pincement ou le choc. Les cordes frottées ou à archet ont enfanté le rebec, la gigue, la vièle, la trompette marine, la viole d'amour, le baryton, la pochette, le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse. Les cordes pincées, avec ou sans manche, ont engendré, à leur tour, le crouth, la lyre, la harpe, la cithare, la mandoline, le clavecin, l'épinette, la virginale, le luth, la guitare, la balalaïka, la guitare espagnole et le banjo. Les cordes frappées, enfin, ont donné naissance au piano, au cembalo, au doucemère et au tympanon.

Les instruments à tuyaux, appelés aussi "aérophones", comprennent une foule d'appareils tubulaires dont la production sonore exige l'émission du souffle, soit que celui-ci se brise sur un biseau ou sur une embouchure, soit qu'il détermine directement la vibration. Comme tous ces tubes peuvent être cylindriques ou coniques, ouverts ou bouchés, pourvus ou dépourvus d'anches, il en résulte nécessairement différents principes et variétés de construction. Voici une brève nomenclature des instruments à vent: 1) à tuyaux ouverts sans an-

(1) D'après Mahillon, Hornbostel et Sachs.

che: la petite flûte, le flageolet, la flûte traversière, la grande flûte et la flûte alto; 2) à tuyaux ouverts à anche simple: le saxophone sopranino, le saxophone soprano, le saxophone alto, le saxophone ténor, le saxophone baryton, le saxophone basse et le saxophone contrebasse; 3) à tuyaux ouverts munis d'une anche double: la voix humaine, le hautbois, le cor anglais, le hautbois d'amour, le hautbois baryton, le basson, le contrebasson, le sarrusophone, la cornemuse, le biniou, le zampagna, le bag-pipe et la musette; 4) à tuyaux ouverts avec embouchure: le cor d'harmonie, le cor de chasse, le cor chromatique à pistons, la petite trompette, la trompette ordinaire, la trompette chromatique à pistons, la trompette basse, le trombone ténor à coulisse ou à pistons, le trombone alto, le trombone basse, le trombone contrebasse, l'ophicléide, le clairon, le cornet à pistons, le petit saxhorn, le saxhorn soprano, le saxhorn alto, le saxhorn ténor, le bugle baryton, le tuba ténor ou euphonium, le tuba basse ou bombardon et le tuba contrebasse; 5) à tuyaux fermés sans anche: la flûte de Pan ou syrinx; 6) à tuyaux fermés avec anche: la petite clarinette, la clarinette ordinaire, la clarinette alto, la clarinette basse et la clarinette contrebasse. La mise en branle de toute cette tuyauterie nécessite le concours du souffle humain. Il se rencontre toute-

fois d'autres appareils, dénommés autonomes, qui présupposent le souffle artificiel et emploient toutes les variétés de tuyaux ouverts ou fermés, avec ou sans anches; ce sont l'orgue et ses dérivés, tels que l'harmonium, la régale et l'orchestrion.

Les instruments à percussion, "idiophones", "membranophones" ou "autophones", se composent de verges, de membranes ou de plaques, et possèdent une musicalité plus ou moins caractérisée. Ceux qui jouissent d'une sonorité vraiment déterminée sont: les tymbales, le carillon ou jeu de timbre, les cloches, le célesta, le xylophone ou claquebois et le typophone ou dulcitone. Ceux qui, par contre, ne font entendre que des sons indéterminés se réduisent aux suivants: la grosse caisse, le tambour militaire, la caisse roulante, les cymbales, le triangle, le tam-tam, les crotales, les castagnettes, le tambourin, le tambour de basque, les grelots, le sifflet et le fouet.

A côté de ces trois grandes familles figurent les instruments automatiques et mécaniques. Sortes d'appareils à ressort, à manivelles, à pédales, à horlogerie ou à électricité, ils favorisent l'exécution d'oeuvres musicales sans le secours d'un interprète musicien. Parmi les plus connus, signalons: les boîtes à musique, les orgues de barbarie,

les pianos automatiques, ainsi que les appareils de phonographie et de radiophonie.

L'attirail sonore que nous venons d'entrevoir superficiellement constitue l'objet matériel de l'instrumentation. Cette science, par ailleurs très intéressante, s'apprend par la lecture, l'observation et l'expérimentation. Elle réside, comme nous l'avons dit, dans la connaissance personnelle de chaque instrument en particulier. Il est indéniable que tout instrument recèle un tempérament propre et des qualités distinctives, mais, s'il jouait constamment seul, il provoquerait fatalement l'ennui malgré la richesse possible de son timbre. Comme le but de la musique requiert l'adéquation de la pensée et surtout la vie de l'expression, plus cette vie expressive sera chaude, ardente et colorée, plus la musique sera riche, prenante et sublimisante. Cette richesse, cette parure, cette coloration en un mot, ne s'obtient que par l'union harmonieuse de tous les instruments, fondus, pour ainsi dire, dans un seul et même organisme. C'est alors que se crée une force conquérante, capable de promouvoir efficacement le beau idéal et d'atteindre les plus hautes cimes de l'art. La fusion de tous les organes sonores, agissant non plus individuellement, mais collectivement, s'opère par la magie transformante de l'orchestration.

CHAPITRE DEUXIEME

L'ORCHESTRATION

La vie privée des habitants du royaume instrumental appartient exclusivement à l'instrumentation et subit son contrôle rigide et absolu. La vie sociale de ces mêmes habitants qui, en raison de leur idiosyncrasie, nourrissent à l'égard des uns des autres les sentiments les plus disparates, repose, au contraire, sous la juridiction immédiate de l'orchestration et relève directement de son autorité administrative. L'orchestration, c'est l'art d'associer, de diriger et de fondre en un seul et même tout, à des dosages variables et plus ou moins consistants sans doute, les innombrables potentialités des divers instruments en vue de l'obtention d'un bien commun : la richesse coloriée de l'expression musicale.

Nous avons vu précédemment que la cause instrumentale peut se diviser en cause naturelle et en cause artificielle. Cette constatation s'avère très importante pour délimiter ce qui va suivre, car la séparation

de la musique en vocale et en instrumentale réside précisément dans cette distinction. La voix humaine, en effet, provient directement de la nature, tandis que les autres agents sonores dérivent de l'art ou de l'artisanat. Absolument parlant, la voix humaine est un instrument au même degré et au même titre que ses congénères. Pour des raisons d'ordre pratique, basées probablement sur la distinction précitée, on la case cependant dans une catégorie complètement à part. Nous respecterons donc cette division consacrée par l'usage.

La réunion des organes exclusivement naturels porte le nom d'orphéon, de maîtrise ou de société chorale. Elle inclut les soprani, les mezzo-soprani et les alti aussi bien que les ténors, les barytons et les basses. Le groupement des organes artificiels, par contre, s'appelle orchestre. Selon la quantité et la qualité des membres distincts qui le composent, ce dernier peut s'intituler : orchestre à cordes ou quatuor, orchestre de fanfare, orchestre d'harmonie, petit orchestre ou orchestre de chambre, et grand orchestre ou orchestre symphonique. Le quatuor groupe les cordes ; la fanfare rassemble les cuivres ; l'harmonie accouple les bois et les cuivres ; le petit orchestre réunit les cordes, les vents et les cors ; le grand orchestre, enfin, englobe les cordes, les bois, les cuivres et

les instruments à percussion. Quoique jouissant d'une indépendance réciproque absolue, en totalité ou en partie, le choeur et l'orchestre peuvent très bien se marier, et, en fait, s'épousent effectivement quand il s'agit d'atteindre le summum de l'éloquence dans l'expression particulièrement humaine de certains passages caractéristiques.

Ainsi donc, l'orchestration présuppose l'instrumentation qu'elle manipule et qu'elle perfectionne. Dans son sens le plus large, elle embrasse non seulement l'orchestration instrumentale, mais encore l'orchestration vocale. Dans le sens strict et conventionnel, cependant, elle évoque uniquement celle qui a trait à l'équipage artificiel, l'organisation vocale étant surtout connue sous le nom d'arrangement ou d'harmonisation. Comme beaucoup d'agents sonores, autrefois célèbres, dorment maintenant à l'ombre du souvenir ou de l'oubli, tenons-nous en rigoureusement à l'instrumentation actuelle, source de l'orchestration moderne.

L'orchestre, avons-nous dit, comporte une foule d'individus qui dialoguent sans cesse. A l'état isolé, l'instrument est toujours bridé par son instrumentiste et se subordonne constamment à l'action supérieure de celui-ci. A l'orchestre, chaque instrumentiste uni conjointement à son appareil, et ne formant plus avec lui qu'une seule et même

personne, devient à son tour une cause purement instrumentale qui n'opère que sous la dictée et le bon vouloir du directeur ou coryphée.

Au point de vue de leurs affinités ou de leurs divergences, les organes de l'orchestre symphonique, le plus parfait du genre, se divisent en quatre familles bien distinctes: les cordes (1), les bois, les cuivres et la batterie. Les cordes comprennent: les premiers et les seconds violons, les alti, les violoncelles et les contrebasses; les bois: le piccolo, les flûtes, les hautbois, le cor anglais, les clarinettes, la clarinette-basse, les bassons et le contrebasson; les cuivres: les cors, les trompettes, les cornets, les trombones ténors, le trombone basse et le tuba, ainsi que les saxophones et les saxhorns; la batterie, enfin: les timbales, le tambour, la grosse caisse, le triangle, les cymbales, le célesta, le xylophone, le tambour de basque, et autres joujoux du même acabit. A ces quatre familles traditionnelles s'adjoignent exceptionnellement, pour plus de variété et suivant l'effet désiré, des instruments hétéroclites tels que le piano, l'orgue et la harpe. Au point de vue de l'importance, les cordes occupent sans contredit la première

(1) D'après F.-A. Gevaert, les cordes d'un orchestre bien pondéré comprennent au moins les deux tiers du nombre total des exécutants. Cf. *Cours méthodique d'orchestration*, p. I.

place, parce qu'elles constituent les jeux de fonds de l'orchestre; les bois viennent en second lieu, car leur maniement est plus difficile et leur sonorité moins expressive; les cuivres, enfin, se contentent du troisième plan, à cause de leur infériorité encore plus flagrante. Au point de vue de la force, par contre, c'est l'ordre inverse qui se réalise. Quoiqu'il en soit, ces diverses masses doivent parfaitement s'équilibrer pour bien colorier le langage musical. L'équilibre symphonique (1) s'obtient dans la pratique par la coexistence simultanée des trois grands facteurs suivants: la composition et le groupement des instrumentistes, la disposition harmonico-instrumentale de la musique, et la propriété acoustique des salles.

L'art orchestral, ne vivant que du contraste des timbres employés simultanément ou combinés successivement, comporte une régistration multiple et complexe, mais nuançable à l'infini. Elle exige de l'orchestrateur une science exhaustive de la composition, un art raffiné, un goût exquis et, surtout, une très vaste expérience du métier. Si donc, comme le demande Gordon Jacob, l'orchestrateur possède en plus "une bonne imagination auriculaire, un bon sens pratique, un style clair

(1) Voir, à ce sujet, l'intéressante brochure de Paul Gilson, intitulée: *Le Tutti orchestral*. Bruxelles, Schott Frères, 1921.

et bien ordonné, un esprit alerte aux points d'intérêt, et un sens aigu du spectacle et du drame [1]", il deviendra sûrement le maître absolu et incontesté de sa palette orchestrale et pourra, sans faiblesse aucune, revêtir l'expression musicale d'une exubérance de couleurs, rutilantes de beauté, de chaleur et de vie.

(1) "A good aural imagination, a practical common sense, a clear and well-ordered style, a mind alert for points of interest, a showmanship and a sense of the dramatic." Gordon Jacob: *Orchestral Technique*, pp. 1-2.

LIVRE DEUXIEME

LA CAUSE MATERIELLE DE LA MUSIQUE

LIVRE DEUXIEME

LA CAUSE MATERIELLE DE LA MUSIQUE

1) ETAT DE LA QUESTION.

Tout être créé, quel qu'il soit, se compose nécessairement d'une essence et d'un acte existentiel proportionné. Mais, s'il est corporel ou sensible, son essence sera forcément pétrie de matière et de forme: matière première et forme substantielle pour former une substance complète; matière seconde et forme accidentelle pour réaliser l'union accidentelle d'un être déjà constitué dans son essence et perfectionné par des détermina-

tions secondaires. Ces deux éléments physiques complémentaires représentent: l'un, la puissance; l'autre, l'acte. Réellement distincts entre eux, ils se distinguent également du composé-effet qui résulte de leur union.

La matière première est ce avec quoi une chose est faite. Principe passif et indéterminé, en même temps que sujet de toutes les transmutations occurrentes, elle demeure indifférente à toute forme de déterminabilité. Son indifférence ne cesse qu'au moment où une forme précise l'actualise pour l'écrouer dans une espèce bien définie. Principe actif et déterminatif, au contraire, la forme substantielle apparaît comme le terme de toutes les spécifications; elle rend un être immédiatement apte à recevoir l'existence, oriente son activité, et lui indique sa finalité. De l'union de ces deux substances incomplètes, mais essentiellement ordonnées l'une vers l'autre, jaillit une entité corporelle complète, douée de propriétés quantitatives et qualitatives propres. Celles qui dérivent directement de la matière sont: la quantité, la continuité, la multiplicité, la divisibilité, la limitation, la localisation, l'impénétrabilité, la dilatation et la compression. Celles qui, par contre, découlent de la forme, tout en se subjectivant dans la quantité, se réduisent aux suivantes: l'énergie ou force physique, la figure ou forme accidentelle, les qualités

sensibles et les qualités occultes. Toutes ces propriétés ne sont, en somme, que de purs accidents.

En vertu de sa constitution, chaque corps jouit donc d'une activité connaturelle propre qui se manifeste diversement suivant la spécification particulière que lui apporte la forme substantielle, principe radical, mais inadéquat, de toute opération. Objectivement différentes de la substance, mais intrinsèquement unies à elles, ses facultés se différencient mutuellement tout comme les actions corporelles qui en émanent. Selon qu'elles affectent le lieu, la qualité ou la quantité, elles se dénomment mécaniques, physiques ou chimiques. En dépit du mouvement local dont s'accompagne constamment leur exercice, elles seules, en définitive, constituent la cause active de toutes les modifications physiques qui peuvent se présenter.

La musique, de par sa nature, ne reste pas étrangère à ces lois de composition. Elle aussi se compose d'une matière seconde et d'une forme accidentelle, mais dans un sens purement analogique toutefois. Sa matière, c'est la vibration sonore; sa forme, le rythme associé à la mélodie et à l'harmonie. La première est la qualité sensible d'un corps élastique en mouvement; la seconde, un produit authentique de l'intelligence humaine. De la fusion de ces deux éléments objectifs, dont l'un comporte en plus un certain caractère de subjec-

tivité, résulte cette entité mystérieuse, à la fois naturelle et artificielle, source de tant de jouissances esthétiques.

2) DIVISIONS.

Dans ce livre deuxième, nous traiterons donc des vibrations sonores, cause matérielle analogique de l'art musical. A cette fin, nous consacrerons une partie à l'étude physique du son, et une autre à son étude figurative. La première s'intitulera: l'acoustique; la seconde: la notation musicale. Voici, selon nous, le tableau de la matière à exploiter:

LA CAUSE MATERIELLE DE LA MUSIQUE :

1) L'étude physique du son: *l'acoustique.*

A) La théorie des mouvements vibratoires.

B) L'acoustique musicale :

1) la production du son.
2) la propagation du son.
3) la perception du son.

2) L'étude figurative du son: *la notation musicale.*

A) Les signes d'intonation.
B) Les signes de durée.
C) Les signes d'intensité.

PREMIERE PARTIE

L'acoustique
ou
LA PHYSIQUE DE LA MUSIQUE

Réalité complexe, à la fois sensible et immatérielle, la musique ressemble à un être humain parfaitement organisé. Elle aussi, mais uniquement par analogie, se compose d'un corps et d'une âme. Son élément matériel, c'est la vibration sonore de milieu élastique; son élément formel, la coassociation du rythme, de la mélodie et de l'harmonie. L'étude de ce corps, que, par convention, nous appellerons "l'anatomo-physiologie de la musique", fera l'objet du présent livre. Quant à l'é-

tude de cette âme, que, par opposition, nous intitulerons "la psychologie de la musique", elle fera l'objet du livre troisième.

La première partie de ce livre deuxième aura trait à la dissection de l'élément physique de la musique. A cette fin, nous consacrerons un chapitre à la théorie des mouvements vibratoires en général, et un autre à l'acoustique musicale proprement dite. C'est dans ce dernier que nous verrons comment le son se produit, comment il se propage et comment il est capté.

CHAPITRE PREMIER

LA THEORIE DES MOUVEMENTS VIBRATOIRES

Le monde physique peut être objet matériel non seulement de la philosophie, mais encore des sciences naturelles et expérimentales. C'est uniquement l'angle spécial sous lequel nous l'envisageons qui donne naissance à la cosmologie, à la géologie, à la minéralogie, à la botanique, à la zoologie, à la chimie et à la physique. Après avoir sondé la nature philosophique des corps par la théorie de l'hylémorphisme, penchons - nous sur les qualités sensibles qui en découlent pour en faire un examen strictement scientifique. Les lois promulguées par la science, nous le savons, ne portent, en définitive, que sur les signes extérieurs ou empiriologiques des propriétés philosophiques des corps. Comme nous parlons musique, nous élaguerons évidemment les sciences naturelles ainsi que la chimie, pour nous en tenir tout simplement à la physique, basée sur l'observation et l'expérimentation.

Les phénomènes corporels qui pullulent dans la nature s'expliquent scientifiquement, du moins jusqu'à ce jour, par la théorie de l'atomisme. D'après ce système, les corps se composent de molécules, formées elles-mêmes d'atomes. Les atomes, à leur tour, sont constitués de protons, de neutrons et d'électrons. Quoi qu'il en soit, la vie de l'univers apparaît comme le jeu d'une infinité de particules en perpétuelle agitation, ou, plus exactement, comme la manifestation multiple et variée d'une énergie constante, mais transformable. Cette capacité de produire un travail se traduit concrètement sous forme de mouvements divers, caractérisés par une manière d'être propre, une fréquence particulière et une longueur d'onde appropriée. En somme, l'atomistique est une pure hypothèse scientifique qui s'efforce, à sa manière, de démontrer le mécanisme des phénomènes.

Certains corps possèdent le privilège de pouvoir changer de place sous l'action d'une cause étrangère: c'est la mobilité. De cette faculté procède le mouvement, cheval de bataille des physiciens. Passage d'un point de départ à un point d'arrivée, ce dernier représente la trajectoire que franchit un mobile en fonction du temps et de sa vitesse. Si, à intervalles de temps égaux, le mobile se retrouve au même point avec une vitesse de même grandeur, de même direction et de mê-

me sens, le mouvement s'appelle périodique; dans le cas contraire, non-périodique. Le mouvement périodique, à son tour, se divise en vibratoire ou en non-vibratoire, selon que le corps parcourt ou non une certaine distance pendant une demi-période pour la reparcourir, mais en sens inverse, pendant l'autre demie. Le mouvement vibratoire, enfin, se qualifie de pendulaire ou de non-pendulaire, suivant que l'oscillation du mobile est ou n'est pas soumise à une force de rappel proportionnelle à l'écart. Ainsi qu'il appert d'après l'expérience, c'est précisément dans le mouvement vibratoire que semble résider le principe de la plupart des phénomènes physiques.

La vibration se définit: l'oscillation d'un corps qui, sous la motion d'une cause extrinsèque, se déplace d'abord de sa position de repos, y revient ensuite par élasticité, puis finalement la dépasse par inertie. Ce va-et-vient s'effectue toujours d'une façon isochrone, mais avec une vitesse variable et une amplitude progressivement décroissante, tant que la poussée initiale émise par l'agent extérieur n'est pas renouvelée. Son existence se vérifie expérimentalement par l'inscription graphique, la chronophotographie, la cinématographie, le stroboscope, la capsule de Marey et la flamme manométrique.

Mouvement périodique, de par sa définition, la vibration inclut la notion de cycle, de période, de fréquence et d'amplitude. Elle se propage uniformément par ondes transversales ou longitudinales, suivant que le frémissement des molécules est perpendiculaire ou parallèle à la marche des ondes. Ces dernières, qui voyagent ordinairement par "trains", peuvent: ou se propager librement et s'éteindre graduellement par suite de frottements successifs; ou rencontrer des obstacles et donner ainsi naissance à la perception sensible, à la réflexion et à la résonance; ou, enfin, s'entrechoquer et provoquer l'interférence, les battements et les ondes stationnaires.

La longueur d'onde, c'est la distance que parcourt une onde pendant une période du mouvement excitant; le cycle, la série de phénomènes qui se produisent et se répètent dans un ordre déterminé; la période, la durée par seconde d'une oscillation complète; la fréquence, le nombre d'oscillations par seconde; l'amplitude, enfin, l'écart formé par la position extrême et la position d'équilibre d'un corps vibrant. Le mouvement vibratoire caractérise donc vraiment la pleine activité d'un corps déjà constitué. Il se perpétue sous forme d'ondes et n'exprime, en somme, que les modalités de l'énergie.

La radiation de cette fluctuation incessante appartient à l'ordre moléculaire ou à l'ordre atomique. Dans le premier cas, elle se manifeste en vagues sonores; dans le second, elle se traduit par les ondes électro-magnétiques. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, la radiation découle, en dernière analyse, de l'activité d'un corps en mouvement et elle se caractérise surtout par la fréquence et la longueur d'onde. Les principales formes électro-magnétiques de de l'énergie, par ordre de longueur ondulatoire décroissante et de fréquence croissante, sont les suivantes: les ondes hertziennes ou vagues de radio, le radar, les rayons infra-rouges, les ondes lumineuses visibles, la lumière ultra-violette, les rayons X, les rayons gamma du radium et les rayons cosmiques. Elles proviennent toutes d'une agitation soit intra-moléculaire soit intra-atomique. Comme l'homme ressemble à un radio-récepteur spécialement accordé pour la détection d'un certain nombre de longueurs d'ondes qui l'impressionnent en tout ou en partie, il s'ensuit que les qualités sensibles des corps physiques, comme le son, la chaleur et la lumière, par exemple, ne sont, en réalité, que l'interprétation mentale de certains types d'ondes qui, selon le cas, affectent soit l'organe de l'ouïe, soit l'organe du toucher, soit la rétine de l'oeil.

Cette vision superficielle de l'atomistique nous suffit amplement pour deviner la place que peut occuper le son, cause matérielle analogique de la musique, dans le rouage si simple et si compliqué des phénomènes physiques naturels.

CHAPITRE DEUXIEME

L'ACOUSTIQUE MUSICALE

Branche des sciences physiques et mathématiques exclusivement consacrée aux vibrations sonores de milieu matériel, l'acoustique constitue la base fondamentale, le principe originaire, la condition "sine qua non" de toute musique quelle qu'elle soit. Sans acoustique, point d'art musical. Sa connaissance, du moins dans les grandes lignes, doit donc orner l'intelligence de tout bon artiste, car c'est précisément dans son sein généreux que palpitent les germes de la composition et de l'exécution.

Dans toute science on distingue deux objets principaux sur lesquels peut porter l'analyse: l'un matériel, l'autre formel. Le premier, c'est le terrain susceptible d'exploitation scientifique; le second, l'angle spécial sous lequel ce domaine matériel apparaît. L'objet formel, à son tour, se dénomme "quod" ou "quo", selon qu'il reflète ou le point de vue particulier de cette science ou le moyen propre à l'atteindre et à l'illustrer. Consé-

quemment, l'objet matériel de l'acoustique s'incarne dans le mouvement vibratoire des corps élastiques; l'objet formel "quod", dans la sensation sonore; l'objet formel "quo", dans le milieu propagateur des vagues aériennes.

Absolument parlant, le son n'existe pas. Il n'existe que par relation. Pour que sa présence se manifeste à nous d'une façon vraiment tangible, trois conditions sont absolument prérequises: le frémissement d'une matière vibrante, une ambiance porteuse d'ondes et un appareil détecteur. A l'état statique, que nous pourrions appeler physique, le son n'exerce aucune action sur nos sens. Il est tout simplement la résultante, la qualité d'un objet en proie à l'agitation, mais sans affinité avec l'intelligence humaine. A l'état dynamique, c'est-à-dire au point de vue relatif et physiologique, cette trépidation, transmise par les molécules de l'air et perçue par le mécanisme de l'audition, se métamorphose, au contraire, en une impression sensorielle que nous pouvons apprécier et, pour ainsi dire, manipuler. C'est pourquoi, musicalement parlant, le son se définit: une sensation produite sur l'organe de l'ouïe par le mouvement vibratoire d'un corps sonore.

Les sons, ou plutôt les sensations sonores, se partagent en deux groupes bien distincts: les sons

musicaux et les sons non-musicaux. Les premiers se caractérisent par l'uniformité, la régularité et la constance de leurs vibrations périodiques et isochrones. D'où facilité relative de les comparer entre eux sous le rapport de l'intonation. Les seconds, au contraire, englobés sous le nom générique de bruits, proviennent soit de la durée beaucoup trop brève d'un son unique soit encore d'un mélange de sons confus et discordants. A cause de leur hauteur indécise et de leur comparaison difficile, ils demeurent pratiquement hors du domaine de la critique artistique.

Parmi les sons musicaux, il s'en rencontre d'audibles et d'inaudibles. Ceux que l'oreille humaine peut percevoir se répartissent normalement sur un clavier de 32 à 77000 vibrations simples par seconde. Les autres, dénommés infra-sons ou ultra-sons, c'est-à-dire situés en deçà ou au delà des limites précitées, oscillent, par contre, dans le silence le plus paisible. Comme le maximum des vibrations musicalement caractérisées varie entre 17000 et 20000 par seconde, il s'ensuit que seuls les sons musicaux audibles tombent sous l'empire de la science musicale.

1) *LA PRODUCTION DU SON.*

Dans son essence purement physique, le son résulte de la dilatation et de la contraction d'un corps élastique mobile. Ce dernier représente non seulement les cordes et les tuyaux, mais aussi les plaques, les lames et les membranes tendues. Examinons brièvement chacun de ces types.

La corde vibrante est un fil métallique ou à boyau, tendu entre deux points fixes et susceptible d'ébranlement transversal par frottement, pincement ou percussion. Sa production sonore, qui met en relief le principe des ondes stationnaires, s'étudie expérimentalement à l'aide du sonomètre. Lorsqu'elle oscille dans toute son étendue, la corde émet un son unique, mais complexe, dit fondamental. L'intensité de celui-ci dépend de l'amplitude des vibrations produites, tandis que sa fréquence varie avec la longueur, la grosseur, la tension ou la densité de cette corde. Fractionnée, au contraire, en plusieurs segments vibrants, la même corde fournit successivement tous les harmoniques de la note principale, et simultanément un certain nombre de ces derniers. Le son naturel est dit composé parce qu'il s'accompagne constamment de mouvements partiels. Une oreille exercée, le monocorde ou encore le résonateur de Helmholtz peuvent cependant en dissocier les sons concomi-

tants pour le mettre complètement à nu. Quoi qu'il en soit, le résultat de cette analyse expérimentale révèle que la fréquence d'une corde est toujours en raison inverse de la longueur de sa partie vibrante, en raison directe de la racine carrée des poids tenseurs qui la tendent, en raison inverse de son diamètre et, enfin, en raison inverse de la racine carrée de sa densité linéaire.

Le tuyau sonore désigne tout tube, cylindrique ou prismatique, dans lequel l'éclosion du son provient de la vibration longitudinale de la colonne d'air qu'il renferme. Ce récipient peut être à bouche (ouvert ou fermé), et à anche (libre ou battante). Encore ici, lorsque nous analysons les sons principaux et accessoires par la succession régulière des noeuds et des ventres, nous voyons réapparaître l'application pratique du principe des ondes stationnaires. Les noeuds sont des tranches où l'air, quoiqu'immobile, subit des variations de pression; les ventres, des tranches où l'air, bien qu'à l'abri des fluctuations de pression, reste cependant animé de mouvement. Les premiers se forment à chaque bout fermé du tube; les seconds, à chaque extrémité ouverte. Les quatre lois fondamentales auxquelles s'assujettissent les appareils tubulaires peuvent s'énoncer ainsi: 1) un tuyau fermé donne la même note fondamentale

qu'un tuyau ouvert de longueur double; 2) la fréquence du son naturel émis par différents tuyaux de même nature est en raison inverse de leur longueur; 3) la fréquence ne dépend ni de la matière qui constitue la paroi, ni de la section pourvu que celle-ci soit petite relativement à la longueur; 4) le tuyau ouvert, enfin, renforce tous les harmoniques du son principal, tandis que le tuyau fermé n'en renforce que les harmoniques impairs.

La plaque représente un objet de métal dont la fréquence est généralement en raison directe de son épaisseur et en raison inverse de son étendue, de sa surface. Son timbre si caractéristique résulte d'hypertons très élevés qui s'associent d'une façon discordante à sa note fondamentale. La lame ou verge métallique, par contre, possède une fréquence qui semble directement proportionnelle à son épaisseur et inversement proportionnelle au carré de sa longueur. La peau parcheminée, enfin, quoique génératrice de sons plutôt indéterminés, est pourvue d'une fréquence directement proportionnelle à sa tension et à sa petitesse.

A côté des cordes, des tuyaux, des plaques, des lames et des membranes, figure toute la série des engins phonographiques et radiophoniques. Dans la phonographie, le facteur indirect de l'émission sonore est le sillon inégal creusé dans la matière

dure; le facteur direct, les compressions et les décompressions successives, mais inégalement intenses, du pavillon ou du diffuseur. Dans la radiophonie, au contraire, les sons utilisés proviennent tous d'un haut-parleur qu'actionnent des courants induits. Ces courants sont créés par les ondes électro-magnétiques que l'appareil récepteur a captées.

Le principe acoustique de tous les agents sonores que nous venons d'énumérer se trouve réalisé concrètement dans les divers instruments de musique dont la confection relève exclusivement de la facture instrumentale.

2) *LA PROPAGATION DU SON.*

Mouvement vibratoire de milieu matériel, le son se propage uniformément par ondes transversales ou longitudinales. Conséquemment, la propagation peut se définir: le passage de l'ébranlement sonore à partir de sa production jusqu'à sa perception ou son extinction. Pour que ce passage soit possible, il faut évidemment que l'atmosphère possède une température convenable, une densité suffisante et une pression congrue. Voici le processus de cette transmission, phénomène purement moléculaire d'ailleurs. Le son, produit par la condensation et la dilatation d'un objet élastique, transmet son impression à la molécule la plus

immédiatement voisine de l'air ambiant et, par le fait même, la fait osciller. Celle-ci, après avoir reproduit exactement le mouvement oscillatoire du corps vibrant qui a causé l'excitation première, communique à sa voisine l'impression qu'elle a reçue, puis se replonge dans son "repos" primitif. Cette dernière, à son tour, recopie le même mouvement, le retransmet aux molécules suivantes, et ainsi de suite jusqu'à ce que le son soit capté ou s'éteigne. Comme les ondes sonores sont sphériques, c'est-à-dire qu'elles prennent naissance tout autour de la source dont elles émanent, il s'ensuit que leur intensité décroît en proportion de la masse d'air qu'elles ébranlent.

Indépendante de la forme et de la fréquence de l'ébranlement élastique, la vitesse du mobile sonore est toujours liée au coefficient d'élasticité et à la masse spécifique. Dans les corps solides, liquides ou gazeux, du moins en théorie, elle est directement proportionnelle à la racine carrée de l'élasticité et inversement proportionnelle à la racine carrée de la densité. Dans l'air, elle atteint ordinairement 340 mètres à la seconde, soit environ 1066 pieds, par une température de 15 degrés centigrades. On doit toutefois noter que la température, la compressibilité, la rigidité, les viscosités, les mouvements tourbillonnaires, etc., peuvent tous,

suivant le cas, affecter directement soit l'élasticité, soit la densité, et, par le fait même, modifier accidentellement la vitesse elle-même. Dans le vide ou dans les milieux très raréfiés par contre, le son ne se propage pas, faute de mouvement moléculaire ou parce que la période propre des molécules fort espacées qui s'y trouvent diffère par trop de la période propre de l'onde acoustique.

Au cours de leur pérégrination, les vagues aériennes peuvent ou circuler assez librement ou se buter contre un obstacle quelconque. Dans le premier cas, sous l'usure normale des frottements successifs, leur amplitude s'amortit progressivement jusqu'à parfaite extinction; dans le second, leur collision donne lieu, selon les circonstances, à des anomalies bizarres, mais pittoresques,que nous allons décrire succinctement. En voici les principales: 1) l'audition, acte par lequel l'intelligence, au moyen de l'oreille détectrice, perçoit les qualités sensibles des corps oscillants; 2) la réflexion, phénomène par lequel l'onde sonore revient piteusement vers sa source après avoir tenté, mais vainement, de pénétrer la paroi qui s'oppose à son libre passage; 3) l'écho, répétition nette d'un son par suite de sa réflexion sur un obstacle assez éloigné; 4) la résonance, entrée en action d'un objet au repos qui, par sympathie ou concordance pé-

riodique, devient susceptible de vibrer à l'unisson avec le mobile placé dans son voisinage immédiat; 5) l'interférence, résultat de la combinaison ou superposition occurente de deux trains d'ondes qui se propagent dans un même milieu; 6) les battements, renforcements et affaiblissements périodiques de l'amplitude vibratoire, causés par l'interférence de deux mouvements qui possèdent une fréquence voisine; 7) les ondes stationnaires, vagues dans lesquelles les noeuds et les ventres ne se déplacent pas de leur position symétrique; 8) la réfraction, déviation de la trajectoire ondulante par suite de l'interposition d'un écueil lenticulaire dont les propriétés acoustiques diffèrent de celles de l'air; 9) la diffraction, enfin, prolongement amoindri d'un son qui, après avoir heurté une surface percée de trous, se propage partiellement à travers les interstices libres de celle-ci.

3) *LA PERCEPTION DU SON.*

Comme phénomène mécanique même imperceptible, le son existe réellement et physiquement dans le monde extérieur qui nous environne. C'est uniquement lorsqu'un appareil détecteur décèle sa présence que son existence physiologique se révèle véritablement à nous. Il se transmue alors en une sensation sonore que l'auditeur peut connaître, juger et apprécier. L'organe de l'ouïe, voilà

donc le secret de toute perception musicale! Il se compose de trois parties distinctes: l'oreille externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne. La première renferme le pavillon, le conduit auditif et le tympan; la seconde, la chaîne des osselets (marteau, enclume, os lenticulaire, étrier), la fenêtre ovale et la fenêtre ronde; la troisième, enfin, le vestibule, le limaçon, les canaux semi-circulaires, le nerf acoustique et la trompe d'Eustache. Voici comment s'opère la détection auriculaire. L'onde sonore pénètre dans le pavillon, s'engouffre dans le canal auditif et fait osciller le tympan. Elle traverse ensuite l'oreille moyenne par la chaîne des osselets, puis se communique à la membrane de la fenêtre ronde. Le liquide du vestibule, ébranlé à son tour ainsi que celui du limaçon, influence alors les fibres qu'il baigne. Comme chacune de ces dernières est accordée à un ton différent, celles-là seules peuvent trépider qui possèdent une période identique à celle du son initial ou de l'un de ses harmoniques. Finalement, les soies de Schultze et les fibres de Corti, vibrant chacune par sympathie, transmettent au cerveau, au moyen du nerf acoustique, l'impression sonore qu'elles ont reçue.

La déformation aérienne captée par le sens auditif possède trois qualités distinctives: l'intonation ou hauteur, la durée et l'intensité. L'intona-

tion, c'est le degré d'acuité ou de gravité d'un son; la durée, son degré de longueur ou de brièveté; l'intensité, son degré de force ou de faiblesse. La première découle de la fréquence; la seconde, de la période; la troisième, de l'amplitude. A ces trois qualités, pour ainsi dire, absolues, s'en ajoute une autre plutôt secondaire, parce que, normalement, elle présuppose toujours un second terme de comparaison. Cette qualité, qui provient de la forme des vibrations, n'est autre que le timbre. Elle représente ce cachet personnel et exclusif qui différencie réellement entre eux deux sons de même fréquence et de même amplitude.

Au point de vue de l'acoustique musicale, il nous reste à souligner les différentes modalités d'expression sous lesquelles peuvent se présenter les sons. "Tandis que la poésie, écrit Albert Lavignac, trouve son matériel tout fait dans les mots de la langue, la peinture dans les couleurs de la nature, la sculpture et l'architecture dans les formes animales et végétales, la musique, elle, a dû se créer son alphabet en choisissant dans l'infini sonore un certain nombre de sons fixes et déterminés, pour servir de points de départ à ses combinaisons plus ou moins élevées scientifiquement ou artistiquement [1]." Ces combinaisons scientifico-artisti-

(1) A. Lavignac: *La musique et les musiciens*, pp. 50-51.

ques que l'oreille peut saisir et apprécier, résultent toutes de l'émission soit successive soit simultanée de sons vraiment audibles. Dans le premier cas, elles créent le rythme et la mélodie; dans le second, l'harmonie proprement dite et le contrepoint. En dehors de ces manifestations musicalement caractérisées, l'organe auditif, cependant, demeure toujours en mesure de diagnostiquer, avec plus ou moins de bonheur sans doute, les différents bruits ou phénomènes qui peuvent affecter sa sensibilité.

En vertu de la résonance naturelle des corps sonores et de produits rationnels, mais artificiels et empiriques, les rapports numériques des sons successifs entre eux engendrent la tonalité et, par suite, l'ensemble des gammes diatoniques, chromatiques et tempérées. En vertu des mêmes principes, les rapports numériques des sons simultanés donnent naissance aux intervalles et aux accords, ainsi qu'à la consonance et à la dissonance. Théoriquement, il y a consonance, lorsque les hypertons qui composent le son fondamental vivent dans la plus stricte intimité de ce dernier. La dissonance n'apparaît que dans le cas contraire. En pratique, cependant, la limite absolue entre ces deux qualités n'existe pas, à proprement parler. Elle varie selon le degré de sensibilité auditive et sui-

vant l'éducation musicale de chacun. Les rapports entre le rythme et l'acoustique, par contre, se mesurent par le métronome. Pour ce qui concerne la séparation du temps en parties égales, nous ne connaissons avec précision et certitude que les modes les plus simples, à savoir: la division binaire et la division ternaire. Quant aux phénomènes dénommés réflexion, écho, résonance, interférence, battement, ondes stationnaires, réfraction ou diffraction, c'est uniquement dans l'étude de la sonorité des salles, intimement liée par ailleurs à celle de l'architecture, qu'ils peuvent trouver leur pleine et entière application, et pratique et artistique.

DEUXIEME PARTIE

LA NOTATION MUSICALE

Pour conserver, utiliser et transmettre avec profit la multitude de sons successifs ou simultanés que la détection auriculaire a pu recueillir, il faut, pour ainsi dire, les matérialiser dans un cadre lumineux et palpable qui nous permette de les bien saisir par une vision rapide et intuitive. En musique, en effet, la vue (1) joue un rôle presqu'aussi important que l'ouïe. Cette figuration tangible des sensations sonores s'effectue par une foule de signes conventionnels dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la séméiographie musicale. Vu l'imperfection relative de l'homme, ce gra-

(1) La notation musicale à l'usage des aveugles suit le procédé de Louis Braille.

phisme permet de suppléer aux défaillances possibles de la mémoire, tout en aidant à l'élaboration et à la diffusion du travail artistique. Laissant de côté la notation antique qui fut instrumentale et vocale (1), ainsi que la notation médiévale, successivement alphabétique, neumatique sans portée, neumatique sur portée, quadrangulaire sur portée et finalement mensuraliste ou proportionnelle, nous ne parlerons que de la notation moderne actuelle, intitulée diastématique, c'est-à-dire "exprimable aux yeux", laquelle n'est, en somme, que la résultante perfectionnée de toutes les séméiographies antérieures.

Prérequise à l'étude du solfège, de la lecture à vue, de la dictée musicale, du déchiffrage, de la composition et même de l'interprétation, l'écriture musicale désigne cet amas de signes particuliers qui ont pour mission de symboliser d'une façon claire et précise les impressions sensorielles perçues par l'oreille ou l'intelligence. Ces différentes figures servent toutes à exprimer les qualités intrinsèques du son. Comme ce dernier peut être plus ou moins élevé, plus ou moins long, et plus ou moins fort, il existe donc des signes d'intonation, des signes de durée et des signes d'intensité. Examinons brièvement chacun de ceux-ci.

---

(1) Cf. Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue musicale*, tome I, p. 86.

CHAPITRE PREMIER

LES SIGNES D'INTONATION

Les principaux signes représentatifs de hauteur sont: la portée et son cortège de lignes supplémentaires, les notes considérées dans leur valeur tonale, les clés et les altérations. Ils affectent non seulement les gammes, les intervalles, la tonalité et la modalité, mais encore la transposition et la modulation.

Le discours musical s'écrit sur la portée, assemblage de cinq lignes horizontales, parallèles et équidistantes, sur lesquelles, entre lesquelles, au-dessous et au-dessus desquelles viennent s'inscrire des sons de fréquence variable représentés par des caractères distinctifs appelés notes. Ces caractères peuvent se grouper conjointement ou se disséminer disjointement, par tons entiers ou par demi-tons. L'ensemble sérié, ascendant ou descendant, de toutes les notes exécutables que l'oreille humaine peut apprécier et classifier, constitue l'échelle musicale. Cette étendue de huit octaves environ, résulte de la superposition des différentes

gammes usuelles et se divise en trois registres bien distincts: le grave, le médium et l'aigu.

La situation et l'appellation du son dans les divers registres de l'échelle s'effectuent par l'ingénieux système des clés de do, de sol et de fa. Celles-ci, généralement placées sur une ligne de la portée, portent le nom d'une note différente, mais bien définie, et font connaître par relation la place que peuvent occuper les autres notes dans l'ordre naturel de leur succession. De plus, elles s'avèrent très utiles pour délimiter la tessiture des voix ou des instruments.

Les notes (1) peuvent aussi être légèrement modifiées dans leur intonation par l'emploi des altérations principales et dérivées. Les premières sont: le dièse, le bémol et le bécarre; les secondes: le double-dièse et le double-bémol. Le dièse hausse le son d'un demi-ton, et le double-dièse, de deux demi-tons. Le bémol, à son tour, l'abaisse d'un demi-ton, et le double-bémol, de deux demi-tons. Le bécarre, par contre, en neutralisant l'effet des altérations précitées, restabilise le son dans sa fréquence initiale. Notons, en passant, que les altérations peuvent se répartir en deux autres groupes distincts: les altérations constitutives, qui, avec

(1) L'écriture musicale compte sept notes: do ou ut, ré, mi, fa, sol, la et si.

les chiffres indicateurs, font partie intégrante de l'armure; et les altérations accidentelles qui ne font pas partie de l'armure, mais qui se rencontrent occasionnellement dans le cours d'un morceau.

En vertu du chromatisme intégral (1), les notes s'unissent en succession ascendante ou descendante pour donner naissance à la gamme. Cette série sonore de fréquence variable qui, diatoniquement, s'étend d'un son premier à sa répétition d'octave, comporte ordinairement sept degrés conjoints. D'après la place qu'il occupe et la fonction qu'il remplit, chaque échelon reçoit une qualification particulière. Le premier se dénomme tonique; le second, sus-tonique; le troisième, médiante; le quatrième, sous-dominante; le cinquième, dominante; le sixième, sus-dominante; le septième, note sensible; le huitième, enfin, octave ou tonique.

Suivant sa constitution et sa modalité, la gamme se divise en plusieurs espèces différentes. Les plus connues sont:la gamme chromatique, la gamme majeure, la gamme mineure (antique, mélodi-

(1) Le chromatisme intégral se définit: "l'espace sonore incommensurable, formé de quintes consécutives, partant de l'infini et se continuant dans l'infini, en nombre illimité". J. Robert Talbot: *Grammaire de la musique*, tome I, p. 36.

que et harmonique), la gamme pentaphone, les gammes grégoriennes, et, par redondance, les gammes relatives, les gammes homonymes et les gammes enharmoniques. En tout ou en partie, elles obtempèrent aux lois de la tonalité, ce qui entraîne, comme conséquence, la transposition et la modulation.

La transposition, lue ou écrite, consiste à reproduire une pièce dans une tonalité autre que la sienne propre. Elle suppose évidemment un changement de clé et d'armure, ainsi qu'une modification de certains signes d'altération accidentelle. La modulation, au contraire, ne fait que substituer temporairement un ton établi à un autre provisoire, soit voisin soit éloigné. Antidote contre la monotonie occurrente et moyen puissant d'expression musicale, elle s'effectue par changement de mode, équivoque ou enharmonie.

En plus de concourir à la formation des gammes, les notes, par leur union successive ou simultanée, engendrent les divers intervalles mélodiques, harmoniques, synonymes et enharmoniques. Quotients de fréquence entre deux ou plusieurs sons, ces derniers sont tous sujets au renversement et se situent à distance de tons ou de demitons, soit diatoniques soit chromatiques. Selon le nombre de degrés conjoints ou disjoints qui les sé-

parent, ils se dénomment unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave, neuvième, dixième, etc. En deça de l'octave, ils se disent simples; au-delà, redoublés. Suivant leur qualification, enfin, ils deviennent, lorsqu'il y a possibilité, majeurs, mineurs, justes, diminués, augmentés, sous-diminués ou sur-augmentés.

CHAPITRE DEUXIEME

LES SIGNES DE DUREE

Les signes figuratifs de durée affectent le rythme, la mesure et le mouvement. Ils comprennent: les barres de mesure, les chiffres indicateurs, les figures de note et de silence, les valeurs d'augmentation et de diminution, les mesures régulières et irrégulières, les syncopes, le contre-temps, les termes indicateurs ou modificateurs du mouvement, ainsi que le point d'arrêt et le point d'orgue.

Encore ici, la portée représente le cadre immuable dans lequel et autour duquel gravitent et évoluent les signes graphiques de longueur ou de brièveté. Au moyen de traits verticaux qui la coupent périodiquement et qu'on appelle barres de mesure, elle se fragmente en différentes portions d'égale durée. Ces segments constituent les mesures. C'est uniquement à la fin d'un morceau, à l'occasion d'un changement d'armure ou de mouvement, ou encore pour mettre en relief les diverses sections d'une oeuvre, que s'emploie la double barre.

La composition rythmique d'une mesure, cette "désignation de certains rapports métriques (1)", s'indique toujours par des chiffres "ad hoc", placés au commencement de la portée. Dans les mesures simples à temps binaires, le numérateur désigne la quantité de fractions qui forment la mesure, tandis que le dénominateur signifie la qualité, c'est-à-dire l'unité de temps. Dans les mesures composées à temps ternaires, au contraire, le chiffre inférieur représente le tiers de l'unité de temps; le chiffre supérieur, le nombre des tiers de temps.

C'est dans cet espace délimité par deux barres de mesure que s'installent les figures de notes et de silences. Leurs combinaisons variées concourent à la formation du rythme, défini lui-même comme l'ordonnance du mouvement sonore.

Les déguisements que les notes peuvent emprunter se réduisent aux suivants: la carrée ou double-ronde, la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double-croche, la triple-croche, la quadruple-croche et quintuple-croche. Chacune de celles-ci vaut la moitié de sa précédente. Les silences, à leur tour, se présentent sous l'aspect de pause, demi-pause, soupir, demi-soupir, quart de soupir,

(1) J.R. Talbot: *Grammaire de la musique*, tome I, p. 133.

huitième de soupir et seizième de soupir. Substituts attitrés des figures de notes correspondantes, ils personnifient la négation ou l'interruption de la durée sonore.

Qu'elle soit régulière ou non [1], la mesure comporte toujours des durées muettes ou articulées, quand elle ne se compose pas d'un mélange des deux. Ces durées ne sont pas immuables. Elles peuvent subir des modifications d'augmentation par le point, le double-point, le triple-point et la liaison, ainsi que des modifications de diminution par le triolet, le sextolet et les signes de divisions irrégulières tels que le duolet et le quartolet. Le premier, le second et le troisième point, placés à la droite d'une note, majorent celle-ci de la moitié, du quart ou du huitième de sa valeur, tandis que la liaison de prolongation réunit dans une seule et même émission deux sons de même fréquence, mais de durée égale ou inégale. Le triolet et le duolet, par contre, désignent: l'un, la division ternaire d'une valeur de note simple; l'autre, la segmentation binaire d'un groupe de notes ternaires. Quant aux divisions irrégulières qu'on pourrait baptiser quintolet, septolet, etc., elles proviennent

(1) Les mesures régulières s'écrivent à deux, à trois et à quatre temps; les mesures irrégulières, à cinq, à sept et à neuf temps.

du fractionnement d'une figure de note simple par un chiffre impair autre que trois. Inutile d'ajouter que le sextolet est une suite conjointe de deux triolets; et le quartolet, un double-duolet.

Dans le cours des mesures, il se rencontre deux éléments vraiment typiques qui peuvent perturber l'ordonnance régulière du rythme. Nous avons nommé la syncope et le contre-temps. Définie par A. Savard comme le "déplacement de l'accentuation rythmique", la syncope prolonge sur un temps "fort" ou sur la partie forte d'un temps un son précédemment articulé sur un temps "faible" ou sur la partie faible d'un temps. Régulière, elle suppose deux notes d'égale longueur; irrégulière, deux sons d'inégale durée. Cette dernière, à son tour, se qualifie de brisée ou de boiteuse, suivant que la seconde des notes syncopées est plus courte ou plus longue que sa précédente. Le contre-temps, par contre, articule sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps un son qui ne se prolonge pas sur le temps fort ou sur la partie forte du temps suivant, occupé en réalité par un silence. Il s'appelle égal lorsque la note dure aussi longtemps que le silence; inégal, dans le cas contraire.

Les diverses figures de notes ou de silences que nous venons d'entrevoir dans le paysage du ryth-

me et de la mesure, ont toutes entre elles une valeur purement proportionnelle et relative. Cette relativité s'efface vite, cependant, devant l'omnipotence du mouvement. Lui seul, en vertu de la valeur absolue qu'il possède, peut déterminer effectivement la longueur ou la brièveté des figures précitées. Synonyme d'allure rythmique, il représente le degré de vitesse ou de lenteur avec lequel peut se dérouler le discours sonore. Voici les principaux signes qui l'expriment ou en modifient le caractère expressif:

a) Termes indicateurs du mouvement:

Largo.....Large, ample, lent.
Larghetto.....Un peu moins lent que largo.
Lento.....Lent, lentement.
Adagio.....Avec aisance, moins lent que largo et plus lent qu'andante.
Andante.....Modéré, en allant.
Andantino.....Un peu moins lent qu'andante.
Moderato.....Modéré, ni trop lent ni trop vif.
Allegretto.....Un peu moins vif qu'allegro.
Allegro.....Gai, vif, animé, brillant.
Presto.....Vite, promptement.
Prestissimo.....Très pressé.

b) Termes relatifs au caractère expressif:

Affettuoso.....Affectueux, doux, tendre.
Agitato.....Agité, troublé,
Amabile.....Aimable, doux, délicat.
Amoroso.....Tendre.
Appassionato.....Passionné.
Ardito.....Hardi, énergique.
Brillante.....Brillant.

Cantabile.....Chantable, chantant.
Capriccioso.....Capricieux.
Con allegrezza.....Avec allégresse.
Con anima.....Avec âme.
Con bravura.....Avec bravoure.
Con brio.....Avec éclat.
Con delicatezza.....Avec délicatesse.
Con dolore.....Avec douleur.
Con espressione.....Avec expression.
Con fuoco.....Avec feu.
Con gusto.....Avec goût.
Con moto.....Avec mouvement.
Con spirito.....Avec esprit, avec feu.
Con tenerezza.....Avec tendresse.
Delicato.....Délicat.
Disperato.....Désespéré.
Dolce.....Avec douceur.
Dolcissimo.....Très doux.
Doloroso.....Douloureux.
Drammatico.....Dramatique.
Energico.....Energique.
Espressivo.....Expressif.
Furioso.....Furieux, véhément.
Giocoso.....Gai, badin, enjoué.
Grazioso.....Gracieux.
Imperioso.....Impérieux, fier, magistral.
Innocente.....Innocent.
Lacrimoso.....Plaintif, larmoyant.
Leggiero.....Léger, gracieux, agile.
Maestoso.....Majestueux, noble.
Malinconico.....Mélancolique.
Mosso.....Animé.
Nobile.....Noble.
Patetico.....Pathétique.
Pomposo.....Pompeux, superbe.
Religioso.....Religieux.
Risoluto.....Résolu, décidé, énergique.
Rustico.....Rustique, champêtre.
Scherzando.....En badinant.
Scherzo.....Badinage vif et délié.
Semplice.....Simple.
Solenne.....Solennel.

Tempo giusto ..... Mouvement précis et modéré.
Teneramente ..... Tendrement.
Tenuto ..... Tenu.
Tranquillo ..... Tranquille.
Tristamente ..... Tristement.
Veloce ..... Vif, rapide, léger.
Vivace ..... Vif, animé, alerte.
Vivo ..... Vif et entraînant.

c) Termes modificateurs du mouvement et du caractère:

Assai ..... Beaucoup.
Meno ..... Moins.
Molto ..... Beaucoup, très.
Molto piu ..... Beaucoup plus.
Non ..... Non, pas.
Non molto ..... Pas beaucoup.
Non tanto ..... Pas tant.
Non troppo ..... Pas trop.
Poco ..... Peu.
Poco a poco ..... Peu à peu.
Piu ..... Plus.
Quasi ..... Presque, quasi.
Sempre ..... Toujours.
Un poco meno ..... Un peu moins.
Un poco piu ..... Un peu plus.

d) Termes d'animation:

Accelerando ..... En accélérant.
Animando ..... En animant.
Animato ..... Animé.
Piu mosso ..... Plus ému, plus animé.
Stretto ..... Serré.

e) Termes de ralentissement:

Calando ..... En se calmant.
Meno mosso ..... Moins ému, moins agité.
Rallentando ..... En ralentissant.

Ritardando..... En retardant.
Ritenuto..... En retenant.
Slargando..... En élargissant.

f) Termes de suspension:

Ad libitum..... A volonté.
A piacere..... A plaisir.
Senza tempo..... Sans mesure.

g) Signes d'arrêt momentané:

Le point d'orgue, qui agit sur la note.
Le point d'arrêt, qui affecte le silence.

A côté des expressions usuelles ci-dessus mentionnées, figurent une foule de vocables analogues également destinés à traduire et à extérioriser les caprices les plus subtils de l'âme humaine. Leur absolutisme, qui n'existe qu'en regard des figures de notes ou de silences, provient, en dernier ressort, du sens interprétatif de chaque individu. Pour la juste détermination de l'allure rythmique générale, c'est encore le métronome qui s'avère le guide le plus précieux, malgré la raideur toute mécanique qui le caractérise.

CHAPITRE TROISIEME

LES SIGNES D'INTENSITE

Les signes désignatifs d'intensité enrégimentent les nuances, l'accentuation, le phrasé et les ornements. Ils ont pour but de conférer à l'oeuvre musicale l'expression propre qui lui convient.

Les nuances sont les degrés de force ou de douceur qu'exige la bonne élocution du texte. Ennemies de la dynamique absolue, elles varient selon le caractère de la pièce et suivant le tempérament de l'auteur ou de l'interprète. Elles se traduisent habituellement par les termes suivants:

Pianissimo	Très faible.
Piano	Faible.
Mezzo piano	Moitié faible.
Sotto voce	A demi-voix.
Mezzo forte	A demi fort.
Forte	Fort.
Fortissimo	Très fort.
Forte fortissimo	Le plus fort possible.
Forte piano	Fort suivi de faible.
Piano forte	Faible suivi de fort.
Crescendo	En augmentant.
Decrescendo	En décroissant.
Diminuendo	En diminuant.
Morendo	En mourant.
Smorzando	En laissant éteindre le son.
Perdendozi	En laissant perdre le son.

L'accentuation, qui consiste dans la mise en relief de l'accent, métrique, rythmique ou pathétique, a pour rôle le renforcement des notes essentielles d'une composition. Définie par Lavignac comme "la manière d'attaquer, de soutenir, de lier ou de détacher les sons (1)", elle englobe non seulement la liaison, le coulé, le point rond et le point allongé, mais encore la liaison et le point, le louré, le chapeau, le petit soufflet et l'arpège. La liaison d'accentuation ou legato relie plusieurs notes de hauteur différente, tandis que le coulé enserre étroitement deux notes conjointes ou disjointes mais dont la première est appuyée et la seconde adoucie. Le point de diminution, en revanche, détache une note de sa voisine et lui enlève la moitié de sa valeur. Le point allongé la pique encore plus sèchement et va même jusqu'à la réduire des trois quarts de sa durée. Quant à la liaison et le point combinés, ils séparent les notes les unes des autres d'une façon presqu'imperceptible, mais un peu lourde, tout comme le louré, d'ailleurs, qui agit dans le même sens, mais sans heurt ni accent bref. Le chapeau marque d'une manière plutôt brutale la ou les notes qu'il coiffe; le petit soufflet attaque fortement un son pour l'affaiblir

(1) Albert Lavignac: *Notions scolaires de musique*, tome I, p. 36.

progressivement ou vice versa; l'arpège, enfin, frappe rapidement les unes après les autres, mais en commençant par la plus grave, une série de plusieurs notes dont la valeur globale est identique, comme tenue, à celle de l'accord correspondant. L'accentuation s'exprime par des termes tels que forte piano, piano forte, legato, staccato, marcato, martellato, pesante, sostenuto et tenuto.

Le phrasé, ou art de la ponctuation, consiste à enchaîner et à ordonner, librement mais logiquement, les motifs, les incises, les membres de phrase, les phrases, les périodes et les double-périodes, de façon à donner à l'oeuvre musicale tout entière un sens clair, précis, intelligible et expressif. Sa parfaite maîtrise ne s'obtient que par l'étude approfondie du rythme, de la mélodie, de l'harmonie et de la morphologie.

Les ornements, enfin, désignent ce fatras de notes inessentielles qui ont pour don d'embellir la toilette mélodique. Leur durée, purement arbitraire d'ailleurs, s'emprunte toujours sur celle du son principal qui les précède ou les suit. Par eux-mêmes, ils ne possèdent aucune valeur. Parmi les fleurs de ce jardin ornemental, nous distinguons: l'appogiature, le port de voix, le grupetto, le trille, le mordant, le tremolo, la fioriture, et la cadence ou point d'orgue. L'appogiature, supérieure ou in-

férieure, est une note d'appui qui se résoud directement sur la note réelle placée dans son voisinage immédiat. Longue, elle retarde celle-ci de la moitié de sa valeur binaire et des deux tiers de sa valeur ternaire; brève, elle se précipite fougueusement sur elle, mais ne lui arrache qu'une tranche minime et négligeable de sa durée totale. Dans le premier cas, elle se signale par une note non barrée; dans le second, par une petite note que traverse une ligne oblique (appogiature simple), ou encore par deux notes minuscules situées, l'une à un degré au-dessus, l'autre à un degré au-dessous de la note capitale (appogiature double). Lorsque, au contraire, elle forme un intervalle disjoint avec sa voisine, elle s'appelle alors port de voix. Le grupetto, lui, désigne une touffe de trois ou quatre notes postiches qui précèdent ou suivent l'attaque d'une note essentielle. Le trille apparaît comme le battement alternatif, rapide et relativement prolongé de deux échelons contigus; le mordant ou trille tronqué, comme la pulsation ridige, sèche et brutale de deux notes limitrophes, mais avec accentuation sur la première; et le tremolo, comme l'alternance rapide de plusieurs sons disjoints pouvant former accord ou intervalle harmonique.

Quant à la fioriture et à la cadence, elles ont pour but de permettre à un exécutant l'étalage de sa

virtuosité: l'une représente une succession pétulante de gammes ou de notes conjointes; l'autre, un trait de fantaisie ad libitum intercalé pendant la suspension de mesure qu'indique le point d'orgue.

Corollaire.

Aux nombreux caractères de notation déjà existants, peuvent s'adjoindre des signes abréviatifs qui, successivement ou simultanément, affectent l'intonation, la durée et l'intensité. Englobant les reprises, les renvois ainsi que les abréviations des figures de notes et de silences, ces types reflètent, pour ainsi dire, l'expression sténographique de la pensée musicale.

LIVRE TROISIEME

LA CAUSE FORMELLE DE LA MUSIQUE

LIVRE TROISIEME

LA CAUSE FORMELLE DE LA MUSIQUE

1) ETAT DE LA QUESTION.

La cause formelle est un principe essentiellement déterminatif qui a pour but d'actualiser une cause matérielle quelconque. Intrinsèque, elle perfectionne un sujet en lui communiquant une manière d'être propre, stable et distincte; extrinsèque, elle spécifie, de l'extérieur, un objet à parfaire, en suggérant une directive à la cause efficiente. La forme intrinsèque, à son tour, se qualifie de substantielle ou d'accidentelle suivant qu'elle in-

forme la matière première en lui octroyant son être spécifique et complet, ou qu'elle se surajoute tout simplement à une matière seconde préalablement déterminée.

De par son caractère purement artificiel, la musique, de toute évidence, répudie la forme substantielle. En revanche, elle possède, mais par analogie, une forme accidentelle et une forme extrinsèque. La première s'extériorise par le rythme associé à la mélodie et à l'harmonie; la seconde, par la multitude des formes musicales, réelles ou idéales, à la similitude desquelles se parfont les oeuvres artistiques. L'une actualise le son, cause matérielle analogique de l'art musical; l'autre affecte les puissances intellectuelles du compositeur et se réduit, en définitive, à la cause exemplaire.

2) DIVISIONS.

Ce livre troisième comprendra deux parties distinctes: la cause formelle intrinsèque ou "la psychologie de la musique", et la cause formelle extrinsèque ou "l'idéal de l'artiste". La première comportera l'étude du rythme, de la mélodie et de l'harmonie; la seconde (1), l'étude des formes mu-

(1) La connaissance de cette deuxième partie, jointe à l'inspiration artistique qu'elle alimente, concourt à la création de l'oeuvre d'art. Elle complète donc le chapitre intitulé: *La Composition musicale*. Cf. pp. 60-67.

sicales, des différentes espèces de musique, et de l'histoire de la musique proprement dite. En guise d'appendice, nous décrirons succinctement les diverses propriétés qui découlent de l'essence musicale analogiquement constituée.

Notre conception de la cause formelle de la musique peut, semble-t-il, se condenser dans le schème suivant:

LA CAUSE FORMELLE DE LA MUSIQUE :

1) Intrinsèque: *La psychologie de la musique.*

- A) Le rythme.
- B) La mélodie.
- C) L'harmonie:
  - 1) l'harmonie scolastique.
  - 2) le contrepoint d'école.

2) Extrinsèque: *L'idéal de l'artiste.*

- A) Les formes musicales:
  - 1) les éléments de la forme.
  - 2) les genres anciens.
  - 3) les formes modernes:
    - a) homophoniques ou harmoniques.
    - b) polyphoniques ou contrapuntales.
    - c) mixtes ou harmonico-contrapuntales.
- B) Les espèces de musique.
- C) L'histoire de la musique proprement dite:
  - 1) les époques.
  - 2) les écoles.
  - 3) les formes.

Appendice : *Les propriétés de la musique.*

PREMIERE PARTIE

La cause formelle intrinsèque ou LA PSYCHOLOGIE DE LA MUSIQUE

La psychologie, au sens strict du mot, signifie la science de l'âme humaine, c'est-à-dire la connaissance raisonnée de cette forme substantielle qui s'unit intimement à une matière première, dénommée corps humain, et ne produit plus avec elle qu'un seul composé-effet. Entité purement qualitative des ondes aériennes, la musique exclut toute substantialité de forme. Toutefois, parce que sa matière seconde, le son, demeure susceptible d'être actualisée par une forme accidentelle ana-

logique, — en l'occurrence le rythme associé à la mélodie et à l'harmonie,—nous appellerons "âme de la musique" ces trois éléments essentiels qui la caractérisent pleinement et dont l'ensemble ne constitue, pour ainsi dire, qu'un seul et unique principe de spécification. Quand nous parlerons de la psychologie de la musique, par opposition à la physique ou physiologie du son, ce sera donc dans un sens tout à fait analogique.

La psychologie de la musique a pour objet spécifique l'étude du rythme, de la mélodie et de l'harmonie. Elle sonde leur nature intime, écorce leurs attributs essentiels, délimite leurs fonctions diverses, et envisage les règles nombreuses qui les assujettissent.

Le rythme repose sur l'inégalité des temps et se soumet aux lois du nombre arithmétique; son universalité s'étend à toutes les manifestations des règnes minéral, végétal, animal et intellectuel. La mélodie, elle, puise ses origines dans la linguistique par l'accent; associée au rythme, elle engendre la monodie. L'harmonie, enfin, se base sur la résonance naturelle des corps sonores et obéit, par le fait même, aux normes de la physique; incorporée au rythme et à la mélodie, elle donne à la musique l'intégrité essentielle parfaite.

Les trois éléments fondamentaux que nous venons de citer, entretiennent des rapports très étroits avec les qualités intrinsèques des vibrations sonores dont ils ne sont, pour ainsi dire, que des émanations diverses à des dosages variés. A titre de complément, ils s'adjoignent un élément accessoire, le timbre, et, à l'occasion, deux éléments étrangers, la parole et le geste. Ces derniers, cependant, ne spécifient pas la musique dans sa constitution intime.

CHAPITRE PREMIER

LE RYTHME MUSICAL

A la suite de Platon [1], le rythme se définit: l'ordre ou l'ordonnance du mouvement sonore réalisé dans le temps. Consistant originairement dans l'émission successive d'un minimum de deux sons qui ne diffèrent entre eux que par une seule de leurs qualités intrinsèques, — en l'occurrence la hauteur précise,—il résulte de la cohésion des différents phénomènes de durée, d'intensité, ou même d'intonation, envisagés dans leurs rapports mutuels et respectifs. C'est lui qui, au moyen d'unités de temps aisément appréciables, spécifie la façon dont les durées se succèdent. Les unités de temps, à leur tour, par leur durée effective, engendre le tempo, et, par leurs divers groupements, créent la mesure. Comme le fait remarquer Hugo Riemann, la métrique réside dans les différences d'accentuation qui résultent des groupements d'unités rythmiques dans la mesure, tandis que la

---

(1) Platon: *Leges*, 665, A.

rythmique "s'occupe de la succession des sons de différentes durées, dans les limites de l'ordre métrique déterminé par le tempo et la mesure (1)".

L'objet matériel du rythme musical embrigade la totalité des mouvements sonores. L'objet formel, au contraire, désigne tout simplement leur ordre de relation surtout agogique. "Une suite de mouvements sonores — syllabes ou sons —, écrit Dom Mocquereau, ne suffit pas pour constituer un rythme; il faut que ces mouvements soient mis en ordre et harmonieusement disposés. Cette ordonnance, cette mise en ordre est la forme même du rythme. Celui-ci dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, il mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes; il saisit les imperceptibles ondulations des corps sonores, les réunit, les organise en ondulations plus amples, plus variées; les arrange avec intelligence et goût dans un ordre parfait; il les informe, les spiritualise en quelque sorte, et leur donne le mouvement, la beauté et la vie. C'est grâce au rythme que tous les phénomènes sonores se présentent à l'oreille avec la convenance, la proportion, la jus-

---

(1) Hugo Riemann: *Dictionnaire de musique*, p. 1154.

tesse, qui entraînent avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du coeur (1)."

Les différentes relations de durée, d'intensité ou d'intonation qui caractérisent les vagues aériennes, ne peuvent être saisies que par l'intelligence humaine, cause principale de la musique. La raison seule, en définitive, au moyen de la volonté libre, s'avère capable de déterminer la forme du rythme et de lui servir de base fondamentale. Tout musicien, en effet, recèle, dans les profondeurs de sa nature, un ensemble de facultés physiques, intellectuelles et esthétiques, dont la mystérieuse coalition concourt à la formation d'un "sens" spécial, appelé sens rythmique. C'est ce dernier qui permet à l'artiste non seulement de percevoir et de juger les rythmes concrets déjà existants, mais même de créer subjectivement des rythmes par ailleurs objectivement inexistants. Aussi le rythme apparaît-il comme une force impérieuse et aveugle qui, même à l'audition, réelle ou idéale, de bruits ou de sons égaux en longueur et en force, pousse, pour ainsi dire, l'intelligence à comparer leurs divers rapports de relation et à attribuer volontairement à certains d'entre eux une prépondérance effective et marquée qui en-

(1) Dom André Mocquereau: *Le nombre musical,* tome I, pp. 31-32.

traîne, comme conséquence, une inégalité réelle ou dans la durée ou dans l'intensité.

La genèse du rythme musical se circonscrit dans l'étroite corrélation de deux sons dont l'un sert de point de départ, et l'autre, de point d'arrivée. Le mouvement, comme chacun le sait, représente la trajectoire que franchit un mobile en fonction du temps et de sa vitesse. Comme "un mouvement continu, uniforme, sans point de repère, ne serait pas musical, parce qu'il n'y a pas de sentiment esthétique sans l'ordre [1]", il s'ensuit que le mouvement sonore, actualisé par la forme rythmique, postule, lui aussi, deux termes nécessairement inséparables: l'un "a quo", l'autre "ad quem". Le premier, caractérisé par la brièveté, se dénomme arsis, élan, levé ou temps léger; le second, caractérisé par la longueur, porte le nom de thésis, repos, frappé ou temps lourd. Aussi, l'échafaudage d'une cellule rythmique [2] requiert-elle la prolation d'un minimum de deux sons, car toute ordonnance ou disposition suppose toujours deux ou plusieurs termes de comparaison. L'union de plusieurs cellules rythmiques, par ailleurs, forme ce qu'on appelle le groupe rythmique.

---

(1) Henri Potiron: *Cours d'accompagnement du chant grégorien*, p. 32.

(2) C'est-à-dire la plus petite entité qui puisse exister au point de vue du rythme.

Le rythme se divise en deux grandes classes : le rythme simple et le rythme composé. Le premier, appelé aussi rythme élémentaire, se compose de deux temps rythmiques dont l'un constitue l'arsis et l'autre la thésis ; le second résulte de l'association de plusieurs rythmes simples et, conséquemment, comprend plusieurs élans et plusieurs repos. En musique moderne, le temps simple, ou premier, est toujours divisible ou subdivisible ; en musique grégorienne, au contraire, il demeure constamment indivisible, bien qu'il puisse parfois se condenser légèrement ou encore s'élargir en un temps composé binaire ou ternaire (groupe-temps).

Le rythme simple se qualifie de binaire ou de ternaire. Binaire, il comporte un temps à l'impulsion et un temps à l'appui ; ternaire, par prolongation ou par interruption, il possède un temps au levé et deux temps au frappé. Mais, tout en demeurant spécifiquement le même, il lui arrive parfois de subir des modifications intéressantes. C'est ainsi que son élan, tout comme son repos d'ailleurs, peut revêtir soit le temps simple, soit le temps composé binaire (mesure à deux temps), soit enfin le temps composé ternaire (mesure à trois temps). Quoi qu'il en soit, la cadence rythmique n'a d'autre alternative que d'être ou masculi-

ne ou féminine. Elle se nomme masculine ou ictique quand le temps lourd ne contient qu'un seul son et possède un caractère conclusif; féminine ou post-ictique, lorsque la thésis, dépourvue de caractère conclusif, se compose de plusieurs notes d'intensité décroissante.

Le rythme composé, lui, se forme par la juxtaposition ou par la contraction de rythmes simples. Dans le premier cas, les cellules et les groupes rythmiques conservent tous leur individualité première et ne font que s'aligner logiquement les uns à la suite des autres; dans le second, au contraire, ils se dépouillent de leur propre personnalité et se compénètrent mutuellement d'une façon indissoluble, de sorte que l'ictus, par le fait même, devient essentiellement note de contraction, c'est-à-dire l'incarnation du point de départ et du point d'arrivée. Et c'est ainsi que se tisse le rythme composé qui englobe non seulement les rythmes-incises, mais encore les rythmes-membres, les rythmes-phrases et les rythmes-périodes. Le grand rythme est donc le plus parfait en son genre. Synthèse vivante et lumineuse de tous les autres rythmes d'ordre inférieur, il demeure le principe vital de toutes les manifestations phraséologiques bien ordonnées. C'est lui, en somme, qui, au moyen du quadruple lien mélodique, dynamique, propor-

tionnel et articulatoire [1], rapproche associe, coordonne et vitalise les sons.

Mouvement sonore ordonné, le rythme suppose donc deux termes inséparables: le temps léger qui fait fonction d'élan, et le temps lourd qui joue le rôle d'appui. Cet appui, surnommé ictus rythmique, touchement ou temps frappé, désigne "un simple posé de la voix, un simple point d'appui que le rythme trouve de deux en trois notes pour renouveler ou soutenir son mouvement jusqu'à ce qu'il parvienne à l'ictus ou appui final [2]". Repos extrêmement fugace et qui n'entrave en rien l'allure rythmique générale, l'ictus, en soi, demeure indifférent à toute idée de longueur ou de force. La seule valeur dynamique ou quantitative qui puisse l'affecter provient uniquement de sa note

(1) Le lien mélodique, c'est "la mutuelle attraction et répulsion des sons".
Le lien dynamique, c'est "la subordination des rythmes partiels à un élan mélodique ou arsis principale, à laquelle correspond l'accent général ou phraséologique".
Le lien proportionnel, c'est "l'ordre et la proportion que notre oreille réclame dans les divisions, les pauses et les repos provisoires".
Le lien d'articulation, c'est "la relation de continuité qui nous fait passer avec goût et délicatesse d'un rythme à un rythme, d'une incise à une incise, et d'un membre à un membre".
Dom Grégoire Sunol: *Méthode complète de chant grégorien*, p. 102.

(2) Dom Grégoire Sunol: *Méthode complète de chant grégorien*, p. 68.

correspondante; autrement, l'unité du temps composé serait détruite ou gravement compromise. Aussi le rythme peut-il débuter par une note d'élan ou d'appui. "Il commence par une note d'élan quand l'arsis est unaire, par une note d'appui quand l'arsis est binaire ou ternaire (1)." En conséquence, l'ictus rythmique, placé au levé du rythme, se distingue non seulement de l'accent tonique, mais même de l'impulsion du mouvement (2), bien que les trois puissent se rencontrer simultanément sur une seule et même note. L'accent tonique, en effet, représente un temps relativement fort, et l'impulsion du mouvement, un temps d'élan. L'ictus rythmique, au contraire, parce que synonyme de neutralité et d'indifférence, peut devenir ou accent tonique ou impulsion, quand ce n'est pas les deux à la fois.

Cet ictus ou appui, sur lequel le rythme se pose pour reprendre ou interrompre sa marche, peut apparaître à intervalles réguliers ou irréguliers. Dans le premier cas, le rythme est mesuré; dans le second, libre ou mixte. Par ailleurs, l'espace compris entre deux ictus, c'est-à-dire le temps composé rythmique qui y prend place, se nomme mesure. Si donc l'appui se fait sentir après deux temps sim-

(1) Dom Grégoire Sunol: *Méthode complète de chant grégorien*, p. 68.
(2) C'est-à-dire la première note d'une arsis binaire ou ternaire.

ples, le rythme sera binaire, comme dans les mesures à 2/4, 3/4 et 4/4; si, au contraire, il se manifeste après trois temps simples, le rythme deviendra ternaire, comme dans les mesures à 6/8, 9/8 et 12/8. On a l'anacrouse, c'est-à-dire le sous-entendement du premier temps métrique, lorsque l'arsis n'exprime qu'un seul temps simple. Par contre, il ne faut pas oublier que c'est par la syncope que se détruit l'ordonnance régulière du rythme!

A cause de confusions regrettables qui obnubilent souvent le jugement musical, nous croyons utile de signaler les différences qui existent entre la mesure et le rythme (1). La mesure, partie

(1) "La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier, qu'on a malencontreusement voulu généraliser, en propageant cette erreur que "le premier temps de la mesure est toujours fort".
Cette identification du rythme avec la mesure a eu pour la musique des conséquences déplorables; c'est même une des plus fâcheuses innovations que nous ait léguées le XVIIe siècle, si fertile en fausses théories. Sous prétexte de reconstituer l'ancienne Métrique, à l'aide de quelques vieux documents plus ou moins bien interprétés, on a complètement perdu de vue, à cette époque, les lois plus larges et pourtant tout aussi anciennes de la Rythmique, seules compatibles avec l'art véritable.
Ainsi le rythme, soumis aux exigences restrictives de la mesure, s'est appauvri rapidement, jusqu'à la plus désolante platitude: telle, dans un arbre, une branche qui, comprimée fortement par une ligature, s'étiole et s'atrophie, tandis que ses voisines absorbent toute la sève."
Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome 1, p. 27.

constitutive du rythme et espace délimité entre deux appuis, est un temps composé binaire ou ternaire, placé à l'élan ou au repos du rythme. Constamment susceptible de division, elle commence toujours avec la fin du rythme et sert de cadre à celui-ci. Le rythme, au contraire, parce qu'ordonnance du mouvement sonore, désigne un organisme complet, formé de deux termes inséparables. Essentiellement indivisible de par sa nature, il "chevauche" sur les barres de séparation et se repose sur le premier temps de la mesure. D'où distinction spécifique entre les temps métriques et les temps rythmiques!

Ainsi donc, le rythme apparaît comme l'âme véritable de la musique. "Il est, dans la genèse de l'Art, l'élément vivifiant et fécond, tel, dans la genèse de l'univers, le Fiat lux, le Verbe de Dieu (1)." Son parfum imprègne la matière musicale tout entière. La seule perfection qui lui manque pour devenir mélodie, c'est la détermination précise de ses rapports d'intonation.

(1) V. d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome I, p. 21.

CHAPITRE DEUXIEME

LA MELODIE MUSICALE

La mélodie est une succession coordonnée de sons musicalement caractérisés qui se distinguent réellement entre eux par la totalité de leurs qualités intrinsèques. Son objet matériel embrasse l'universalité des sons musicaux audibles répartis sur l'étendue de l'échelle chromatique, tandis que son objet formel se limite tout simplement à leur ordre de relation agogique, dynamique et mélodique.

Tout en présupposant le rythme sans lequel elle ne saurait ni vivre ni s'épanouir, la mélodie le perfectionne et le complète par l'adjonction d'une foule de signes graphiques appropriés. Le but manifeste de cette séméiographie, c'est de délimiter, d'une façon claire, précise et rationnelle, les divers caractères spécifiques de longueur ou de brièveté, de force ou de faiblesse, d'acuité ou de gravité. Ces signes sont de deux sortes : rythmiques et mélodiques. Les premiers figurent la durée, l'intensité, le mouvement et le repos ; les seconds représen-

tent les intervalles et la tonalité. Pour la connaissance détaillée de ces signes graphiques, nous renvoyons le lecteur aux chapitres de la *Notation musicale* (1).

Ainsi donc, de par sa définition, la mélodie participe à la fois et du rythme et de l'intonation juste. Par là, elle se trouve assujettie aux mêmes lois qui régissent ces derniers. Aussi, l'accentuation, le mouvement, le repos et la tonalité en incarnent-ils les éléments essentiels et primordiaux!

Le principe originaire de toute mélodie, c'est la linguistique. Comme le note Dom Mocquereau, "les signes mélodiques sont dérivés de la mélodie même du langage, ou, d'une façon plus précise, des accents usités chez les anciens pour noter les inflexions du discours (2)." Le langage parlé, en effet, se compose de syllabes, de mots, de propositions et de phrases dont la prononciation successive, mais nuancée, engendre et constitue le discours oratoire. Or, c'est exactement dans cette articulation nuancée que réside l'accentuation. Celle-ci se manifeste par des variations de durée, d'intensité et d'intonation diverses qui peuvent traduire soit l'interrogation, soit l'indifférence, soit l'affir-

(1) Cf. pp. 133-151.
(2) Dom André Mocquereau: *Le nombre musical,* tome I, p. 132.

mation. C'est pourquoi, on peut affirmer sans crainte que le discours vivifié par l'accent personnifie l'application de la rythmique au langage parlé.

L'accent qui affecte une des syllabes d'un mot s'appelle tonique ou syllabique, et celui qui coiffe le mot le plus important d'une phrase se nomme expressif ou phraséologique. Ce dernier, à son tour, se qualifie de logique ou de pathétique, suivant qu'il se rapporte à la signification du mot ou au sentiment général de la phrase.

Toutes proportions gardées, la mélodie musicale n'échappe pas à la législation naturelle de l'accentuation. Présupposant essentiellement le rythme, de par sa constitution, elle perfectionne tout simplement le langage parlé, informé lui aussi par le même rythme, en lui apportant la qualité primordiale qui lui manque pour devenir musical, c'est-à-dire la détermination précise de ses rapports de gravité ou d'acuité. "Le langage, en effet, possède une mélodie qui lui est propre. Mais les intervalles incertains, variés, spontanés, qui la composent, ne pouvant se réduire à une gamme déterminée, elle échappe nécessairement à une fidèle représentation graphique (1)." Aussi, la con-

(1) Dom André Mocquereau: *Le nombre musical,* tome I, p. 132.

version du rythme en mélodie s'opère-t-elle par le miracle de l'intonation exacte, figurée par des signes "ad hoc". Précisée dans ses rapports de hauteur, la cellule rythmique se transmue alors en une cellule mélodique. Et de même que les cellules rythmiques engendrent, par juxtaposition ou par contraction, des associations rythmiques telles que les rythmes-incises, les rythmes-membres et les rythmes-phrases, de même les cellules mélodiques, en s'unissant par succession logique et conjointe, donnent naissance à des groupements divers tels que les incises, les membres de phrase et les phrases mélodiques. C'est de la sorte que se tisse la véritable mélodie, suite rationnelle de groupes mélodiques soumis à certaines lois de durée, d'intensité et d'intonation.

Dans le langage ordinaire, la désinence masculine ou féminine du mot modifie toujours la place de l'accent tonique. Par analogie, il en est de même pour le discours musical. Dans la cellule mélodique, l'accent tonique du rythme mâle se pose sur l'élan; celui du rythme femelle, sur le repos. Dans le groupe mélodique, formé de la fusion de plusieurs monades, l'accent syllabique suit la même ligne de conduite: il affecte la fraction légère du groupe masculin, et la fraction lourde du groupe féminin. Dans la rythmique mélodique, en somme,

la position de l'accent tonique varie suivant la masculinité ou la féminéité du groupe mélodique. Dans la phrase, au contraire, l'accent expressif éclipse constamment l'accent tonique, en ce sens qu'il le surpasse en intensité. Et cela se conçoit parfaitement bien d'ailleurs, si l'on songe un tant soit peu à leur définition respective.

Quoi qu'il en soit, il faut remarquer, avec Hugo Riemann, qu'"il n'est point de mélodie qui commence par un temps lourd". L'expérience, en effet, prouve que, dans la plupart des mélodies, la situation des arsis et des thésis se trouve respectivement identique. Aussi la mélodie débute-t-elle généralement par une anacrouse, exprimée ou sous-entendue, c'est-à-dire par une préparation de l'accent.

Pour résumer ces brèves considérations sur l'accent, notons que "le groupe mélodique, véritable mot musical, est affecté par l'accent de la même manière que le mot du langage usuel, et contribue, au même titre que ce dernier, à l'intelligence du discours musical, au moyen de l'accentuation, qui nous donne la clef de la rythmique (1)".

(1) Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome I, p. 36.

En plus d'obéir aux principes de l'accentuation qui est une forme déguisée de l'intensité, la mélodie se conforme aux règlements du mouvement et du repos, lesquels désignent, tous deux, des manifestations de la durée. Cette conformation n'a rien que de très naturel et de très logique puisque, par définition, la mélodie infère le rythme, défini lui-même par Platon comme "l'ordre du mouvement (1)". Or le mouvement comporte toujours deux termes inséparables: un point de départ et un point d'arrivée. En conséquence, la notion de mouvement mélodique implique, elle aussi, une succession ordonnée de groupes mélodiques qui, s'enchaînant d'une façon rationnelle et ininterrompue, partent d'un terme "a quo" pour aboutir à un terme "ad quem". Comme la distance à parcourir nécessite parfois, à cause de sa longueur occurrente, une ou plusieurs haltes passagères, il s'ensuit que la trajectoire mélodique peut être fréquemment jalonnée de repos provisoires. Quels que soient le nombre et la qualité de ces derniers, ils doivent tous converger vers le point final et, en définitive, se résorber en lui. C'est d'ailleurs dans ce caractère de transition ou de permanence que gît la grande distinction entre le membre de phrase et la phrase elle-même. Le premier représente l'espace

(1) Platon: *Leges*, 665, A.

mélodique qui se déroule entre un élan et un arrêt momentané; l'autre, le champ mélodique compris entre l'impulsion initiale et l'apaisement définitif. La fin du membre de phrase s'extériorise par la semi-cadence; celle de la phrase complète, par la cadence. Ce cachet de suspension ou de conclusion dépend, en somme, de la tonalité. Quoi qu'il en soit, les membres de phrase, tout comme les phrases d'ailleurs, se composent de plusieurs groupements mélodiques qui peuvent différer entre eux, et par le nombre, et par l'étendue, et par le genre. C'est de leur concordance périodique avec les cadences et de leur proportion symétrique de longueur que résultent non seulement l'ordonnance équilibrée du discours sonore, mais encore les phénomènes de la rime musicale et de la carrure métrique.

La mélodie, enfin, obtempère aux normes de la tonalité, conception "sui generis" de l'intonation. La tonalité, source de toute modulation, signifie "le rapport des sons et des groupes constitutifs de la mélodie à un son déterminé qu'on nomme tonique (1)", ou, encore, "l'espace sonore déterminé par une série de quintes en relation constitutive a-

(1) Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome I, p. 40.

vec une tonique donnée (1)". En vertu de cette double définition, la tonique apparaît donc comme une note à valeur fixe et absolue qui, par comparaison, délimite la valeur relative de ses satellites. Aussi la tonalité demeure-t-elle constante, tant que la fonction de chaque note par rapport à cette même tonique ne se dément pas. Mais surgit-il des complications d'o r d r e dramatique ou d'ordre symphonique qui perturbent cette ordonnance tonale régulière, la tonalité change immédiatement de couleur et, partant, tolère l'apparition de la modulation. C'est d'ailleurs ce qui explique le caractère essentiellement modulant de la cadence suspensive et la nature éminemment tonale de la cadence conclusive. En somme, comme l'écrit avec raison R. O. Morris, "le rôle de la modulation, c'est de fournir la variété; celui de la tonalité, c'est de maintenir l'unité (2)."

Comme on le voit, la mélodie est bien le digne complément du rythme, auquel elle s'associe d'ailleurs pour constituer la monodie. Elle résulte de la juxtaposition successive et ordonnée de phrases

(1) J. Robert Talbot: *Grammaire de la musique*, volume I, p. 86.

(2) "The function of modulation is to supply variety, that of the tonic is to maintain unity." R.O. Morris: *The Structure of Music*, p. 5.

multiples et variées, mais typiquement réductibles, dont nous aurons l'occasion d'examiner soigneusement la structure dans des pages ultérieures, relatives à la morphologie musicale. Pour le moment, contentons-nous de remarquer que la mélodie se plie amoureusement aux légitimes exigences de l'accentuation, du mouvement, du repos et de la tonalité, qui en incarnent, pour ainsi dire, les principes constitutifs et essentiels. De plus, sachons qu'elle requiert la connaissance exacte et approfondie de toutes les règles et de tous les signes d'écriture qui se trouvent catalogués sous la rubrique de ce qu'on nomme vulgairement, mais improprement, "la théorie de la musique". Enfin, n'oublions pas que c'est elle qui, par sa superposition à une ou à plusieurs autres mélodies différentes, a donné naissance à la polyphonie, source de l'harmonie moderne dont nous entreprenons l'étude à l'instant même.

CHAPITRE TROISIEME

L'HARMONIE

L'harmonie est une succession de plusieurs mélodies différentes, mais superposées, émises simultanément dans le temps. Son objet matériel embrasse la totalité des diverses lignes mélodiques, tandis que son objet formel envisage l'émission simultanée de cet étagement sonore. Cette prolation polymélodique n'existe pas en soi à l'état individuel et isolé, car la musique est foncièrement un art de progression et de mobilité; elle n'existe que par relation et n'apparaît que par une interruption volontaire et momentanée de la marche sonore. C'est donc par cette suspension arbitraire que se manifeste la présence des différents accords, rapports d'intonation précis et nécessaires entre un groupe de sons synchroniquement émis et un point de repère invariable, la tonique.

Point d'aboutissement de l'évolution musicale dans ses éléments spécifiques, l'harmonie puise ses origines dans la diaphonie, le déchant, le con-

trepoint et la polyphonie. C'est de cette dernière que s'est brusquement dégagé, au dix-septième siècle, le principe générateur de toute harmonie : l'Accord. Comme nous le disions plus haut, celui-ci désigne l'émission simultanée de plusieurs sons d'acuité différente, dont les intervalles sont caractérisés par la résonance naturelle des corps vibrants. La fixation de ces quotients de fréquence s'opère toujours par comparaison avec un étalon ou commune mesure. Cet étalon se corporalise dans une note à valeur constante et absolue, appelée prime, qui, par relation, circonscrit la valeur secondaire de ses satellites.

Naturellement et musicalement parlant, il n'existe qu'un seul accord: l'Accord Parfait consonant. Toutes les autres agrégations, étudiées artificiellement à l'état statique, ne sont, en réalité, que des produits factices et conventionnels, provenant tout simplement d'une superposition passagère due à l'enchaînement mélodique de parties en mouvement. Cet accord unique peut cependant revêtir deux aspects différents: le majeur et le mineur. Son existence, d'ailleurs, se prouve expérimentalement et mathématiquement par le phénomène de la résonance naturelle, supérieure et inférieure. Décrivons-en brièvement le principe, à l'aide d'un gros monocorde.

Dans l'expérience de la résonance supérieure, on fait d'abord vibrer la corde à vide, c'est-à-dire dans toute son étendue, puis on l'ébranle, graduellement, dans la moitié, le tiers, le quart, le cinquième et le sixième de sa longueur initiale. La fréquence, de simple qu'elle était, devient double, triple, quadruple, quintuple et sextuple. Comme conséquence, par rapport à la note prime, située au grave, les harmoniques s'échelonnent alors à distance supérieure d'octave, de quinte juste, de double octave, de tierce majeure et d'octave de la quinte. Si on supprime les redoublements, ils se réduisent à trois: la fondamentale grave, la tierce majeure et la quinte juste. C'est donc l'émission simultanée de cette triade qui donne l'accord parfait, dit majeur.

Dans l'expertise de la résonance inférieure, c'est l'ordre inverse qui se réalise. On fait d'abord osciller cette même corde dans une de ses parties aliquotes, au 1/60 de son étendue, par exemple, puis, successivement, on double, on triple, on quadruple, on quintuple et on sextuple la longueur de ce segment vibrant. Au lieu de se multiplier comme dans l'expérience précédente, le nombre des vibrations effectuées se réduit, au contraire, dans la même proportion, et devient, suivant le cas, deux, trois, quatre, cinq et six fois

moins grand. Relativement à la note prime, maintenant située à l'aigu, les hypertons se répartissent à distance inférieure d'octave, de quinte juste, de double octave, de tierce majeure et d'octave de la quinte. Si, encore une fois, on supprime les doublures, ils se limitent à trois: la fondamentale aiguë, la tierce majeure et la quinte juste. La prolation synchrone de ces trois sons représente l'accord parfait, dit mineur.

Ainsi qu'il appert, les deux phénomènes symétriques de la résonance naturelle émettent donc les mêmes intervalles constitutifs de l'accord, c'est-à-dire la tierce majeure et la quinte juste. Comparativement à la note prime qui, dans le premier cas, occupe la région grave, et, dans le second, la région aiguë, l'agrégat sonore donné par la résonance supérieure est, en principe, identique à celui que fournit la résonance inférieure. Aussi l'Accord parfait, l'accord unique par excellence, se définit-il: "la triade fournie directement par la résonance, lorsqu'on limite celle-ci à la production des six premiers harmoniques (1)."

Malgré son unicité, l'accord peut apparaître sous deux aspects différents et opposés, suivant qu'on l'examine sous l'angle de sa génération as-

(1) Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue Musicale*, tome 2, p. 339.

cendante ou descendante. Dans le premier cas, il se dénomme majeur; dans le second, mineur. Cette dénomination, imparfaite d'ailleurs, ne repose sur aucun fondement objectif, car, en réalité, ces deux accords s'identifient dans leur essence. La seule explication plausible de cette qualification impropre, mais usuelle, s'appuie sur le principe de la basse continue. Elle réside dans le fait que, dans la pratique courante, on considère constamment comme unique note prime la seule fondamentale grave de tout accord, quel qu'il soit, sans souci de la véritable note prime originelle et spécifique. Quoi qu'il en soit, nous nous en tiendrons à cette nomenclature, consacrée par l'usage.

Bien qu'unique dans son principe, la gamme correspondante à l'accord, tout comme le mode d'ailleurs, devient, elle aussi, par redondance, susceptible de revêtir comme lui deux aspects différents et opposés: le majeur et le mineur. L'un s'incarne diatoniquement dans la gamme-type ascendante de do; l'autre, dans la gamme-type descendante de mi, la doristi grecque. Cette dernière représente, en somme, la véritable relative de la précédente, et ce, en vertu du phénomène de la résonance naturelle des corps sonores.

La genèse de la gamme s'effectue par les rapports les plus simples de comparaison. Dans la sé-

rie illimitée des harmoniques enfantés par le son générateur, les intervalles vont tellement en se rapetissant que leur mise en parallèle, à cause de son extrême complexité, s'avère absolument impropre à façonner une échelle régulière. Simples doublures d'octave, les harmoniques pairs s'éliminent automatiquement, du fait qu'ils ne peuvent apporter aucun élément essentiel nouveau. En revanche, les hypertons de nombre impair jouissent de cette précieuse possibilité. Or, parmi ces derniers, seuls les rapports les plus simples demeurent vraiment accessibles à l'oreille humaine qui, dans son travail de classement et d'appréciation, procède toujours par voie de simplicité ou même d'analogie. Ces rapports sont les harmoniques 3 et 5, c'est-à-dire la quinte et la tierce. Toutefois, vu que la tierce, prise comme point de comparaison, se révèle impuissante, malgré ses qualités indéniables, à créer une gamme complète, on utilise d'ordinaire la quinte dont le rapport fécond satisfait à toutes les exigences. "Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, souligne l'auteur du *Chant de la Cloche*, chaque quinte nouvelle (1/3 de la quinte précédente) produit un son nouveau, qui, par une simple transposition d'octave, vient prendre place dans notre gamme chromatique: c'est seulement après avoir engendré de la sorte les douze sons de

cette gamme, que nous retrouvons, par la voie des quintes, le son terminus (si dièse, par exemple) confondu par notre oreille avec le son prime Ut, en vertu de cette tolérance d'intonation due à l'imperfection tout humaine de notre organe auditif (1)." En somme, la théorie du rapport le plus simple, c'est-à-dire l'ordre cyclique des quintes, semble donc la seule, actuellement, qui, à l'exclusion de toute matière étrangère, puisse logiquement fournir à la gamme, ainsi qu'à la tonalité, tous les éléments constitutifs dont elle a absolument besoin pour vivre, se sustenter et s'épanouir. Quant au mode, son existence nécessite non seulement les notes de l'accord, mais encore les degrés complémentaires de l'échelle. Dans la pratique moderne, il se caractérise par la tierce. En soi, il désigne tout simplement le sens sous lequel on envisage l'accord et sa gamme correspondante par rapport à la fameuse note prime, située au grave dans le cas du majeur, et à l'aigu dans le cas du mineur.

A l'état d'isolement et d'immobilité, une note, ou un accord, ne possède ni valeur ni sens esthétique, car, nous l'avons déjà dit, la musique est a-

(1) Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome I, pp. 104-105.

vant tout un art de vie (1), de mouvement et de progression. Sa conversion musicale ne s'accomplit que par suite d'un rapprochement entre deux termes supposant mobilité. De même qu'on exige un minimum de deux sons pour évaluer un rythme ou une mélodie, de même on requiert un minimum de deux accords pour évaluer une harmonie. Dans un cas comme dans l'autre, c'est en attribuant volontairement une valeur absolue à une note prise comme commune mesure qu'on détermine, par relation, la valeur secondaire de sa voisine. Cette confrontation de deux entités, dont l'une est fixe et l'autre, mobile, constitue ce qu'on appelle la tonalité. Celle-ci est donc essentiellement une mise en parallèle. Or, nous le savons, l'accord isolé, en soi, manque totalement de sens

(1) "Si l'on réfléchit à cette question de l'harmonie vivante, on comprend que l'accord isolé n'est qu'un élément et plutôt accessoire. L'enchaînement des accords, la manière de réaliser cette succession et surtout son rapport au chant, à l'évolution de la phrase, à la nuance de la sensibilité, voilà le principal. L'art musical, dont la matière offre une si prodigieuse variété, permet des combinaisons innombrables rien qu'avec le secours d'harmonies très connues. Ainsi qu'en chimie des atomes se groupent de mille façons, des suites d'accords-cellules formeront un discours admirable, sublime—ou plat, banal et sans existence réelle. L'analyse des éléments n'a que peu d'intérêt; il s'agit, au contraire, de la vie des accords successifs." Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*, p. 157. Troisième édition. Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.

esthétique. Il a donc besoin, pour devenir déterminatif de tonalité, d'être entendu consécutivement, au moins deux fois, mais de façon distincte et comparative. Aussi le changement de note prime s'avère-t-il nécessaire pour délimiter les deux termes de relativité. Comme un son se compare plus facilement avec sa quinte qu'avec tout autre rapport, en vertu du principe que la quinte demeure l'intervalle le plus aisément appréciable par l'ouïe, il s'ensuit que le minimum tonal requis pour l'harmonie consiste dans la mise en relation, mais par émission successive, d'un accord quelconque avec celui de sa quinte supérieure ou inférieure. L'évaluation harmonique de l'agrégat sonore se trouve alors cotée par l'intelligence humaine, selon qu'elle le juge ou comme point de départ ou comme déterminatif d'oscillation. En conséquence, l'accord-étalon de la résonance supérieure remplit la fonction de tonique; l'accord de la quinte supérieure, le rôle de dominante; celui de la quinte inférieure, l'emploi de sous-dominante. Dans le phénomène de la résonance inférieure, par contre, l'accord prime reste évidemment tonique, mais l'accord de la quinte inférieure devient dominante, et celui de la quinte supérieure, sous-dominante. La tonique, la dominante et la sous-dominante, voilà donc les trois grandes fonctions tonales

de l'accord. Celles-ci, par ailleurs, sont parfaitement symétriques dans les deux modes.

L'harmonie, de par sa définition, désigne la superposition de mélodies différentes synchroniquement émises. Or, nous le savons, toute mélodie comporte des incises, des membres de phrase et des phrases, successivement caractérisés par des élans et des repos, car le discours musical se déroule dans le temps. Résultante de l'étagement plurimélodique, l'harmonie, de toute évidence, ne peut échapper au contrôle de l'ordonnance mélodique. Elle aussi se compose d'incises, de membres de phrase et de phrases, qui, suivant les circonstances, se terminent par un arrêt provisoire ou définitif. Cette pause, par opposition avec celle du rythme ou de la mélodie, se dénomme cadence harmonique. Unique dans son principe, comme l'accord du reste, cette cadence harmonique, suivant la substitution modale, peut cependant resplendir sous de multiples aspects. Elle a pour principe l'enchaînement fonctionnel de la tonique à la dominante, supérieure ou inférieure. Lorsque le sens phraséologique s'affiche incomplet, la tonique diverge vers la dominante ou vers la sous-dominante: d'où cadence suspensive; quand, au contraire, la phrase possède un sens vraiment complet, la dominante ou la sous-dominante con-

verge alors vers la tonique: d'où cadence conclusive. Cette dernière, à son tour, porte le qualificatif de parfaite ou de plagale, suivant que c'est la dominante ou la sous-dominante qui se résoud sur la tonique.

Au point de vue de la résonance naturelle des corps sonores, il ne se rencontre donc qu'un seul accord: l'accord parfait consonant, de mode majeur ou mineur. Toutes les autres agrégations de quatre, cinq, six ou même sept sons, représentent des produits purement scientifiques, créés empiriquement par analogie. D'ailleurs, c'est uniquement par les notes dissonantes de passage, placées à l'aigu ou au grave, et considérées arbitrairement dans l'interruption volontaire du courant sonore, qu'on engendre artificiellement les accords de septième et qu'on en explique mélodiquement les combinaisons diverses. Quoi qu'il en soit, l'effet terminal de l'accord se traduit toujours par le repos harmonique, appelé cadence; il a pour but immédiat d'établir et de préciser la tonalité, rapport de comparaison entre une tonique donnée et la foule de ses satellites.

En vertu du chromatisme intégral, chaque note peut servir de tonique à une autre tonalité. Il existe entre les sons une affinité, un lien tonal incontestable, qui s'affirme constamment, mais

dans une certaine limite cependant. Au delà de cette frontière, la tonalité s'estompe tellement qu'elle donne facilement naissance à la modulation, tendance atonale de l'intelligence qui, par inertie, préfère répudier la complexité pour se complaire uniquement dans la simplicité.

La parenté tonale est double: voisine et éloignée. La première relie la tonique non seulement à sa quinte supérieure ou inférieure, et à ses harmoniques naturels consonants (parenté du premier degré), mais encore aux hypertons naturels consonants de sa dominante et de sa sous-dominante (parenté du second degré) ; la seconde, qui incarne la limite tonale extrême, s'étend surtout aux harmoniques naturels consonants de toutes les notes alliées à la tonique par le lien de deuxième ordre, ainsi qu'aux hypertons de mode différent qui proviennent des sons reliés à la tonique par l'étroite affinité de premier ou de second ordre. En d'autres termes, la parenté voisine réunit immédiatement les tons homogènes pour constituer la tonalité diatonique, tandis que la parenté éloignée (parenté du troisième degré) joint médiatement les tons hétérogènes, de façon à compléter la tonalité diatonique par l'adjonction du chromatisme.

Basée sur le phénomène de la résonance natu-

relle, ainsi que sur l'ordre cyclique des quintes, la tonalité contrôle donc l'harmonie tout entière en rattachant à une seule tonique tous les sons de la gamme. Dans une page lumineuse et substantielle, intitulée "Application du principe de tonalité à la connaissance de l'harmonie", l'auteur de *Fervaal* a résumé, d'une façon magistrale, toutes nos considérations antérieures sur l'épineux problème de la théorie harmonique. Voici la teneur de cette page:

L'harmonie, due à la superposition de mélodies différentes, n'est pas autre chose que la mise en mouvement de l'Accord; or ce mouvement est une perpétuelle oscillation entre les quintes aiguës et les quintes graves, entre les dominantes et les sous-dominantes.

La connaissance de l'harmonie se réduit donc au discernement des trois fonctions tonales de l'Accord, à l'aide des cadences, c'est-à-dire à la stricte application du principe de la tonalité.

Ainsi envisagée, la notion d'harmonie est des plus simples et peut se résumer de la façon suivante:

1o il n'y a qu'un seul accord, l'Accord parfait, seul consonant, parce que, seul, il donne la sensation de repos ou d'équilibre;

2o l'Accord se manifeste sous deux aspects différents, l'aspect majeur et l'aspect mineur, suivant qu'il est engendré du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave;

3o l'Accord est susceptible de revêtir trois fonctions tonales différentes, suivant qu'il est Tonique, Dominante ou Sous-dominante.

Tout le reste n'est qu'artifice: ce que l'on est habitué de nommer dissonance n'est que la modification passagère apportée à l'Accord, soit par l'adjonction de notes mélodiques n'ayant avec celles de l'accord parfait qu'une parenté médiate, soit, ce qui revient au même, par l'altération d'une ou de plusieurs notes mélodiques de cet accord consonant.

Toute dissonance ou altération ne peut être entendue ou expliquée que mélodiquement, parce que, détruisant la sensation de repos donnée par l'Accord, elle appelle une succession, une suite mélodique.

Toutes les combinaisons de sons qu'on appelle "accords dissonants" proviennent de successions mélodiques en mouvement, et peuvent toujours être ramenées à l'une des trois fonctions tonales de l'Accord: Tonique, Dominante, Sous-Dominante.

Ces combinaisons nécessitant, pour être examinées, un arrêt artificiel dans les mélodies qui les constituent, n'ont point d'existence propre, puisqu'en faisant abstraction du mouvement qui les engendre, on supprime leur unique raison d'être.

Toute considération sur les accords, en eux-mêmes et pour eux-mêmes, est donc étrangère à la musique: cette étude très intéressante a donné lieu à des théories et même à des découvertes des plus curieuses. Mais, en la transposant du domaine de la Science dans celui de l'Art, on a propagé cette erreur esthétique si dangereuse qui consiste à classer les accords, et à établir des règles différentes pour chacun d'eux, en leur accordant par cela même une réalité distincte.

C'est ainsi que les accords sont trop souvent devenus le but de la musique, alors qu'ils n'y devraient jamais être autre chose qu'un moyen, une conséquence, un phénomène passager (1).

Après cette vue panoramique de l'harmonie spéculative qui, en somme, porte sur le problème

(1) Vincent d'Indy: *Cours de composition musicale*, tome I, pp. 116-117.

de la consonance et de la dissonance [1], jetons un rapide coup d'oeil sur la science harmonique, telle que généralement enseignée de nos jours. Bien qu'unique dans son principe, l'harmonie, en pratique, se divise en deux branches bien distinctes: l'harmonie proprement dite et le contrepoint. L'une considère l'écriture dans le sens vertical; l'autre, uniquement dans le sens horizontal.

1) *L'HARMONIE SCOLASTIQUE.*

L'harmonie scolastique, "principalement destinée à apprendre aux élèves l'orthographe de leur art [2]", se révèle comme une science à la fois théorique et pratique, qui étudie les accords dans leur statisme et leur dynamisme, en tant que moyens d'expression musicale. Dépourvue, en soi, de tout cachet esthétique, elle regarde les combinaisons sonores comme des entités réelles, quoiqu'artificielles: elle scrute leur constitution intime, les classe en diverses catégories et formule des lois relatives à leur enchaînement et à

(1) "Le problème capital de la théorie spéculative de l'harmonie est la définition et l'explication de la consonance et de la dissonance." Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, p. 543.

(2) Théodore Dubois: *Traité d'harmonie, théorique et pratique*, p. 218.

leur réalisation. La matière qu'elle manipule est donc essentiellement l'accord ainsi que les différentes autres agrégations harmoniques.

Les triades naturelles consonantes se limitent à l'accord parfait majeur et à l'accord parfait mineur. Tous les autres assemblages désignent des produits purement factices à caractère franchement dissonant: ils se composent, suivant le cas, de trois, quatre, cinq, six, et même sept sons, émis simultanément par superposition de tierces. Les accords dissonants de trois sons embrigadent l'accord de quinte diminuée et l'accord de quinte augmentée; ceux de quatre sons: l'accord de septième majeure, l'accord de septième mineure, l'accord de septième de dominante, l'accord de septième de sensible et l'accord de septième diminuée; ceux de cinq sons, enfin: l'accord de neuvième majeure de dominante et l'accord de neuvième mineure de dominante. Tous ces individus, à mine consonante ou dissonante, naturelle ou artificielle, sont à peu près les seuls que l'on puisse normalement trouver à l'état fondamental; le reste, à l'exclusion des renversements, n'est qu'intervalle harmonique ou "ensemble occasionnel [1]", comme dirait Rimsky-Korsakoff.

---

(1) N. Rimsky-Korsakoff: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, p. 4. (Traduction française de Félix Dorfmann).

A l'état direct, les accords sont constitués par une série de tierces superposées qui s'échelonnent verticalement dans un ordre invariable. Bien que, individuellement, ils appartiennent exclusivement à certains degrés modaux en dehors desquels ils ne trouvent point d'emploi, ils peuvent tous subir d'importantes modifications accidentelles, sans que pour cela leur substantialité première soit anéantie. Ces transformations s'opèrent à l'aide du renversement, du redoublement, de la suppression, de la position, de l'altération, du retard et de la pédale, ainsi qu'au moyen des ornements mélodiques tels que l'appogiature, les notes de passage, la broderie, l'échappée et l'anticipation.

Tout comme ses intervalles composants, l'accord peut s'intervertir. Par le renversement, on transporte à l'octave aiguë la fondamentale grave d'un accord quelconque, en lui substituant temporairement une autre de ses notes constitutives. De cette façon, l'agrégation harmonique ne perd rien de son individualité originelle, puisqu'elle comporte toujours les mêmes sons essentiels. Elle se présente tout simplement sous un jour absolument autre, en exhibant comme nouvelle note de basse soit sa tierce, soit sa quinte, etc. Par ailleurs, le nombre des interversions d'un

accord est directement proportionnel au nombre d'intervalles distincts dont cet accord se compose effectivement. Aussi, à l'occasion de chaque changement d'attitude, l'agrégat sonore arbore-t-il une étiquette significative. C'est ainsi que le renversement des triades engendre les accords de sixte et les accords de quarte et sixte, tandis que celui des "tétrasons (1)" crée les accords de quinte et sixte, les accords de tierce et quarte, et les accords de seconde. Quant aux renversements des "pentasons", ils sont innommés et peu usités; quelques-uns demeurent même impraticables. A son tour, chaque accord renversé peut recevoir une sous-dénomination particulière, suivant que sa quinte est diminuée, que sa sixte occupe la sensible, et, ainsi de suite. Quoi qu'il en soit, on se sert très souvent d'un moyen conventionnel de sténographie harmonique pour calibrer les divers assemblages de sons. Cet ingénieux moyen s'appelle chiffrage. Voici, succinctement, le tableau de tous les accords usuels, avec leur chiffrage respectif:

---

(1) D'après notre conception, le mot "tétrason" est synonyme d'un accord de quatre sons. Dans le même ordre d'idées, le mot "pentason" équivaut à l'accord de cinq sons.

ACCORDS DE TROIS SONS

I) ACCORD PARFAIT MAJEUR 5

accord de sixte 6

accord de quarte et sixte $\frac{6}{4}$

2) ACCORD PARFAIT MINEUR 3

accord de sixte 6

accord de quarte et sixte $\frac{6}{4}$

3) ACCORD DE QUINTE DIMINUEE –5

accord de sixte 6

accord de quarte augmentée et sixte $\frac{6}{+4}$

4) ACCORD DE QUINTE AUGMENTEE +5

(accord de sixte 6)

(accord de quarte diminuée et sixte $\frac{6}{-4}$)

ACCORDS DE QUATRE SONS

1) ACCORD DE SEPTIEME MAJEURE 7

accord de quinte et sixte $\frac{6}{5}$

accord de tierce et quarte $\frac{4}{3}$

accord de seconde 2

2) ACCORD DE SEPTIEME MINEURE 7

accord de quinte et sixte $\frac{6}{5}$

accord de tierce et quarte $\frac{4}{3}$

accord de seconde 2

3) ACCORD DE SEPTIEME DE DOMINANTE $\overset{7}{+}$

accord de quinte diminuée et sixte $\frac{6}{-5}$

accord de sixte sensible +6

accord de triton +4

4) ACCORD DE SEPTIEME DE SENSIBLE $\overset{7}{-5}$

accord de quinte et sixte sensible $\frac{+6}{5}$

accord de triton et tierce majeure $\frac{+4}{3}$

accord de seconde sensible $\frac{4}{+2}$

5) ACCORD DE SEPTIEME DIMINUEE –7

accord de quinte diminuée et sixte sensible $\frac{+6}{-5}$

accord de triton et tierce mineure $\frac{+4}{3}$

accord de seconde augmentée +2

ACCORDS DE CINQ SONS *(1)*

1) ACCORD DE NEUVIEME MAJEURE 9 7 +

7
accord de septième de sensible –5

+6
accord de quinte et sixte sensible 5

+4
accord de triton et tierce majeure 3

4
accord de seconde sensible +2

2) ACCORD DE NEUVIEME MINEURE 9 7 +

accord de septième diminuée –7

+6
accord de quinte diminuée et sixte sensible –5

+4
accord de triton et tierce mineure 3

accord de seconde augmentée +2

---

(1) A propos des accords de neuvième, il est à noter que leurs renversements avec fondamentale ne s'emploient guère dans la pratique courante. Aucun nom même ne les caractérise. Aussi, les interversions ci-haut mentionnées désignent-elles tout simplement les renversements usuels, mais avec suppression de la dite fondamentale.

Tous les accords précédemment énumérés dans l'ordre naturel de leurs renversements, représentent, "grosso modo", la matière que doit pétrir l'harmoniste pour la traduction sonore de sa pensée. Habituellement, les exercices d'école réclament l'emploi de quatre parties distinctes: le soprano, l'alto, le ténor et la basse. Dès lors, il devient parfois nécessaire, suivant les circonstances et l'effet désiré, de répéter ou de retrancher certaines notes constitutives de l'agrégat harmonique. C'est ce qui donne naissance à la doublure et à la suppression. L'une consiste à reproduire simultanément, à l'octave ou à l'unisson, une note tonale ou modale d'une triade quelconque, afin de satisfaire aux exigences pratiques qu'entraîne inévitablement la réalisation scolastique à quatre voix; l'autre, conséquence logique de la précédente, s'efforce, au contraire, de rayer une note d'importance secondaire et relative dans le seul but de pouvoir redoubler avec aisance la fondamentale grave d'un "tétrason" ou d'un "pentason".

Que l'agrégation primitive soit donc majorée ou amputée, ses notes composantes peuvent toujours s'intervertir, au gré du compositeur, dans leur échelonnement sur la portée. Elles peuvent même occuper des positions symétriques ou asy-

métriques, serrées ou espacées, à l'exception toutefois du son de basse originel qui, lui, se doit de rester immobile, parce que caractéristique essentielle de l'accord.

Si le redoublement dilate l'agrégat tout autant que la suppression le contracte, l'altération, en revanche, le modifie d'une façon plutôt superficielle, en introduisant mélodiquement le chromatisme dans une harmonie à fond purement diatonique. Note de passage ascendante ou descendante, elle demeure totalement indépendante de la tonalité. Elle se place généralement sur un temps "faible" ou sur une partie "faible" de temps. Selon qu'elle se manifeste dans une ou dans plusieurs parties à la fois, elle se qualifie de simple, de double ou de triple. Par ailleurs, elle accompagne fréquemment le retard.

Bien qu'il n'appartienne pas essentiellement à l'accord, le retard réside dans l'émission subséquente d'un ou de plusieurs sons constitutifs de celui-ci. Cette prolation postérieure, au point de vue classique, exige théoriquement non seulement une préparation appropriée, mais encore une résolution par mouvement diatonique conjoint. Cette dernière peut être régulière, exceptionnelle, ou, même, inexistante. Lorsque le retard se résoud sur le même accord que celui dont il suspend l'une

des notes, la résolution est dite régulière; quand, au contraire, il se résorbe dans une agrégation autre que celle dont il proroge l'un des sons, la résolution se qualifie d'exceptionnelle; lorsque, enfin, il reste immobile et fait partie intégrante de l'assemblage suivant, on se trouve alors en présence de la non-résolution.

Tout comme le retard, la pédale demeure étrangère à l'accord. Qu'elle soit inférieure, supérieure ou intérieure, elle s'extériorise dans un son prolongé, qui, pendant toute la durée de son émission, supporte des successions d'accords, variables et par le nombre et par la qualité.

A côté des notes qui ne font partie ni de la tonalité ni de la combinaison sonore, on rencontre, enfin, les ornements mélodiques (1), notes purement décoratives tout à fait étrangères à l'harmonie. Ces "guirlandes sonores (2)", comme les appelle Maurice Emmanuel, comprennent: la note de passage, la broderie, l'échappée, l'appogiature et l'anticipation. La note de passage réunit

(1) L'ornement mélodique est "une note étrangère à l'harmonie, qui se fait à la seconde, supérieure ou inférieure, majeure ou mineure, de sa note principale". Emile Durand: *Traité complet d'Harmonie théorique et pratique*, p. 190.

(2) Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue musicale*, tome I, p. 56.

conjointement deux degrés disjoints; la broderie ou "dissonance de retour [1]" orne un son principal sur l'échelon immédiatement supérieur ou inférieur; l'échappée désigne une broderie avec note de retour élidée; l'appogiature s'affiche comme un retard sans préparation ; l'anticipation, enfin, incarne une note qui s'émet avant l'accord auquel elle appartient.

Les multiples combinaisons sonores que nous venons de lorgner dans des attitudes si diverses, peuvent encore, suivant la faconde de l'imaginanation créatrice, se métamorphoser à l'indéfini. Soumises à des lois très sévères de réalisation technique, elles s'enchaînent réciproquement les unes aux autres par des liens rationnels et puissants. Ces lois, par ailleurs, ont été spécialement édictées en vue d'obtenir une pureté d'écriture irréprochable. Elles régissent non seulement les contours mélodiques, mais aussi les différents mouvements harmoniques (direct, contraire ou oblique). Elles défendent les octaves et les quintes consécutives par marche directe et par progression contraire, tout en proscrivant, sans merci, les octaves et les quintes directes ou cachées. Bien plus, elles prohibent la fausse relation chro-

(1) Albert Lavignac: *Cours d'Harmonie théorique et pratique*, p. 88.

matique, la fausse relation d'octave et la fausse relation de triton. Tout cela, dans l'unique but d'éviter la pauvreté harmonique ou la dureté occurrente possible. Mais ce n'est pas tout. Elles contrôlent encore, d'une façon très rigide, non seulement la préparation de tous les accords dissonants, mais aussi leur résolution naturelle, leur non-résolution et leur résolution exceptionnelle. Bref, elles canalisent toutes les potentialités de l'harmonie en vue d'une indiscutable probité scientifique et artistique. Toutefois, malgré la rigueur des préceptes d'école et leur nécessité "provisoire (1)" absolument prérequise à la véritable formation du style, la composition libre s'affranchit volontiers de ces intransigeantes prescriptions, mais uniquement après les avoir bien assimilées. Elle se permet alors des audaces, justifiables et justifiées, qui jettent dans la terreur certains puristes trop étroits que M. Ergo, cité par Paul Gilson, surnomme, d'une façon très pittoresque d'ailleurs, les "chasseurs de quintes (2)". Dans le style libre, en somme, "l'infaillible critérium de l'oreille (3)", suivant l'expression chère à

---

(1) Charles Koechlin: *Etude sur les notes de passage*, p. 8.
(2) Paul Gilson: *Quintes, octaves, secondes et polytonie*, p. 11.
(3) Cf. Charles Koechlin: *La musique française* : Encyclopédie de la musique (Lavignac), 2e partie, p. 72.

Berlioz, se dresse souvent avec bonheur contre l'autorité parfois intempestive des règles.

Néanmoins, c'est par l'agencement et la coordination de toutes ces énergies harmoniques, soumises aux grandes lois de la réalisation, que se construisent les incises, les membres de phrase, les phrases, les périodes et les discours tout entiers. Chacune de ces divisions, par ailleurs, se termine, suivant le cas, par un arrêt, suspensif ou définitif. Le repos conclusif se traduit par la cadence parfaite et la cadence plagale, tandis que la halte provisoire se manifeste par la cadence imparfaite, la cadence rompue, la cadence évitée et la demi-cadence.

Quoi qu'il en soit, la tonalité règne en maîtresse souveraine dans le château fort de l'harmonie moderne. Elle tolère, toutefois, mais en se modifiant, quelques incursions aux tons voisins et aux tons éloignés. D'habitude, c'est à l'aide du changement de mode, de l'équivoque, de l'enharmonie et du passage aux tonalités intermédiaires, que s'extériorise cette modification tonale qui porte le nom de modulation. Son but: satisfaire aux lois d'unité, de contraste et de variété qu'exige, nécessairement et impitoyablement, le vrai style artistique. La destruction complète du sens tonal, par ailleurs, s'appelle atonalité, tandis que

l'emploi simultané de plusieurs tonalités différentes s'intitule polytonalité.

Voilà donc, en quelques mots, ce qu'est la science harmonique dans ses grandes lignes. Comme le fait remarquer, avec beaucoup de justesse, l'éminent professeur que fut Albert Lavignac, "l'étude de cet art est longue, d'une certaine difficulté, qu'on est souvent porté à s'exagérer, mais attachante et captivante au plus haut degré. Elle demande à être faite paisiblement, à tête reposée, sans aucune précipitation. Un minimum de deux ans d'un travail assidu, mais tranquille, est nécessaire pour celui qui veut seulement se rendre un compte exact de ses difficultés et des procédés employés pour les vaincre ou les esquiver. Quant au compositeur, il étudie l'harmonie toute sa vie, sans même y prendre garde, et découvre chaque jour quelque nouvel agencement ingénieux, quelque application imprévue (1)."

2) *LE CONTREPOINT RIGOUREUX.*

Le contrepoint se définit: la coassociation parallèle, harmonieuse et ordonnée de deux ou de plusieurs mélodies, individuellement parfaites, mais absolument indépendantes. En d'autres termes :

(1) Albert Lavignac: *La musique et les musiciens,* p. 341.

"l'invention, sans aucun autre point de repère que le chant donné, de mélodies pouvant se superposer à ce chant [1]." A l'encontre de l'harmonie qui manoeuvre uniquement l'accord, le contrepoint, lui, manie exclusivement la note. La seule combinaison des sons entre eux, voilà ce qui l'intéresse au plus haut degré. Il les envisage formellement non seulement sous l'angle spécial de leurs intervalles, de leur consonance et de leur dissonance, mais encore sous celui de leurs affinités et de leur cohésion réciproques. Quant à l'accord qui peut jaillir de la pluriémission mélodique, il n'en a cure [2], du moins dans une certaine limite. La seule chose qu'il abhorre, c'est ce qu'on appelle le remplissage.

Le contrepoint rigoureux "s'appuie exclusivement sur le système tonal dérivé de la formation de la gamme et sur les principes qui en découlent [3]". Par cela, il diffère du contrepoint médiéval et du contrepoint de la Renaissance. Cette différence, cependant, n'est que purement acci-

(1) Hugo Riemann: *Dictionnaire de musique*, p. 281.
(2) "Malgré la théorique indépendance des parties, il ne faut jamais qu'il en résulte d'inutile discordance, ni de pauvreté, ni de platitude harmonique; et le style horizontal ne saurait faire oublier le vertical." Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*, p. 169.
(3) Eugène Cools: *Le contrepoint*: cf. Encyclopédie de la musique (Lavignac), 2e partie, p. 2719.

dentelle. Ceux-là ignoraient à peu près tout de l'harmonie, mais ils la pratiquaient quand même, bien que d'une façon inconsciente et instinctive. Celui-ci, au contraire, requiert la connaissance préalable de l'harmonie, et il résume le contrepoint préclassique qu'il présuppose et perfectionne. Aussi, son importance s'avère-t-elle capitale pour la parfaite intelligence des oeuvres anciennes et modernes.

En plus de projeter sa féconde lumière sur les trésors de l'archéologie musicale, le contrepoint procure au compositeur une souplesse d'écriture à nulle autre pareille. Son but, comme l'indique Théodore Dubois, est "de familiariser avec le style sévère, d'assouplir la main à toutes les formes de l'écriture, de préparer insensiblement à la pratique de la Fugue rigoureuse et libre, type architectural de toute belle composition (1)." Son étude approfondie s'impose donc à l'attention de tout musicien sérieux, ne fut-ce qu'en raison de sa haute vertu culturelle et formatrice. Il existe, par ailleurs, trois grandes classes de contrepoint: le simple, le renversable et l'imitatif.

Le contrepoint simple, ou inversable, superpose à un plain-chant donné une ou plusieurs mélo-

(1) Théodore Dubois: *Traité de contrepoint et de fugue*, Introduction, p. VI.

dies différentes, mais il exclut, de par sa nature, toute convertibilité quelconque de la part de celles-ci. D'ordinaire, il s'écrit à deux, trois ou quatre parties; plus rarement, à cinq, six, sept ou huit. Quel que soit le nombre de ses voix, la discipline scolastique le divise, presque constamment, en cinq ordres bien définis. Par convention, la première espèce utilise une ronde contre une ronde; la seconde, deux blanches contre une ronde; la troisième, quatre noires contre une ronde. La quatrième, elle, fait usage des syncopes. Quant à la cinquième, couramment dénommée contrepoint fleuri, elle consiste dans le libre mélange des quatre espèces précédentes auxquelles s'adjoignent, pour plus de variété, les blanches et les croches pointées.

Le contrepoint renversable, lui, se compose de deux ou de plusieurs lignes mélodiques qui, par la qualité de leurs intervalles, possèdent le précieux privilège de pouvoir s'intervertir réciproquement. En d'autres termes, il est ainsi constitué que chacune de ses mélodies composantes peut, à tour de rôle et "ad libitum", servir de basse fondamentale à sa ou à ses voisines. Selon le nombre de voix qu'il renferme, ce contrepoint se qualifie de double, de triple, ou de quadruple. Le premier comprend un "cantus firmus" et un accompagne-

ment réversibles; il se pratique généralement à l'octave, à la dixième, à la onzième, à la douzième, à la treizième et à la quinzième; rarement à la neuvième et à la quatorzième. Quant aux deux autres, usités le plus souvent à l'octave, ils constituent les véritables contre-sujets de la fugue.

Le contrepoint imitatif, enfin, englobe plusieurs mélodies parfaites, mais indépendantes, qui, à intervalle quelconque, se reproduisent les unes après les autres, avec ou sans symétrie. Notons, incidemment, que l'imitation désigne "le retour d'une figure mélodique dans quelque autre voix, soit d'une façon littérale soit d'une façon modifiée (1)". Lorsque les intervalles du thème initial ressemblent exactement à ceux du thème secondaire, l'imitation est dite stricte ou régulière; dans le cas contraire, elle porte le qualificatif de libre ou d'irrégulière.

Il existe, par ailleurs, une grande variété d'imitations. Voici les plus importantes et les plus usuelles, avec leur définition respective: 1) l'imitation par mouvement direct ou semblable, dont le conséquent copie servilement l'antécédent,

(1) "Imitation, proper, is the recurrence of a melodic figure in some other voice, either literally or with modifications." Percy Goetschius: *Counterpoint applied in the Invention, Fugue, Canon, and other Polyphonic Forms*, p. 61.

mais à intervalles variables; 2) l'imitation renversée ou par mouvement contraire, dont la réponse descend quand le sujet monte, et vice-versa; 3) l'imitation récurrente ou par mouvement rétrograde, dont le "comes" répète le "dux", mais à reculons, en sorte que la dernière note de celui-ci devienne la première du précédent, et ainsi de suite; 4) l'imitation par mouvement rétrograde et contraire, dont le motif postérieur pastiche le motif antérieur, à reculons, mais par progression contraire; 5) l'imitation par augmentation, dont le conséquent singe l'antécédent en doublant ou en quadruplant la valeur de toutes ses notes composantes; 6) l'imitation par diminution, dont la réponse caricature le sujet en réduisant, de la moitié ou du quart, la valeur de toutes les notes qui composent celui-ci; 7) l'imitation canonique, finie ou perpétuelle, dont la "risposta [1]" mime d'une façon rigoureuse, périodique et indéfinie, le dessin mélodique de la "proposta [2]"; 8) l'imitation par contretemps, ou imitation par mouvement direct prise en syncopes, dont le thème accessoire parodie le thème

(1) Can. Michele Haller: *Trattato della Composizione Musicale Sacra*, p. 85. (Traduction italienne de l'abbé G. Pagella).

(2) Can. Michele Haller (G. Pagella): *Trattato della Composizione Musicale Sacra*, p. 85.

principal en répondant aux valeurs de temps forts de celui-ci par des valeurs de temps faibles, et vice-versa; 9) l'imitation interrompue, dont la deuxième figure interrompt les valeurs sonores de la première par des silences de même durée ; 10) l'imitation périodique, dont le conséquent ne répond qu'à une partie de l'antécédent, tout en demeurant susceptible de devenir antécédent à son tour; 11) l'imitation renversable ou convertible, enfin, dont les voix, de configuration semblable, peuvent s'intervertir à volonté.

Le contrepoint, — simple, renversable et imitatif, — dont nous venons d'entrevoir les multiples facettes, obtempère à des lois très sévères et très nombreuses. Ces lois contrôlent la matière mélodique tout entière. Elles préconisent l'emploi d'intervalles faciles d'intonation, insistent sur la recherche constante des mouvements conjoints, et prônent l'abstention complète de toute forme arpégée. Bien plus, elles proscrivent non seulement les quintes et les octaves directes ou consécutives, mais aussi les fausses relations, les enchaînements chromatiques et la répétition des mêmes dessins ou des mêmes notes. Mais ce n'est pas tout. Elles limitent encore l'usage des tierces successives, ainsi que celui des sixtes, à pas plus de trois ou quatre de suite, et elles prêchent cons-

tamment la sobriété dans la modulation qu'elles n'autorisent, d'ailleurs, qu'aux tons voisins. Au point de vue harmonique, enfin, elles tolèrent uniquement les accords parfaits, les accords de de sixte et ceux des retards. Toutes ces prescriptions, évidemment, visent à un intérêt d'ordre général. Mais il ne faut pas oublier, cependant, qu'à chaque espèce particulière de contrepoint correspond encore une législation spécifique beaucoup plus complexe et beaucoup plus nuancée.

Quoi qu'il en soit, la stricte observance de tous ces préceptes conventionnels et méticuleux procure à l'intelligence une gymnastique bienfaisante et des satisfactions très intenses. Il est vrai que le contrepoint libre jette souvent par-dessus bord certaines de ces règles d'école qui lui semblent fastidieuses, mais il ne se permet cette sainte extravagance qu'après les avoir maîtrisées parfaitement par une application soutenue, laborieuse et sage. A ce propos, nous tenons à signaler une remarque très judicieuse de Richter. Originairement, elle a trait à l'étude de l'harmonie, mais elle s'applique tout aussi bien à celle du contrepoint. En voici la teneur:

Toute composition musicale doit, par l'application des préceptes fondamentaux de l'art, être écrite avec pureté. Même quand toutes les lois du style sévère ne sont pas observées et

que l'on écrit dans le style libre, il faut encore que les licences qu'on se permet puissent être justifiées, comme des exceptions, et non comme des infractions aux règles du style sévère.

Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens sont loin d'être d'accord sur l'ensemble de règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre eux, surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté ses préceptes les plus essentiels, et à ne plus enseigner l'harmonie qu'au hasard, et selon ce que des essais prématurés de composition exigent.

Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui est le propre des organisations créatrices, mais, cependant, nous pensons que le travail patient et réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement; puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera défendu n'entravera en rien leur liberté dans leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui, souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux-mêmes, usage de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions, là où il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école (1).

---

(1) E. Friedrich Richter: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, pp. 12-13 (Traduction française de Gustave Sandré).

Pas plus que l'harmonie, avec laquelle il s'identifie en principe, le contrepoint, vocal ou instrumental, ne constitue une fin. Il désigne tout simplement un moyen d'expansion musicale. Son but, c'est de conduire à une élaboration mélodique plus pure et plus étoffée, en même temps qu'à une liberté d'expression plus vivante, plus souple et plus originale. Compénétré avec l'harmonie proprement dite, le contrepoint donne naissance au système mélodico-harmonique. C'est dans cette généreuse synthèse de l'écriture verticale et de l'écriture horizontale que réside, en somme, la seule, la véritable, l'unique Harmonie!

DEUXIEME PARTIE

La cause formelle extrinsèque ou L'IDEAL DE L'ARTISTE

La cause formelle extrinsèque est un principe qui, de l'extérieur, redétermine d'une certaine façon. Sa causalité, au point de vue artistique, s'exerce surtout par voie de cause exemplaire.

La cause exemplaire se présente comme un idéal entrevu par l'intelligence, à la similitude duquel se parfait une chose. Elle peut se réduire non seulement à la cause efficiente, mais encore à la cause finale. Elle se rattache à la première, en ce sens qu'elle constitue avec l'agent, de qui

elle tient son influence, un seul et unique principe d'opération; à la seconde, parce que l'idéal rêvé incarne très souvent le but que se propose de réaliser l'artiste dans le déploiement de son activité libre. Néanmoins, elle se résorbe, proprement et logiquement, dans la cause formelle, car le modèle désigne ce à quoi s'adaptera un être pour entrer dans une nouvelle catégorie bien déterminée. C'est en apportant, du dehors, une précision et une détermination nouvelles que, tout en restant elle-même à l'extérieur, elle devient, pour ainsi dire, le grand spécificateur extrinsèque dont dépend une chose pour apparaître actuellement telle qu'elle est. Par voie de conséquence, la nature de la détermination reçue se trouve en dépendance du rêve de l'artiste.

En musique, c'est la cause formelle extrinsèque qui donne à une pièce quelconque son facies particulier, sa physionomie propre, son expression personnelle, son visage original et son cachet exclusif. Quand le compositeur élabore, construit et parfait son oeuvre, il invente d'abord des idées, puis les dispose d'une façon rationnelle, et, finalement, les exprime par un médium approprié. Tout cela, d'après un plan soigneusement conçu et suivant des procédés rigoureux de réalisation technique.

Or, ce plan que l'intelligence invente, est précisément ce qu'on appelle la cause exemplaire. Il est constitué par un concept imitable qui, fondamentalement et normalement, dérive du principe de l'intellection. En d'autres termes, l'idéal jaillit de l'inspiration artistique, préalablement nourrie par des adjuvants extérieurs. Dans la présente condition humaine, en effet, toute connaissance se fait d'abord par les sens: "nil volitum quin praecognitum". Aussi, la création musicale nécessite-t-elle, en plus du génie, une certaine étude de la morphologie musicale, des espèces de musique, et de l'histoire de la musique! Cette science, préalablement acquise, alimente, en somme, l'imagination créatrice. C'est donc en assimilant et en comparant les divers idéaux réalisés par les grands maîtres du passé que l'intelligence, illuminée par une grâce actuelle naturelle, peut, à son tour, faire jaillir des concepts originaux et imitables à la similitude desquels elle enfantera des oeuvres nouvelles, sinon immortelles, du moins viables.

Pour transplanter son rêve dans la réalité, le compositeur trie les sons, les associe, les ordonne, les dispose harmonieusement et logiquement, selon les lois, les artifices et les exigences du métier. Ce faisant, il réfère constamment à l'arché-

type originel qu'il doit reproduire d'une façon identique. En définitive, la pièce musicale qui existait en acte premier dans l'idéal rêvé, existe maintenant en acte second dans l'idéal traduit et réalisé. Et c'est ainsi que l'exemplaire, formellement et proprement, détermine dans l'intention de l'agent la forme et l'espèce de l'oeuvre à parfaire!

A la lumière de cette courte explication, la forme extrinsèque de la musique peut se définir ainsi: un principe qui, de l'extérieur, coordonne en un tout homogène, pittoresque et varié, les éléments divers dont se compose le monument sonore. Le fruit du travail artistique, incarnation vivante et identique (en autant que faire se peut) d'un prototype immatériel et imitable, se dresse alors, tel un édifice, dans l'émiettement successif du temps. Evidemment, cette construction reste purement artificielle, mais elle est douée de sens, de proportion et de symétrie. D'où il suit que la forme extrinsèque demeure toujours conditionnée par son contenu, de sorte que "la forme de toute vraie pièce musicale est, par conséquent, unique (1)".

---

(1) "The form of every genuine piece of music is therefore unique." R.O. Morris: *The Structure of Music*, Introduction, p. VII.

Chez un sujet dépourvu de l'étincelle géniale et de l'imagination créatrice, la connaissance exclusive de la science musicale s'avère plutôt stérile et inféconde, car la science n'est qu'une aide, une nourriture du génie. La création, en effet, nécessite un élément intérieur, le don naturel inacquérable, et un élément extérieur, le métier qui s'apprend dans les livres. Comme nous avons déjà traité de l'inspiration (1) dans des pages antérieures, nous ne reviendrons pas ici sur cette question. Dans les pages qui vont suivre, nous nous bornerons, à titre de complément, à nous approprier la connaissance des adjuvants extérieurs de l'idéal artistique. En conséquence, nous consacrerons un chapitre à la description des principaux types concrets de l'architecture sonore, un second aux différentes espèces de musique qui se rencontrent le plus fréquemment sur notre route, et un troisième, enfin, à l'histoire de la musique proprement dite.

Avant d'entreprendre l'étude du prochain chapitre, nous tenons à formuler la remarque suivante. Depuis l'époque moderne, la comparaison des grands chefs-d'oeuvre de la littérature a donné naissance à une science particulière: celle des

(1) Cf. Le chapitre intitulé: *La composition musicale*, pp. 60-67.

formes dites "musicales". Cette dernière s'attache à cataloguer sous une même rubrique tous les modes d'architectonique sonore qui ont quelques traits de ressemblance au point de vue de la contexture. Comme le note Paul Bertrand, "les Formes musicales sont constituées par la parenté de conception et de structure qui rattache les oeuvres entre elles, par catégories (1)." C'est dans ce sens restreint et limité, dérivé, en somme, de la cause exemplaire, que nous emploierons, dorénavant, l'expression "formes musicales", et non plus dans le sens philosophique utilisé précédemment.

(1) Paul Bertrand: *Précis d'Histoire de la musique*, p. 57.

CHAPITRE PREMIER

LES FORMES MUSICALES

C'est uniquement à l'époque du classicisme, rongé par le souci de l'équilibre, que les formes musicales actuelles ont surgi dans leur splendeur d'adulte. Depuis lors, elles ont constamment évolué, mais d'une façon purement accidentelle toutefois. A part l'Air varié, leur "grosse charpente" ressemble ostensiblement à celle de l'ère grecque (1).

Comme chacun le sait, chaque plan essentiel de construction sonore représente un cadre extrêmement malléable, souple et élastique, dans lequel l'artiste peut, pour ainsi dire, mouler à son gré ses idées les plus didactiques comme ses fantaisies les plus saugrenues.

Avant d'aborder la classification, même approximative, des différents spécimens de la musique moderne, esquissons le mécanisme de la syntaxe phraséologique et faisons une rapide incursion dans le domaine des genres anciens.

---

(1) Au sujet des formes antiques, cf. Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue musicale*, tome I, pp. 160-165; tome 2, pp. 635-636.

1) *LES ELEMENTS DE LA FORME MUSICALE.*

La simple note désigne la plus petite particule de l'orthographe musicale. L'enchaînement mélodique de plusieurs notes engendre les incises; la réunion de plusieurs incises donne naissance au membre de phrase; le groupement de plusieurs membres de phrase, enfin, constitue la phrase qui, par voie de multiplication, crée la période, la double-période et, finalement, le discours tout entier.

La phrase s'affiche comme la véritable cellule de l'organisme morphologique, comme la base structurale et "l'unité de mesure (1)" de tout édifice sonore bien construit. Elle consiste en une succession mélodique ou harmonique qui se termine, suivant le sens plus ou moins achevé qu'elle exprime, par une cadence conclusive ou suspensive. On l'appelle régulière, lorsque ses membres composants sont symétriques et ses cadences, périodiques; irrégulière ou exceptionnelle, dans le cas contraire. Divisée, la phrase se morcelle donc en membres de phrase et en incises; multipliée, elle fait naître non seulement les périodes et les double-périodes, mais même certains groupements phraséologiques irréguliers.

---

(1) "The musical Phrase has been described . . . as being conveniently a standard period from which to reckon others of greater or less length, a "unit of measurement", in fact." Stewart MacPherson: *Form in Music*, p. 25.

A la lumière d'un examen attentif et minutieux, la composition musicale bien ordonnée apparaît, non comme l'agglomération chaotique de fragments hétérogènes, mais comme la déduction logique et mûrie de germes thématiques. Or, c'est précisément dans la phrase, symbole d'idée musicale complète, que s'incarne le germe thématique. Dès lors, on comprend facilement que la phrase, sans compromettre le moins du monde son caractère spécifique et originel, puisse subir de fréquentes altérations accidentelles, uniquement destinées à la magnifier. En dépit des formations irrégulières qu'ils entraînent parfois à cause du site des cadences, ces développements doivent respecter certaines règles techniques, propres à la morphologie. Ils consistent non seulement à élargir le commencement, le milieu ou la fin de la phrase, mais même à répéter, textuellement ou non, la phrase entière elle-même.

La période, elle, résulte de la juxtaposition successive de deux phrases dont l'une pourrait s'appeler protase, et l'autre, apodose. Dans sa construction mélodique, elle est soumise aux lois du parallélisme, de l'opposition et du contraste. Bien plus, elle peut souffrir les mêmes développements que la phrase elle-même. En conséquence, on peut répéter soit la phrase antécédente seule, soit la phra-

se conséquente seule, soit encore la période tout entière. Mais ce n'est pas tout. On va même jusqu'à élargir le commencement, le milieu ou la fin soit de chaque phrase en particulier soit de toutes les phrases ensemble. C'est d'ailleurs à certaines de ces extensions que s'appliquent les termes de prélude, postlude et codetta. Quant à la double-période, essentiellement constituée de deux périodes, elle demeure sujette à des transformations analogues.

Ainsi donc, de par sa constitution, la phrase se révèle comme l'élément morphologique par excellence. En s'unissant conjointement à une ou à plusieurs de ses congénères, elle concourt à la formation d'une partie de discours. Cette partie désigne une série cohérente de plusieurs phrases, terminée par une forte cadence tonique. C'est d'ailleurs du nombre variable de ces sections que jaillit la forme partite, également appelée, par analogie, "forme vocale (1)", avec ou sans paroles.

2) *LES FORMES MUSICALES ANTIQUES.*

Les genres anciens appartiennent soit à la musique liturgique soit à la musique profane. On les

(1) "The Song-forms, so called in analogy to the vocal forms from which they are derived; but just as common in instrumental as in vocal composition." Percy Goetschius: *The Homophonic Forms of Musical Composition*, p. 113.

divise ordinairement en monodiques et en polyphoniques. D'après Maurice Emmanuel, leurs divers modes de construction peuvent se ramener au type "dissymétrique" et au type "symétrique" (1).

Les formes monodiques dérivent toutes de la cantilène monodique. Mélodie libre, mais à coupe indéterminée, celle-ci commente pas à pas le sens des paroles dont elle s'inspire. L'antienne, l'hymne et la monodie populaire en incarnent les principaux échantillons. Modale du psaume liturgique, l'antienne s'écrit sur la prose latine et se chante alternativement par deux demi-choeurs qui se réunissent ensemble pour entonner le refrain. Entre autres variétés, elle inclut: l'introït, le trait, le graduel ou répons orné, l'offertoire et l'alleluia. L'hymne, lui, est une sorte de cantique à allure populaire; il s'écrit sur des vers latins et se caractérise par une cadence symétrique embryonnaire. La monodie populaire, enfin, subit fortement l'influence de la danse; elle s'écrit sur des paroles profanes et se distingue non seulement par la périodicité d'un rythme cadencé, mais aussi par le retour d'un couplet auquel s'oppose un refrain. Inutile de dire que la monodie populaire, pas plus que l'antienne et l'hymne, ne possède ni plan ni

(1) Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue musicale*, tome I, p. 160.

forme déterminés, au sens moderne du mot.

Les genres polyphoniques (1), en revanche, puisent leurs racines dans la diaphonie, le gymel, le faux-bourdon, le déchant, l'imitation et le canon. Les trois premiers consistent à reproduire intégralement par mouvement direct un thème initial: l'un, à la quinte; l'autre, à la tierce; l'autre, enfin, à la tierce et à la sixte. Le déchant, lui, répudie cette reproduction intégrale parallèle pour ajouter au chant déjà donné une mélodie nouvelle qui procède par mouvement contraire à intervalle d'octave, de quinte ou de quarte. Quant à l'imitation et au canon, ils nous sont déjà familiers. Tous ces essais de superposition mélodique constituent la base des grands genres polyphoniques libres qui, au point de vue liturgique, comprennent la messe, le motet, le choral et le psaume huguenots, et, au point de vue profane, la chanson populaire, le madrigal et la suite.

La messe, dont la structure musicale revendique la plus parfaite liberté, se subordonne constamment aux divisions invariables de l'Ordinaire

(1) Sur les éléments, les formes et l'interprétation de la polyphonie, cf. Jules Martel, O.M.I.: *La polyphonie classique*. (Extrait de la Revue de l'Université d'Ottawa). Sur l'évolution de la polyphonie, cf. Alfred Bernier, S.J.: *Saint Robert Bellarmin et la Musique liturgique*, pp. 3-14. (Studia Collegii Maximi Immaculatae Conceptionis, Fascicule IV, Montréal, 1939).

lui-même; ses parties fondamentales et traditionnelles se dénomment: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus) et Agnus. Le motet, lui, désigne toute pièce contrapuntale libre, écrite sur des paroles latines tirées de l'office divin; en filiation directe avec le plain-chant, il se termine par une cadence à la tonique ou à la dominante. Si la messe et le motet font partie intégrante du culte catholique, le choral et le psaume huguenots, en revanche, appartiennent à la liturgie protestante: le premier s'écrit sur des paroles allemandes, originales ou bibliques; le second, modalité du précédent, sur un certain nombre de groupes de vers. La chanson populaire, elle, conserve le même caractère que la monodie du même nom, à la seule différence qu'elle comporte plusieurs voix au lieu de n'en compter qu'une seule. Le madrigal est un motet profane aristocratique qui, bien qu'apparenté à la chanson, sacrifie toujours la cadence métrique à l'expression galante. Quant à la suite, elle apparaît comme une succession de pièces instrumentales dont les mouvements variés et contrastants présentent entre eux une certaine affinité tonale, tout en affectant la forme de danses ou de chansons. Inutile d'ajouter que toutes les formes précitées ne comportent aucune coupe bien définie.

3) *LES FORMES MUSICALES MODERNES.*

Après cette digression inévitable sur les genres anciens, revenons aux véritables formes de la musique moderne. Ce sont elles, en effet, qui coordonnent en un tout homogène, pittoresque et varié, les divers groupes rythmiques, mélodiques et harmoniques dont se compose le discours musical. On les divise généralement en trois grandes familles: les formes homophoniques ou harmoniques, les formes polyphoniques ou contrapuntales, et les formes mixtes ou harmonico-contrapuntales. Les premières se caractérisent par l'utilisation des styles harmoniques les plus simples en même temps que par la prédominance d'un seul élément mélodique; les secondes se distinguent par l'association harmonieuse de deux ou de plusieurs mélodies individuellement parfaites, mais théoriquement indépendantes; les dernières, enfin, se particularisent par l'emploi simultané de l'homophonie et de la polyphonie, ainsi que par une solution de continuité plus élaborée, plus nourrie, plus étoffée. Evidemment, cette classification est purement arbitraire, car, parfois, il peut y avoir entrecroisement de part et d'autre. Aussi la signification des termes se rapporte-t-elle à la contexture plutôt qu'au dessin lui-même.

a) Les formes homophoniques.

Les formes homophoniques comportent non seulement des formes abstraites, mais même des formes concrètes. Les unes représentent les archétypes fondamentaux, les patrons essentiels de toute construction harmonique; les autres, au contraire, désignent tout simplement les styles conventionnels et accidentels qui en dérivent.

Les formes abstraites, ou primaires, bien que parfois sujettes à l'irrégularité, se répartissent normalement en formes simples et en formes composées. Les premières se subdivisent en monopartites, en bipartites et en tripartites, tandis que les secondes résultent de l'association de plusieurs formes partites complètes.

Les formes concrètes, ou dérivées, en revanche, se partagent en trois grandes classes: celle de la danse, celle du lyrisme et celle de l'étude.

FORMES HOMOPHONIQUES :

1) ABSTRAITES:

A) régulières:

1) simples:
   a) monopartites.
   b) bipartites.
   c) tripartites.

2) composées.

B) irrégulières.

2) CONCRETES:

A) classe de la danse.

B) classe du lyrisme.

C) classe de l'étude.

La forme monopartite, également appelée coupe primaire, se compose d'une seule section qu'on pourrait figurer par la lettre A. Elle est formée d'une série cohérente de plusieurs phrases, close, en règle générale, par une forte cadence tonique. De longueur variable, elle s'extériorise aussi bien dans la simple phrase répétée que dans la double-période élargie.

La forme bipartite, ou coupe binaire, résulte de la juxtaposition de deux sections périodiques, séparées l'une de l'autre par une interruption cadentielle. Ces deux portions, de structure et de caractère généralement analogues, peuvent se figurer par les lettres A B. Habituellement, chacune d'elles représente une période ordinaire, avec ou sans répétition. Lorsqu'on développe la forme bipartite, chaque section se métamorphose en une période élargie, à laquelle on accole soit une phrase introductive soit une coda ou une codetta. Quand, au contraire, on l'abrège, une des parties, sinon les deux ensemble, se réduit à la simple phrase. Ce dernier cas est plutôt rare.

La forme tripartite, ou coupe ternaire, comporte trois sections distinctes dont la dernière a précisément pour caractéristique d'être la répétition, littérale ou modifiée, de la première. Obéissant à la loi naturelle de symétrie, de contraste et d'équilibre, elle demeure le principe vivifiant qui anime tous les types supérieurs de la haute composition. Susceptible de réduction ou d'élargissement, elle représente, en somme, la perfection du dessin structural. On la symbolise par les lettres A B A.

Continuation logique, mais amplifiée, des archétypes précédents, les formes composées résultent de l'association de formes partites complètes. La plus connue, celle du menuet, consiste à réunir conjointement deux formes vocales organisées dont l'une s'appelle chant principal, et l'autre, trio. Après l'émission de ce trio, il est d'usage presque constant d'opérer un retour, un "da capo", et de faire réentendre le thème initial; tout cela, pour satisfaire aux exigences pratiques du principe ternaire magnifié. Dans ce dernier, la forme partite complète se substitue à la section pour y jouer un rôle analogue. En somme, le menuet ne fait que transmuer la coupe ternaire simple en coupe ternaire composée.

Quant à la forme irrégulière, soit simple soit composée, elle viole toujours l'une ou l'autre des

conditions essentielles qui assurent la marche ordonnée d'une bonne coupe symétrique.

L'ossature des formes abstraites précitées sert de charpente à une foule de dessins secondaires qui en dérivent. Ces patrons-satellites se dénomment, par convention, formes concrètes de l'homophonie. Ils se réduisent, arbitrairement, à trois grandes classes: celle de la danse, celle du lyrisme, celle de l'étude.

Le style de danse se caractérise par la prédominance de l'élément rythmique et par une conception généralement instrumentale. A cette catégorie se rattachent la marche ainsi que la plupart des danses, tant anciennes que modernes. Voici, incidemment, quelques types de danse (1) qui ont joui ou jouissent encore d'une certaine vogue: la danse collective, la carole, la tresque, la ductia, l'estampie, les sons poitevins, le saltarello, le trotto, les violei, les govenanz, les ridevanz, la trippe, le vireli, le coursault, la basse-danse, le branle, le tourdion, le tambourin, la musette, la pavane, la gaillarde, la courante, la volte, la gavotte, la bourrée, le menuet, la sarabande, la gigue, la lou-

(1) Pour l'étude complémentaire de la danse:
cf. Théodore Gerold: *Les airs de danse:* Encyclopédie de la musique (Lavignac), 2e partie, pp. 3082-3121.
cf. Madame Bernay: *La danse*: Encyclopédie de la musique (Lavignac), 2e partie, pp. 3411-3437.

re, la canarie, le passepied, le rigaudon, la forlane, l'allemande, l'anglaise, la contre-danse, l'écossaise, la morisque, la polonaise, la valse, la polka, le galop, la mazurka, la tarentelle, la sicilienne, le boléro, le schottisch, le quadrille (pantalon, été, poule, pastourelle et final), le rag-time, le fox-trot, le one-step, le two-step, le schimmy, le tango, et combien d'autres encore jusqu'à l'amusant boogie-woogie!

Le style lyrique se singularise par la prépondérance de l'élément mélodique et par la conception vocale, avec ou sans paroles. Il s'extériorise dans l'air, le lied, la cavatine, l'idylle, la barcarolle, le nocturne, la rêverie, l'aubade, la sérénade, la mélodie, la chanson, la romance, la ballade, la berceuse, l'élégie, la légende, la pastorale, le feuillet d'album, et dans une multitude d'autres compositions à caractère similaire dont les titres peuvent varier à l'indéfini.

Le style de l'étude, enfin, se particularise par la conception purement instrumentale et par la suprématie de l'élément harmonique. Appartiennent à ce genre: l'étude, l'exercice, la toccate, le scherzo, le caprice, l'intermezzo, l'impromptu, et quantité d'autres pièces à tournure semblable ou identique.

Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, la présente classification des formes homophoniques,

comme toutes les autres d'ailleurs, est tout à fait approximative, un peu arbitraire et forcément imparfaite. On doit donc l'interpréter avec circonspection et sans trop de rigueur, en raison de la compénétration possible, ou même inévitable, entre l'une ou l'autre des formes précitées. Selon la judicieuse réflexion de Combarieu, "trompeurs sont la plupart des écriteaux qui servent pour les classifications à compartiments très distincts ; partout on trouve une réalité complexe parce que cette région de la vie est très complexe et d'ordre supérieur; partout il y a croisement des lignes directrices, indépendance de l'esprit des vrais artistes, compénétration des courants principaux (1)."

b) Les formes polyphoniques.

Les formes contrapuntales se distinguent par la superposition harmonieuse de plusieurs lignes mélodiques indépendantes. Suivant le degré de sévérité avec lequel on applique les principes de la polyphonie, elles se divisent en trois grands ordres: l'invention, la fugue et le canon.

FORMES POLYPHONIQUES :

1) L'invention.
2) La fugue.
3) Le canon.

(1) Jules Combarieu: *Histoire de la musique*, tome 3, p. 7.

L'invention [1], préambule scolastique de la fugue, se présente comme le spécimen le plus simple en même temps que le moins rigide de toute la contexture polyphonique. Elle consiste à exploiter, d'une façon plutôt superficielle, un thème unique et concis. Ses facteurs essentiels sont les suivants: le motif, les imitations de ce motif, les associations contrapuntales passagères, et les passages épisodiques incluant cadences. De style badin, sérieux ou lyrique, elle s'écrit à deux, trois, quatre, et même cinq voix. Sa coupe, bien que sectionnelle, est moins régulière et moins symétrique que celle de la forme partite. Notons, en passant, que l'invention s'apparente au choral figuré ainsi qu'à certaines variétés de préludes, de toccates et de fantaisies.

"Succession d'expositions reliées entre elles par des marches modulantes [2]", la fugue apparaît comme la forme-type par excellence. Composition monothématique et unitonique à plan ternaire, elle consiste à exposer successivement et contrapuntalement, dans un ordre tonal déterminé par la loi des cadences, un thème unique appelé sujet. Ses éléments fondamentaux comprennent: le sujet, la

(1) Cf. Percy Goetschius: *Counterpoint applied*, pp. 96-174.
(2) Marcel Dupré: *Cours Complet de Fugue*, volume I, p. 52.

réponse, la coda, le ou les contre-sujets, les divertissements épisodiques, la strette et la pédale; ils obéissent tous aux préceptes de l'unité tonale, rythmique et thématique. Vocale ou instrumentale, la fugue peut comporter de deux à huit parties, mais, généralement, elle s'écrit à trois ou à quatre voix. On l'appelle fugue réelle, quand la réponse imite exactement le sujet; fugue de ton, ou tonale, lorsque la réponse nécessite le mécanisme de la mutation. Quoi qu'il en soit, l'une ou l'autre se décompose normalement en trois sections distinctes: l'exposition, le développement et la conclusion. L'exposition fait entendre alternativement le sujet et la réponse, en compagnie du ou des contre-sujets; assez fréquemment du reste, elle est suivie d'une contre-exposition qui la résume, mais en sens inverse. Le développement, lui, traite librement, selon tous les artifices du contrepoint, des fragments qu'il soutire du sujet, de la réponse ou du contre-sujet; ses modulations successives doivent toutefois aboutir, en règle générale, à un repos momentané sur la dominante du ton principal. La conclusion, enfin, comporte un rappel symétrique, mais non identique, de l'exposition; elle utilise la strette pour condenser les principaux éléments de la fugue, et elle se sert des pédales pour réaffirmer la tonalité primitive en même temps

que pour faire réentendre,une dernière fois, le sujet, la réponse et le contre-sujet. Parmi les espèces les plus connues de la forme-fugue, on compte: la fughetta ou fugue abrégée, la fugue à deux ou à trois sujets, la fugue libre, la fugue irrégulière, la fugue sur un choral et la fugue de concert.

Le canon, enfin, représente le spécimen le plus exigeant de toute la contexture polyphonique. Il consiste à faire entrer successivement, à distance plus ou moins rapprochée et à intervalle variable selon le cas, une ou plusieurs parties, appelées conséquents, qui sont la reproduction exacte et fidèle de l'antécédent proposé. Il englobe non seulement la ronde, le canon progressif, le canon indépendant, le canon accompagné et le canon double, triple ou quadruple, mais encore tout ce cortège de compositions canoniques libres qui tolèrent de si nombreuses licences quant à l'imitation stricte et continue. Il s'écrit, d'ordinaire, à deux, trois ou quatre voix, et suit les règles spécifiques du contrepoint imitatif.

c) Les formes mixtes.

Les formes mixtes se caractérisent par le mélange de l'homophonie et de la polyphonie, ainsi que par l'envergure de leurs dimensions structu-

rales. En d'autres termes, ce sont les prototypes de la haute composition. Tout comme les formes harmoniques qu'elles amplifient, elles s'incorporent des formes abstraites et des formes concrètes.

Les formes abstraites désignent les archétypes fondamentaux du tissu harmonico-contrapuntal ; elles comportent: l'air varié, l'allegro de sonate, l'ouverture et le rondo. Les formes concrètes, au contraire, incarnent des compositions collectives dont chaque mouvement peut avoir pour charpente essentielle l'un ou l'autre des patrons précités; elles se répartissent normalement en trois grands genres: le symphonique, le symphonico-dramatique et le dramatique.

FORMES MIXTES :

1) ABSTRAITES:

A) la forme-variation.
B) la forme-sonate.
C) la forme-ouverture.
D) la forme-rondo.

2) CONCRETES:

A) les formes symphoniques.
B) les formes symphonico-dramatiques.
C) les formes dramatiques.

La forme-variation consiste à exposer successivement un thème unique qui, sans jamais cesser d'être substantiellement lui-même, se présente néanmoins sous des déguisements rythmiques, mélodiques ou harmoniques, variés et multiples. Ses principaux spécimens sont : la basse contrainte, la passacaille, la chaconne, la petite et la grande variation ; ils se distinguent entre eux par la longueur de leur motif, en même temps que par leur caractère et leur allure générale. Le "basso ostinato" comporte une simple phrase monodique, d'environ quatre mesures, que l'on répète continuellement dans la basse, pendant que dans les parties supérieures se déploient sans cesse de nouvelles contextures mélodiques. La passacaille suppose un sujet, d'environ huit mesures, qui se réitère textuellement dans la basse et au-dessus duquel se succèdent diverses trames sonores nettement contrapuntales ; de mode mineur, elle s'écrit à trois temps. La chaconne s'apparente à la précédente ; elle s'en distingue toutefois par son régime homophonique ainsi que par sa basse harmonisée qui supporte une chaîne de guirlandes monodiques. La petite variation à coupe binaire, elle, possède un thème lyrique, appelé air ou mélodie, qui s'étend sur une double-période d'environ seize mesures ; ses expositions ininterrompues, in-

dépendantes les unes des autres, ont pour principe l'imitation, la décoration et l'ornementation. La grande variation à coupe ternaire, enfin, incarne le triomphe de l'amplification thématique; laissant libre cours à l'imagination créatrice, elle interprète, commente et exploite à fond un thème de vingt à vingt-quatre mesures environ qu'elle va même jusqu'à rendre méconnaissable par la hardiesse des devis rythmiques, mélodiques ou harmoniques très élaborés.

La forme-sonate est un type de construction à plan ternaire, caractérisé par l'association de deux thèmes contrastants. Elle comprend trois parties distinctes: l'exposition, le développement et la réexposition. L'exposition, parfois précédée d'une introduction lente, fait d'abord entendre, au ton principal, une première idée plutôt brève, mais à tournure masculine et rythmique; elle construit ensuite un pont modulant orienté vers une tonalité voisine, ordinairement la relative ou la dominante, puis, finalement, énonce une seconde idée plus élaborée, à tournure féminine et mélodique; le tout avec reprise. Le développement, bâti sur la coupe sectionnelle, se réduit à un travail thématique libre; il consiste à manipuler, selon tous les artifices du langage sonore, quelques fragments tirés de l'exposition, de façon à aboutir, par

des moyens agogiques, dynamiques et modulants, à une entrée vers la tonalité originelle. La réexposition, enfin, fait réentendre, au ton principal, l'idée première, intégrale ou modifiée; elle répète ensuite le pont modulant, puis, en dernier ressort, énonce à nouveau l'idée seconde, transposée cette fois dans la tonalité primitive et suivie d'une ou de plusieurs queues concluantes. La charpente du premier mouvement de la sonate se retrouve, amplifiée ou simplifiée, non seulement dans l'allegro de la symphonie et du concerto, mais encore dans celui de la musique de chambre et même de la sonatine.

La forme-ouverture, destinée à l'introduction d'une oeuvre dramatique quelconque, manipule, dans un mouvement complet et indépendant, deux ou plusieurs thèmes d'aspect différent. Bien qu'elle jouisse d'une autonomie parfaite en matière de structure, elle se rapproche néanmoins de la forme-sonate. Ses satellites immédiats sont les suivants: l'ouverture d'oratorio, l'ouverture dramatique, l'ouverture de concert, l'ouverture potpourri et, dans un certain sens, le poème symphonique. L'ouverture de l'oratorio se drape habituellement dans une fugue orchestrale, et conserve le caractère de dignité inhérent au sujet sacré. L'ouverture classique et l'ouverture de concert s'écrivent

toutes deux dans la forme-sonate traditionnelle: l'une se rapporte directement à la représentation théâtrale à qui elle sert de préambule; l'autre désigne tout simplement une pièce brillante et effective, vouée à la seule performance de concert, et dépourvue, en soi, de tout thématisme opératique connexe. L'ouverture potpourri, elle, implique la coupe sectionnelle et vise à l'obtention d'un effet graduellement intensifié; elle consiste à associer librement une série d'épisodes mélodiques tirés de l'opérette ou de l'opéra léger avec lesquels elle se trouve en relation immédiate. Le poème symphonique, enfin, s'apparente à l'ouverture, mais uniquement par analogie; bâti sur la coupe sectionnelle ou sur une chaîne de formes partites, il fait la description musicale d'une action dramatique en commentant pas à pas un programme littéraire tracé d'avance. A ces formes-satellites peuvent s'adjoindre le prologue symphonique et le prélude wagnérien qui, tout en constituant des blocs complets, autonomes et bien définis, entretiennent cependant des rapports thématiques avec l'opéra lui-même.

La forme-rondo dérive de l'ancien rondeau vocal. Elle se distingue par l'alternance de deux thèmes contrastants, dont l'un peut s'appeler principal, et l'autre, secondaire ou subordonné. Sa ma-

nifestation la plus élémentaire n'évoque qu'une seule alternance thématique et se figure ainsi: thème principal, pont modulant, thème secondaire à la dominante ou au relatif, retour à la tonalité primitive, thème principal (modifié si possible) et coda. Sa seconde expression se traduit par deux digressions et par deux retours; ses facteurs essentiels se succèdent comme suit : thème principal, transition, premier thème subordonné au relatif ou à la dominante, codetta, retransition au ton originel, thème principal (abrégé si possible), pont modulant, second thème subordonné écrit dans une tonalité éloignée, retour au ton primitif, thème principal (intégral, modifié ou résorbé dans la queue) et coda. Sa troisième manifestation, la plus parfaite de toutes, obéit au principe ternaire et se compose, normalement, de trois départs et de trois retours. En voici le schème: la section initiale fait entendre le thème principal, le pont modulant, le premier thème subordonné au relatif ou à la dominante, le retour à la tonalité primitive et le thème principal (abrégé si possible) ; la section médiane énonce, dans un ton hétérogène, un second thème subordonné de plus grande envergure, puis elle remodule vers le ton originel; la section finale, en dernier ressort, fait réentendre le thème principal, la transition, le

premier thème subordonné transposé cette fois dans la tonalité primitive, le thème principal et la coda. Ces trois espèces de rondo (1), amplifications variées de la chanson populaire, sont tous soumis à des lois spécifiques de réalisation technique.

Après avoir contemplé les formes abstraites de l'écriture harmonico-contrapuntale, penchons-nous sur la multitude des formes concrètes qui les illustrent et en dérivent. Ces dernières représentent un amoncellement de compositions collectives dont les mouvements différents, quoique théoriquement indépendants, sont tous soudés les uns aux autres par des liens rationnels assez étroits. Chacun de ces mouvements, par ailleurs, a pour squelette l'un ou l'autre des canevas précités. Quoi qu'il en soit, les formes mixtes concrètes peuvent toutes se ramener, d'une façon approximative, à trois grands genres bien définis: le symphonique, le symphonico-dramatique et le dramatique.

Le genre symphonique, issu du geste, se cantonne dans la musique pure, à l'abri de toute parole indiscrète, même sous-entendue. Ses représentants les plus célèbres sont les suivants: 1) la sui-

(1) Pour l'étude détaillée de la forme-rondo, cf. Percy Goetschius: *The Larger Forms of Musical Composition*, pp. 92-150.

te, chapelet de pièces instrumentales, en forme de danse et d'origine binaire, dont les mouvements variés et contrastants se relient entre eux par une certaine affinité tonale; 2) la sonate, ensemble de trois ou quatre morceaux à plan ternaire, corroyés par une parenté spirituelle et thématique, et destinés à un ou à deux instruments à clavier; 3) la musique de chambre, extension de la sonate à un groupe restreint d'instrumentistes concertants, qui, selon le cas, s'intitule duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor, octuor ou nonetto; 4) la symphonie, grande sonate pour orchestre complet; 5) le concerto, sonate d'orchestre qui, pendant toute la durée de son émission, accorde la préséance à un solo instrumental; 6) la variation, expositions successives d'un thème unique qui, tout en restant identique à lui-même, revêt, à chacune de ses répétitions, des aspects rythmiques, mélodiques ou harmoniques très différents ; 7) la fantaisie, enfin, composition extrêmement libre dont la facture indéterminée, bien que laissée au seul caprice du musicien, se rapproche néanmoins, de près ou de loin, à celle de la forme fugue-sonate, prototype de toute construction bien ordonnée.

Le genre symphonico-dramatique, lui, se singularise non seulement par le souci architectural propre au geste, mais également par l'influence

expressive de la parole sous-entendue. Entre autres espèces, il s'approprie: 1) l'ouverture, morceau d'orchestre servant d'introduction à une oeuvre dramatique quelconque; 2) le poème symphonique, pièce orchestrale qui décrit musicalement une action dramatique en suivant pas à pas un programme littéraire déterminé d'avance; 3) le ballet, suite de danses variées pour ensembles chorégraphiques; 4) la pantomime, expression uniquement mimée d'une histoire continue; 5) le ballet-pantomime (1), action scénique exprimée à la fois par la danse et la musique, avec soutien d'orchestre; 6) le mélodrame ou musique de scène, groupe de pièces vocales ou instrumentales qui accompagnent, renforcent et mettent en relief un drame exclusivement déclamé.

Le genre dramatique, enfin, qui a pour principe le lied, la mélodie et l'ensemble vocal, se particularise par la prédominance du chant effectivement exprimé. Entre autres variétés, il s'incorpore: 1) la cantate, succession de morceaux religieux ou profanes avec soli, choeurs, et obligato d'instruments ou d'orchestre; 2) l'oratorio, épopée musicale non-scénique, pour soli, choeur et orchestre, dont le sujet et les personnages sont em-

(1) Sur le ballet et la pantomime, cf. Marcel Valois: *Figures de danse*. Montréal, Les Editions Variétés, 1943.

pruntés à l'histoire biblique; 3) l'opéra, représentation théâtrale d'un drame musical profane dans lequel se mêlent les récitatifs, les airs, les choeurs, l'orchestre, et, parfois, la danse; suivant son caractère et la prééminence d'un élément essentiel, il peut s'intituler: opéra-récitatif, opéra mélodidique, drame lyrique symphonique, grand opéra, opéra réaliste, opéra poétique, etc.; 4) l'opéra-comique, reconstitution à la scène d'un jeu musical profane, aimable, modéré et à dénouement plutôt heureux, dans lequel le chant alterne avec le texte déclamé; 5) l'opérette, représentation scénique d'une oeuvre musicale profane, légère, badine et gaie, mais d'envergure moindre que celle de l'opéra ou de l'opéra-comique; 6) la fête civique, enfin, action populaire, musicale et dramatique, dans laquelle le peuple joue simultanément le rôle de spectateur et celui d'acteur.

Voilà donc, décrites d'une façon aussi claire et précise que possible, les formes les plus usuelles de l'architecture sonore. Il existe, évidemment, une infinité d'autres dessins à conception plus ou moins fantaisiste, mais ils plongent tous leurs racines dans les prototypes fondamentaux ou secondaires que nous venons d'étudier. "Quelles que soient d'ailleurs ces formes, ferons-nous remarquer avec Charles Lefebvre, un grand principe les

domine, c'est qu'au-dessus des formes, il y a la Forme, c'est-à-dire la loi d'équilibre et d'unité qui régit les différentes parties d'un tout, loi dont la nature nous offre de tous côtés la manifestation et le modèle (1)."

(1) Charles Lefebvre: *Les formes de la musique instrumentale*: cf. Encyclopédie de la musique (Lavignac), 2e partie, p. 3121.

CHAPITRE DEUXIEME

LES ESPECES DE MUSIQUE

La musique apparaît comme un tout unique et complet, garni d'une multiplicité de facettes. On lui attribue souvent, selon le point de vue sous lequel on l'envisage, des qualificatifs nombreux et variés qui ont pour but de la préciser accidentellement. Voici, en quelques mots, ses appellations les plus fréquentes. Celles-ci ne sont, en somme, que des modalités de la morphologie.

1) Au point de vue des époques.

Au point de vue des époques, la musique se dénomme ancienne ou moderne. La première s'étend des origines de l'art jusqu'au seizième siècle inclusivement; la seconde part du dix-septième siècle pour aboutir à aujourd'hui.

La musique ancienne se divise en primitive, en antique, en médiévale et en renaissance. La primitive, en usage chez les Hébreux, les Indous, les Egyptiens et les Orientaux, cadastre l'art

rudimentaire des peuplades anciennes; l'antique, grecque ou latine, date d'avant l'ère chrétienne et se prolonge jusqu'au cinquième siècle après Jésus-Christ; la médiévale prend naissance au cinquième siècle pour s'éteindre au quinzième; la renaissance occupe le quinzième et le seizième siècle.

La musique moderne, elle, se partage en classique, en romantique et en contemporaine. La classique appartient aux dix-septième et dix-huitième siècles; la romantique s'échelonne sur le parcours du dix-neuvième siècle; la contemporaine, enfin, débute vers la fin du dix-neuvième siècle pour se perpétuer jusqu'à ce jour.

2) Au point de vue du caractère.

Au point de vue du caractère, la musique se délimite en religieuse et en profane. L'une appartient exclusivement au culte et s'exécute, d'ordinaire, à l'église ou dans le temple; l'autre, au contraire, ne relève ni du culte ni de la liturgie ecclésiastique, et, conséquemment, doit toujours s'exécuter hors du lieu sacré.

3) Au point de vue des règles.

Au point de vue des règles, la musique s'intitule: classique, romantique, naturaliste, impressionnis-

te, symboliste et ultra-moderne. Le classicisme se soumet aux exigences scolastiques et artistiques, formulées par les grands maîtres du dix-septième siècle; le romantisme recherche une conception plus personnaliste de l'art et tend à s'affranchir du style de la composition classique; le naturalisme s'applique à décrire et à copier la vie réelle telle qu'elle est, dans ses manifestations les plus aristocratiques comme les plus populaires; l'impressionnisme vise à exprimer, d'une façon pure et simple, l'impression telle que ressentie matériellement; le symbolisme s'efforce de traduire les sentiments et les émotions qui échappent à l'analyse; l'art ultra-moderne, enfin, représente l'impressionnisme poussé, pour ainsi dire, jusqu'à son paroxysme.

4) Au point de vue du genre.

Au point de vue du genre, la musique s'appelle diatonique, chromatique ou enharmonique. La première emploie uniquement le genre diatonique; la seconde accorde la préséance au chromatisme; la dernière, enfin, se sert copieusement de l'enharmonie.

5) Au point de vue de la tonalité.

Au point de vue de la tonalité, la musique porte l'étiquette d'unitonique, de polytonale, d'omni-

tonique et d'atonale. L'unitonique exclut la modulation et n'admet qu'une seule tonalité; la polytonale utilise simultanément plusieurs tonalités différentes; l'omnitonique permet l'usage de toutes les tonalités et de toutes les modulations; l'atonale, enfin, basée sur la gamme par tons entiers, rejette complètement le principe de la tonalité.

6) Au point de vue de l'instrument.

Au point de vue du médium, la musique se qualifie de vocale et d'instrumentale. L'une est destinée à la voix humaine; l'autre, aux seuls instruments artificiels. Toutes deux, cependant, peuvent appartenir à la monodie ou à la polyphonie.

7) Au point de vue des écoles.

Au point de vue des écoles, la musique prend le nom du pays ou de la nationalité qu'elle caractérise ou personnifie. C'est ainsi qu'on parle de la musique italienne, allemande, française, russe, japonaise, américaine, et même canadienne.

8) Au point de vue des formes.

Au point de vue des formes, la musique est dite pure ou symphonique, symphonico-dramatique, et dramatique ou appliquée. La musique pure s'affranchit totalement de la parole; la symphonico-

dramatique présuppose le verbe sous-entendu; la dramatique, enfin, subit l'ascendance du chant exprimé.

9) Au point de vue des éléments constitutifs.

Au point de vue de ses éléments constitutifs, la musique se partage en rythmique, en mélodique et en harmonique. La première se distingue par la prépondérance du rythme; la seconde, par la prééminence de la mélodie; la troisième, par la prédominance de la polymélodie simultanée.

A ces espèces peuvent encore s'adjoindre la musique plane et la musique mesurée. L'une se caractérise par la liberté du rythme et la valeur constante des figures de notes; l'autre, au contraire, par l'asservissement relatif du rythme et la durée inégale des figures de notes, encloses entre des barres de mesure.

10) Au point de vue de l'enseignement.

Au point de vue de l'enseignement, la musique se divise en théorique, en pratique, en élémentaire, en arithmétique et en historique. La musique théorique spécule sur la physique du son, les règles de l'art et la musicologie; la musique pratique applique concrètement les canons de la précédente; la musique élémentaire se borne à l'étude spé-

culative des seuls éléments constitutifs de l'art ; la musique arithmétique considère les sons dans leurs rapports avec les nombres; la musique historique, enfin, glose sur la théorie musicale évoluant à travers les âges, ainsi que sur les praticiens qui l'ont illustrée de si admirable façon.

CHAPITRE TROISIEME

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La musique, pour employer une comparaison vieillie, mais significative, ressemble à un être humain parfaitement organisé. Analogiquement constituée d'un corps et d'une âme, elle a vu le jour il y a plusieurs centaines d'années déjà. Depuis lors, elle s'est toujours développée d'une façon normale et constante. Insensible aux outrages du temps, elle jouit d'une santé très florissante qui ne laisse présager en rien une mort imminente ou même lointaine.

Après avoir disséqué, dans des pages antérieures, la matière et la forme de l'art musical, nous allons maintenant considérer cet individu séculaire dans l'épanouissement de sa formidable activité. Pour ce, nous essaierons de reconstituer, aussi fidèlement que possible, les différentes étapes qu'il a parcourues depuis sa naissance jusqu'à ce jour. En d'autres termes, nous tracerons l'évolution des éléments intrinsèques et extrinsèques qui le caractérisent, mais en nous limitant

exclusivement à l'art européen. Inutile d'ajouter que cette étude sera très brève, en raison même du cadre restreint de notre ouvrage.

L'histoire de la musique (1), par opposition à l'histoire biographique des musiciens, peut s'envisager sous trois angles distincts: celui des époques, celui des écoles et celui des formes. Le premier nous montre les transformations successives de la musique en fonction du temps; le second, en fonction du milieu, pays ou race; le troisième, enfin, en fonction de la chronologie et de la géographie.

1) *LES EPOQUES.*

La vie de la musique se partage en deux tranches bien définies: l'ancienne et la moderne. L'une se déroule de sa naissance à sa majorité; l'autre, de sa majorité à son âge actuel. Par ailleurs, trois étapes distinctives délimitent l'art ancien: l'antiquité ou enfance, le moyen âge ou âge de raison, et la renaissance ou adolescence. Trois étapes é-

(1) "L'Histoire de l'art musical est une branche de la philologie; elle appartient à ce faisceau de sciences qui apportent des contributions diverses à l'étude de l'esprit humain. Sa méthode n'est autre que celle des histoires classiques: étude des documents originaux, déchiffrement des vieilles écritures, comparaison des témoignages, classement des oeuvres, et çà et là, quand il faut combler des lacunes, conjectures discrètes." J. Combarieu: *Histoire de la Musique*, tome I, p. VIII.

galement jalonnent l'art moderne: le classicisme, le romantisme et l'art contemporain. Examinons rapidement chacune de ces manifestations.

a) L'antiquité.

L'antiquité désigne cette période qui s'étend des temps les plus reculés jusqu'au quatrième ou cinquième siècle après Jésus-Christ. Elle se caractérise par les premiers vagissements de la musique qui, à la parole et au geste, ne trouve moyen que d'associer son rythme et sa mélodie.

Les premières manifestations musicales sont d'abord purement rythmiques; très tôt, cependant, elles deviennent mélodiques, car les Anciens cherchent déjà à utiliser le luth, le sistre, la harpe, la flûte et la trompette. A vrai dire, c'est seulement avec les Grecs que la musique commence à prendre un peu de consistance. Elle n'est certes pas encore indépendante, car elle demeure intimement liée à tous les autres arts, sous la tutelle étroite et absolue de l'eurythmie. Toutefois, bien que le rythme constitue l'élément primordial de la musique grecque, la mélodie n'en occupe pas moins une place de choix. Basée sur une échelle sonore identique à celle que fournit la résonance inférieure des corps sonores, elle comporte les huit modes suivants: le dorien, le phrygien, le lydien, le mixo-

lydien, l'hypodorien, l'hypophrygien, l'hypolydien et l'hypomixolydien. L'harmonie brille par son absence, et l'instrumentation se réduit, en somme, à la lyre, à la flûte et à la trompette. Quoi qu'il en soit, l'art grec, à lui seul, résume toute l'antiquité.

b) Le moyen âge.

Le moyen âge s'allume au cinquième siècle pour disparaître vers le quinzième. Bien qu'il dérive directement de l'antiquité, il rompt cependant avec celle-ci, en s'affranchissant du geste. Ses relations avec la parole demeurent, néanmoins, empreintes de la plus constante cordialité. Maintenant parvenue à l'âge de raison, la musique délaisse l'incantation et la magie. Elle s'efforce de traduire, d'une façon plus rationnelle et mieux sentie, le mysticisme religieux qui déborde de son âme. Aussi, la mélopée grégorienne, la monodie populaire et les premières tentatives de la polyphonie dépeignent-elles bien les principales caractéristiques de cette époque!

Le plain-chant marque la première expression monodique par laquelle l'art musical manifeste un commencement d'indépendance. Son rythme, libre et naturel, ne comporte aucune mesure; il se borne tout simplement à suivre pas à pas celui de la

parole latine. Quant à sa mélodie, de genre uniquement diatonique, elle s'appuie sur l'antiphonaire romain, formé de quatre modes authentiques et de quatre modes plagaux. Le triton mélodique (1), toutefois, crée le curieux système des hexacordes et des muances. La notation alors en usage est purement neumatique.

La seconde expression monodique de cette époque se traduit par la chanson populaire. Sans doute celle-ci émane-t-elle de la cantilène grégorienne, mais, en revanche, elle subit fortement l'influence de la danse. Quoique libre, le rythme de la monodie profane implique une périodicité, une alternance de couplet et de refrain. Quant à la mélodie, elle s'applique à devenir de plus en plus expressive. Et la musique grandit toujours! Au dixième siècle, on assiste à l'éclosion de la diaphonie; au douzième, à celle du déchant et de la notation proportionnelle; au treizième, à celle du faux-bourdon; au quatorzième, enfin, à celle du contrepoint. A la fin du moyen âge, la plus grande partie de nos instruments actuels existent déjà à l'état embryonnaire.

---

(1) C'est-à-dire la quarte augmentée.

c) La renaissance.

La renaissance occupe le quinzième et le seizième siècle. Elle se distingue par le règne de la polyphonie et la toute-puissance de l'art profane. Cette ère marque un retour formidable et passionné vers la reconstitution de l'idéal antique. Ce retour a pour conséquence l'exaltation systématique de la beauté pour elle-même, et, surtout, la délivrance et l'essor de l'individualisme. C'est l'époque où le contrepoint, le canon et l'imitation, basés sur le vers français "mesuré à l'antique", atteignent le point culminant de leur floraison. C'est également l'époque où dominent la tendance dramatique et la recherche de l'imagerie sonore. Le rythme s'enrichit alors par l'alternance du chant et du rechant, tandis que la mélodie se dégage peu à peu de la polyphonie. D'autre part, l'art profane devient tellement désinvolte qu'il fournit même des thèmes à des pièces sacrées. D'où réaction: par Luther, d'abord, avec ses chorals; puis, ensuite, par Palestrina, qui, au seizième siècle, porte la polyphonie religieuse, basée sur le chant grégorien, au pinacle de sa perfection et de sa beauté. L'instrumentation, quoique s'adjoignant de nouvelles unités, reste, cependant, plutôt stationnaire.

d) L'époque classique.

Le classicisme, réparti sur les dix-septième et dix-huitième siècles, personnifie le triomphe de l'art symphonique. La musique a maintenant atteint l'âge adulte. Le cadeau dont on la gratifie à cette occasion et qui lui donne droit à l'émancipation totale n'est autre que l'harmonie. Sous l'influence de cette dernière, qui a l'accord pour principe générateur et la tonalité comme base, — ce qui, par le fait même, résoud la fameuse question du triton, — elle peut s'exprimer d'une façon plus libre, avec un langage plus pittoresque, plus effectif et mieux équilibré. Les caractères saillants de cette époque s'énumèrent comme suit: la souveraineté de la musique pure, le culte intensif de la morphologie, la naissance de l'orchestration, et la création de l'élément dramatique, causée par l'essor de l'individualisme. La fugue devient alors le prototype de la musique autonome, et l'opéra, celui de la musique appliquée. Par ailleurs, l'unité tonale et l'harmonie gouvernent en despotes sur tous les éléments qu'elles peuvent asservir. C'est ainsi que leur absolutisme soumet le rythme à la mesure, et la mélodie à la vulgaire carrure.

e) L'époque romantique.

Le romantisme appartient au dix-neuvième siècle. C'est la période où la musique s'humanise. Lassée, pour ainsi dire, de son impersonnalité et de sa trop grande perfection, elle succombe devant le charme des autres arts, en particulier, devant celui de la parole. C'est cette faiblesse qui permet à la musique dramatique de dominer en maîtresse souveraine, de dilater les cadres de la forme traditionnelle, et de procurer à la pensée et à l'expression une manifestation plus élaborée et plus originale. L'évolution de l'individualisme, commencée par la renaissance, s'achève donc par le romantisme. La musique pure n'est certes pas détruite, mais, sous l'influence de la poésie, elle engendre la musique à programme. Le rythme et la mélodie, quoique sous la férule de la mesure et de la carrure, tendent constamment à s'insurger contre celles-ci. L'unité tonale elle-même, tout en restant la base du système musical, doit, elle aussi, subir les assauts répétés de la modulation et du chromatisme. Bref, la musique peut, enfin, s'extérioriser d'une façon plus personnelle et plus imagée, grâce à l'orchestration dont la puissance de coloris se dilate et le pouvoir d'expression s'humanise.

f) L'époque contemporaine.

L'époque contemporaine s'échelonne sur le parcours du vingtième siècle. Elle représente l'état actuel de la musique dans son plein épanouissement. Cet état, d'ailleurs, est synonyme de vaste récapitulation, de brillante synthèse. C'est la fusion féconde des éléments sonores et des autres arts, en vue d'une réalisation plus adéquate de l'humanisme intégral. Désormais, la musique autonome et la musique appliquée chevauchent côte à côte, non plus sous la domination de la forme, mais sous la dictée de l'expression. Le rythme et la mélodie commencent à se débarrasser, d'une manière effective, des entraves de la mesure et de la carrure. L'instrumentation et l'orchestration atteignent peut-être à l'apogée de leur gloire.

Les traits distinctifs de la période contemporaine se réduisent à ceci: la recherche constante de la liberté rythmique, l'emploi de l'accord comme but exclusif d'impression sensorielle, la sonorité instrumentale exceptionnelle, la polytonalité, l'atonalité, l'archaïsme, l'exotisme, et le retour de plus en plus manifeste aux principes impersonnels du classicisme, sinon de l'art antique. Quelles seront les destinées de la musique future? Mystère de la Providence!

2) *LES ECOLES.*

L'histoire des écoles, elle, nous fait voir la croissance de la musique en fonction des pays et des races. La musique, nous le savons, est, de par sa nature, essentiellement supranationale. En tant qu'art universel, elle s'est toujours développée, dans le cours de sa longue existence, d'une façon normale et régulière. En tant qu'art particulier, au contraire, elle a parfois subi des modifications locales très fâcheuses qui ont eu pour conséquence de retarder, d'une façon accidentelle et momentanée, l'harmonieux développement de toutes ses facultés. En d'autres termes, certains de ses éléments ont pu croître et s'épanouir en toute liberté grâce à la clémence de tel ou tel climat artistique, tandis que d'autres ont grandi péniblement ou se sont parfois étiolés, faute de sucs nourriciers, à cause de contingences inéluctables souvent difficiles à expliquer. Quoi qu'il en soit, c'est précisément la comparaison de ces particularités diverses, propres au génie distinctif de chaque race, qui donne naissance à la notion d'école. Cette dernière, nous l'avons déjà vu, signifie l'ensemble des doctrines musicales professées par maîtres et élèves d'un pays ou d'une époque.

Les écoles datent de l'ère moderne. Tout en réagissant sans cesse les unes sur les autres, elles

ont toutes apporté des contributions diverses au progrès et au soutien de l'art. Leur évolution, quand elle n'implique pas de contradiction, nous offre toujours quelque chose d'assez complexe. Cette complexité, cependant, n'entrave en rien la marche générale de la musique à travers les sentiers de l'humanité. A cause de cela et pour ne pas dépasser les bornes que nous nous sommes assignées dans la confection de ce volume, nous nous contenterons de mettre en relief les quelques écoles qui ont joui ou jouissent encore d'un certain prestige historique. Pour l'étude détaillée de chacune de celles-ci, nous renvoyons donc le lecteur aux ouvrages spécialisés en la matière. La même remarque s'applique également à l'histoire des formes que nous verrons tout à l'heure.

Les trois grandes puissances qui, à tour de rôle, se sont succédées sur le trône de l'empire musical, sont: l'Italie, l'Allemagne et la France. Tous les jours, nous subissons encore l'influence rayonnante de leur formidable activité.

A cause de ses relations directes avec l'antiquité, l'Italie apparaît comme le berceau de la musique moderne. Créatrice de formes artistiques qu'elle s'avère impuissante à féconder, elle se distingue par son caractère nettement mélodique et vocal. Ce caractère, d'ailleurs, s'extériorise par le

goût de la virtuosité, la facilité d'improvisation et l'expression toute superficielle du sentiment. Cette école a exercé sur toutes les autres un charme de séduction incomparable. Malgré quelques soubresauts d'héroïsme isolé, elle s'enlise constamment, du dix-septième au vingtième siècle, dans une décadence à peu près ininterrompue. Avec l'art ultra-moderne, cependant, elle commence à se réveiller de sa longue léthargie.

A partir de l'époque classique, l'Allemagne s'empare du sceptre musical délaissé par la nation italienne. La nouvelle souveraine se singularise par ses tendances harmoniques et symphoniques. Elle vise, d'abord et avant tout, à l'expression intérieure du sentiment. Son art, très concentré, s'exerce en profondeur. C'est à elle qu'échoit l'honneur d'avoir fixé, de façon stable et définitive, la forme architecturale de la musique moderne. Son génie transcendant a même fait atteindre l'art musical à des sommets inconnus et, pour ainsi dire, vertigineux. Epuisée, sans doute, par ses longues et héroïques gestations, elle semble, apparemment, vouloir abdiquer en faveur de la France.

Depuis le vingtième siècle, c'est incontestablement l'école française qui, de fait, détient les clés du royaume artistique. Après avoir joué un rôle

assez glorieusement fécond pendant tout le cours du moyen âge et de la renaissance, elle s'est contentée, par la force des circonstances, d'assimiler et de perfectionner dans l'ombre les meilleures productions italiennes et allemandes. Aujourd'hui, elle se particularise par la synthèse lumineuse, vivante et équilibrée, des deux grandes écoles précédentes. Puisse la vitalité qu'elle manifeste déjà s'accroître encore de jour en jour!

Les écoles dites secondaires se rattachent étroitement aux écoles principales ci-haut mentionnées. Elles ne jouissent pas moins, malgré leur infériorité relative, d'une personnalité très attachante et très marquée qui exerce sur l'art musical tout entier une action transformante et salutaire nullement à dédaigner. Ces écoles sont les écoles russe, anglaise, scandinave, espagnole, tchèque, autrichienne, hongroise, belge et suisse. Toutes ces chapelles raciales, illustres rejetons des écoles italienne, allemande ou française, ne demandent qu'à s'épanouir librement, mais avec leur originalité propre, sous le soleil du bon Dieu, principe et fin de tout art. Bien plus, "il y a lieu de penser, comme le note Paul Bertrand, que le principe des Races suscitera l'éclosion d'Ecoles nouvelles dans d'autres pays où la production musicale a été considérée, jusqu'ici, comme à peu près

négligeable (1)." Serait-il téméraire de formuler le voeu que, dans un avenir plus ou moins rapproché, l'école canadienne puisse briller, sinon avec éclat, du moins avec honneur, dans le firmament prometteur des écoles nouvelles? Les uns répondront par la négative, d'autres par l'affirmative. Quoi qu'il en soit, nous le formulons de tout coeur!

3) *LES FORMES.*

L'histoire des formes musicales, enfin, constitue l'onde transparente et concrète dans laquelle se mirent les époques et les écoles. Elle a pour mission de reproduire, d'une manière exacte, fidèle et authentique, les différentes expressions faciales qu'a prises la musique en fonction de la chronologie et de la géographie.

Les formes musicales ont sans doute existé dans l'art ancien, mais uniquement à titre d'ébauche et à l'état d'embryon. C'est seulement avec la période moderne du classicisme qu'elles revendiquent leur propre personnalité. Evidemment, elles demeurent toujours sujettes à l'instabilité et à la merci inévitable de fluctuations incessantes, car chacune d'elles représente une parcelle de l'Humanité à un moment fugitif et donné de son existence. Il n'en reste pas moins vrai qu'elles dé-

(1) Paul Bertrand: *Précis d'Histoire de la Musique*, p. 56.

rivent toutes d'une souche commune (1), tant dans l'ordre de leurs éléments constitutifs que dans celui de leurs principes générateurs. Aussi s'enchaînent-elles réciproquement les unes aux autres par les liens rationnels d'une parenté plus ou moins lointaine; par consanguinité ou par affinité soit en ligne directe soit en ligne collatérale, serions-nous même tenté de dire. Esquissons donc les lignes essentielles de la filiation de ces formes qui, tout en obéissant aux lois mêmes de la vie, s'efforcent de traduire, d'une façon de plus en plus parfaite, les raffinements les plus subtils de l'âme humaine.

La généalogie des formes musicales comporte trois phases distinctes, mais successives: la monodique, la polymélodique et la métrique. La première s'illustre par la fécondité de la cantilène grégorienne et de la chanson populaire; la seconde, par celle du motet et du madrigal; la troisième, enfin, par celle des principales formes symphoniques et dramatiques.

Le chant grégorien demeure, officiellement, la cellule vivante et primordiale de toutes les formes musicales organisées, tant anciennes que modernes. En lui se cristallise et se résume tout l'art

(1) Cf. Eugène Lapierre: *La Musique au Sanctuaire*, pp. 67-117. Montréal, Editions Albert Lévesque, 1932.

primitif de ses devanciers. En toute vraisemblance, il a fait de nombreux emprunts aux Eglises d'Orient, à la Synagogue juive et aux mélodies païennes, grecques et latines (1). Il est le seul, toutefois, qui puisse fournir à l'historien consciencieux et impartial des textes musicaux, authentiques et sûrs, suffisamment clairs et intelligibles pour supporter l'analyse et l'examen critique (2). C'est à ce titre qu'il s'affiche comme l'ancêtre commun de tous les genres de composition, quels qu'ils soient.

Dès les origines du christianisme, le chant humain revêt deux aspects typiques et opposés: la monodie grégorienne, issue de la parole rythmée, et la chanson populaire, née du geste et destinée à la danse. Ces deux genres, bien que séparés par des divergences profondes au point de vue du caractè-

(1) Cf. René Aigrain: *La Musique religieuse*, pp. 5-10; cf. Jules Combarieu: *Histoire de la Musique*, tome I, p. 256.

(2) "La cantilène monodique remonte à la plus haute antiquité. Tout porte à croire que la musique des Grecs était purement monodique et qu'ils ne connaissaient point d'autre forme. Mais on ne peut guère émettre que des hypothèses, car les seuls documents qui subsistent sur cette matière sont des critiques ou des appréciations, et non des textes musicaux . . . Convenons que ce serait insuffisant pour servir de base à un travail sérieux, et ne cherchons point à remonter plus haut que les premiers siècles de l'Eglise chrétienne, dont les chants nous ont été conservés assez fidèlement." Vincent d'Indy: *Cours de Composition musicale*, tome I, p. 65.

re et de la destination, exercent cependant l'un sur l'autre une action mutuelle, souvent variable mais toujours féconde. Ils continuent, durant tout le cours des âges, à se développer d'une façon parallèle, mais spécifique.

Au début de la période monodique, laquelle s'étend du troisième au quatorzième siècle environ, la cantilène sacrée règne en maîtresse souveraine et incontestée. Expression à la fois sublime et naïve de l'ardente foi médiévale, elle préside à toutes les manifestations de la vie sociale et privée. Tour à tour, elle affecte une allure primitive, ornementale ou même démocratique. Elle s'extériorise par le chant syllabique, le récitatif, le psaume, l'antienne, l'alleluia, l'hymne et, finalement, par la prose ou séquence. Malgré son absolutisme qui vise à la domination universelle de l'empire artistique, elle ne peut complètement triompher des tendances naturelles et individualistes du coeur humain.

De bonne heure, en effet, le peuple s'approprie les mélodies liturgiques qu'il imite ou défigure à l'occasion, afin de les mieux adapter à ses besoins mondains ou érotiques. D'où naissance de la chanson profane ou, plus exactement peut-être, alimentation plus soignée d'un folklore déjà existant, car, selon le mot de Tiersot, "le folklore a sa sour-

ce essentielle dans la tradition orale (1)" et se perd, en toute apparence, dans la nuit des temps. Ce qui s'avère sûr et indéniable, c'est que, de fait, la monodie populaire s'accapare les vocalises alleluiatiques qu'elle pétrit et façonne à son image et à sa ressemblance. Qu'elle soit donc composée ou simplement popularisée par les bardes, les ménestrels, les troubadours et les trouvères, elle se manifeste principalement par les chansons à personnages, les poésies courtoises et les chansons pieuses (2). Comme on le voit, le chant sacré et le chant profane se révèlent comme les deux grandes célébrités patriarcales de l'ère rythmico-monodique. Le premier s'affiche comme le père du genre dramatique; le second, vassal du précédent, comme le chef véritable de la dynastie symphonique.

A l'époque de la polymélodie, c'est-à-dire du treizième au dix-septième siècle approximativement, on assiste à l'éclosion des premières tentatives de superposition mélodique. Successivement, on voit apparaître la diaphonie ou organum, le gymel, le déchant, la basse en fausset, l'imitation,

---

(1) Julien Tiersot: *La Chanson populaire;* cf "Encyclopédie de la Musique" (Lavignac), 2e partie, p. 2867.

(2) Cf. Jules Combarieu: *Histoire de la Musique,* tome I, pp. 330-333; cf. Jean Beck: *La Musique des Troubadours,* dans la Collection "Les Musiciens célèbres" d'Elie Poirée. Paris, Henri Laurens, 1928.

le canon et, finalement, le contrepoint vocal en qui se résument et s'épanouissent tous les tâtonnements antérieurs. Sous l'influence croissante de cette révolution musicale, le chant sacré et le chant profane se "polyphonisent" tous deux.

La musique religieuse enfante alors la messe, le motet, le choral et le psaume huguenot. Cantonnés dans un isolement farouche dû à l'inflexibilité de leur caractère indomptable, la messe, le choral et le psaume se distinguent par leur stérilité artistique: ils évoluent à peine et ne laissent aucune progéniture. Le motet, en revanche, ne reste pas inactif. Issu directement du contrepoint, il représente le type, sinon le plus riche, du moins le plus prolifique de toute la race liturgique. Aussi, avant de se fondre dans la cantate et l'oratorio, engendre-t-il le motet-répons, la plupart des formes polyphoniques profanes et, un peu plus tard, la fugue elle-même. Celle-ci, malheureusement, ne pousse pas de rejeton. Après s'être adjointe le prélude, elle dégénère en fugue d'école.

Tout en s'affranchissant graduellement de la tutelle pourtant si libérale de l'art sacré, la musique profane reste encore tributaire de celui-ci, du moins pendant un certain temps. Elle ne se gêne nullement, d'ailleurs, pour emprunter, plagier, déformer, ou même piller le répertoire ecclésiasti-

que. A partir du quatorzième siècle, cependant, elle recouvre sa parfaite indépendance et affiche une tenue de plus en plus originale et personnelle. Aux heures de la polyphonie, elle donne naissance à la pièce vocale, à la danse en musique et au madrigal. Ancêtre lointain de la musique populaire actuelle, la pièce vocale fleurit dans la chanson polyphonique, le lied, la canzone, la frottole, le strambotto, la villanelle et la villote. La danse en musique, elle, désigne des séries de danses, telles que pavane, gaillarde ou autres, destinées à se succéder sans interruption; vocales à l'origine, celles-ci ne tardent pas à se transmuer en instrumentales pour constituer ce qu'on appelle la suite. Le madrigal, enfin, n'est que le décalque du motet, auquel, d'ailleurs, il doit l'existence. Par son étonnante et prodigieuse vitalité, il accomplit le miracle, comme nous allons le constater, de féconder, presqu'à lui seul, la quasi-totalité de nos formes modernes. A ce titre, il figure, avec le motet, comme le plus glorieux consignataire de tout l'âge polymélodique.

A l'aube de l'époque métrique, c'est-à-dire vers la fin du seizième siècle, le madrigal incarne et résume à lui seul la plupart des genres de composition libre. Obéissant principalement à la rythmique expressive du langage, à cause de son étroite

affiliation avec le motet, il se rapproche également de la rythmique essentiellement populaire du geste, en raison de son caractère et de sa destination profanes. Sous l'impulsion de la renaissance qui prône l'individualisme ainsi que le retour au récitatif et à la monodie, il a tôt fait de se présenter sous une double modalité: le madrigal accompagné et le madrigal dramatique. L'un reste fidèle au geste, l'autre se laisse conquérir par la parole.

Le madrigal accompagné s'incorpore d'abord des instruments accompagnants qui ont pour mission de renforcer et de doubler les parties vocales. Par leurs empiètements successifs, ces nouveaux venus ne tardent pas à supplanter les voix. La seule partie vocale qu'ils puissent encore tolérer, c'est celle du chanteur principal qu'ils soutiennent d'ailleurs par leur réalisation de basse continue. Par la ritournelle, ils en arrivent bientôt à alterner avec le soliste à qui est dévolu le chant de l'aria. Finalement, ils expulsent celui-ci pour le remplacer par un instrumentiste virtuose qui joue maintenant l'air au lieu de le chanter. D'où métamorphose du madrigal simple qui, en écartant la parole pour devenir exclusivement instrumental, se cantonne en quelque sorte dans la seule rythmique de la danse et du geste.

Fondateur de la lignée symphonique actuelle, le madrigal accompagné finit par se perdre dans la musique de cour, caractérisée principalement par les airs de danse. Cette forme aristocratique et galante se plonge à son tour dans la suite. C'est de celle-ci, enfin, que jaillissent non seulement le concerto à solistes, la sonate et la variation, mais aussi les hybrides tels que le ballet, la pantomime et la musique de scène ou mélodrame. Parmi les fruits de cette riche parturition, la sonate apparaît, sans contredit, comme le plus prometteur et le plus savoureux. Primitivement conçue pour un seul instrument récitant, tout comme la fugue, la suite et la variation d'ailleurs, elle ne tarde pas, grâce à l'évolution croissante du timbre, à se magnifier et à se transformer en poly-instrumentale. Servant de prototype à une foule de formes qui en dérivent, qui la dilatent et l'enrichissent, elle s'épanouit graduellement dans la musique de chambre, la symphonie et le concerto moderne. La musique de chambre, à son tour, se perpétue par le trio, le quatuor, la quintette, le sextuor, le septuor, l'octuor et le nonetto. La symphonie, elle, se prolonge et se continue par le poème symphonique, né du drame. Quant au concerto moderne, issu de l'ancien concerto à solistes, il semble déjà voué à

l'infécondité, malgré l'éblouissante virtuosité qui le caractérise.

A côté du madrigal accompagné, le madrigal dramatique se développe avec un égal bonheur. Bien que fils du motet, l'esprit du drame l'anime. Toujours soumis aux nécessités impérieuses et expressives de la parole, il se plie, néanmoins, aux caprices et aux exigences de l'art populaire. Mais, à l'inverse de son compagnon de route, il conserve la figuration chorale et collective de chaque personnage. Celle-ci, cependant, s'achemine peu à peu vers l'attribution individuelle des rôles. Surajoutée à la représentation scénique, cette individualisation fait enfin surgir le drame, expression artistique par excellence de l'humanisme intégral.

A l'instar du madrigal accompagné, le madrigal dramatique est l'heureux père d'une nombreuse postérité. Les personnalités les plus marquantes et les plus fécondes de cette célèbre descendance sont, incontestablement, la cantate d'église, l'opéra et le poème lyrique. Débordants de sève et de vigueur artistiques, ces derniers, à leur tour, ont tôt fait de se reproduire dans d'autres individus non moins remarquables et non moins productifs. La cantate d'église enfante l'oratorio et la cantate dramatique. L'opéra, lui, crée le lied, l'ouverture, l'opéra-récitatif, l'opéra mélodique, le drame lyri-

que symphonique, l'opéra-comique et l'opérette. Le poème lyrique, enfin, donne le jour au poème symphonique instrumental, à la légende, à la fantaisie, à la suite moderne, ainsi qu'à d'autres spécimens du même genre. Fait intéressant à constater, la fugue constitue la seule forme de musique pure qui, logiquement, puisse se rattacher au marigal dramatique.

Le genre symphonique et le genre dramatique, dont nous venons d'entrevoir si superficiellement les principales figures, vivent tous deux côte à côte, mais se développent de façon parallèle et distincte. A cause des générations successives et des alliances nombreuses, il arrive même qu'ils se compénètrent, s'entre-croisent ou se fassent réciproquement de multiples emprunts. Ce qui, incidemment, ne les empêche nullement de conserver leur caractère spécifique. Par ailleurs, ils ont tous deux pour ancêtres immédiats soit le madrigal accompagné soit le madrigal dramatique, lesquels, nous le savons, descendent directement du motet et de la chanson populaire. Comme ces derniers plongent leurs racines dans la cantilène sacrée de de l'époque monodique, il faut donc, de toute nécessité, croire à la filiation grégorienne de la musique moderne!

Evidemment, aucune des formes précitées ne possède un caractère immuable ou même définitif. "Chacune d'elles ne représente qu'un des moments fugitifs de l'évolution artistique; son éclosion, ses transformations successives, sa fusion dans des Formes nouvelles, proviennent, non pas de sa valeur propre et toute relative, mais des grands mouvements humains qui s'imposent à la Pensée et qui, tous, obéissent eux-mêmes à la loi de la Vie. C'est la Vie seule qui est, en effet, l'essence de toute oeuvre d'art. Chaque Forme n'est qu'un élément de l'Ordre, toujours nécessaire dans toute réalisation d'une expression vivante (1)."

*
* *

Voilà donc exposée, d'une façon aussi sommaire qu'approximative, l'histoire si complexe des époques, des écoles et des formes! Après avoir tenté de découvrir la mystérieuse nature de l'art musical, dressons maintenant le bilan de ses propriétés les plus caractéristiques.

(1) Paul Bertrand: *Précis d'Histoire de la musique*, p. 156.

APPENDICE

LES PROPRIETES DE LA MUSIQUE

Les propriétés représentent les attributs qui découlent immédiatement d'une essence constituée. Elles se divisent en trois grandes catégories: les transcendantales, les très universelles et les prédicamentales. Les premières sont: l'unité, la vérité, la bonté et la beauté; au-dessus des genres et des espèces, elles conviennent véritablement à tout être qui existe. Les secondes s'incarnent dans l'ordre et la perfection; bien qu'elles transcendent les notions de genre et d'espèce, elles peuvent cependant faire défaut chez certains êtres. Les troisièmes, enfin, appartiennent en propre à tel ou tel

être en particulier, et, conséquemment, s'étendent aux genres et aux espèces; elles se diversifient d'ailleurs suivant les différentes classes d'objets qu'elles mettent plus spécialement en relief.

La musique, en tant qu'être, jouit ontologiquement de toutes les propriétés transcendantales. Une et distincte par rapport à elle-même, elle est vraie par rapport à l'intelligence, et bonne par rapport à la volonté. Bien que composée, limitée, contingente et muable comme toute chose créée, elle jouit également des propriétés très universelles exprimées par l'ordre et la perfection. Elle possède, enfin, des attributs propres et connaturels qui découlent de son organisation spécifique et particulière. Dans les lignes qui vont suivre, nous délaisserons momentanément les qualités métaphysiques de l'être musical pour nous en tenir exclusivement aux effets physiques, psychologiques et moraux causés par l'activité de celui-ci.

La musique apparaît comme un produit purement artificiel et accidentel qui résulte d'une détermination toute spéciale des ondes aériennes. Elle comporte un élément objectif, la vibration sonore, pétrie, pour ainsi dire, par un élément subjectif, l'intelligence humaine. Le corps oscillant qui existe en dehors de nous, est soumis, en effet, aux trois dimensions et, comme tel, possède deux

grandes propriétés: la quantité et l'activité. Son activité physique se traduit par le son qui, en se propageant sous forme de vagues aériennes, se transmet à l'entendement par le mécanisme de l'audition. En conséquence, le son n'est que la qualité sensible d'un corps vibrant, ou, si l'on veut, la réaction subjective d'un organe sensoriel sous l'action d'un mouvement extérieur varié. Le son unique, toutefois, demeure tout à fait inesthétique. Pour qu'il y ait véritablement musique, il faut l'émission successive de plusieurs sons que l'intelligence puisse vraiment saisir, juger, comparer et ordonner sous le rapport du rythme, de la mélodie et de l'harmonie. D'où il suit que l'entité musicale désigne tout simplement la qualité d'une qualité, c'est-à-dire une qualité modale. Ce que nous entendons par propriété prédicamentale de la musique, c'est donc l'action physiologique ou psychologique que cette dernière exerce sur l'auditeur.

*
* *

Depuis de nombreuses années, les anthropologistes et les biologistes travaillent sans relâche pour élucider le mystère de l'influence musicale en fonction de la vie, tant dans l'ordre individuel que dans l'ordre social. Malgré leurs fascinantes in-

vestigations, cette branche de la musicologie n'a pas encore atteint son plein développement. Elle mérite cependant de l'atteindre, à cause de son importance relativement lourde de conséquences. En attendant l'heureux jour où cette captivante question sera vidée à fond, efforçons-nous de dévoiler les résultats saillants de cette enquête.

1) *L'ACTION PHYSIQUE DE LA MUSIQUE.*

Par le mélange de ses combinaisons rythmiques, mélodiques, harmoniques, et même orchestrales, nuançables à l'infini, la musique exerce une action physiologique certaine sur l'organisme animal tout entier. Cette influence, nettement démontrée par l'expérience et le sens commun, est, quoiqu'indéniable, profondément mystérieuse. Elle varie, du reste, suivant la constitution nerveuse, l'éducation intellectuelle, et même la nationalité de chaque individu.

L'histoire primitive, ou même la légende, attribue à l'art musical des propriétés miraculeuses et des merveilles extraordinaires. Elle le considère, en outre, comme un instrument incomparable d'éducation. Au dire des Anciens, la musique soulage la douleur physique, guérit les morsures venimeuses, fait communiquer avec les esprits, dompte les animaux, obtient la pluie ou le beau temps,

provoque ou contrarie l'amour, suspend ou hâte l'accouchement, aide la colère ou la vengeance, fait apparaître les fantômes, ramène les morts sur la terre, chasse ou apaise les démons, et ainsi de suite (1).

Ces différentes manifestations sont évidemment très exagérées. Bien que contresignées par les noms les plus célèbres de l'antiquité, elles nous laissent cependant fort sceptique, tout comme la plupart de leurs signataires probablement. Nous savons pertinemment, en effet, que les primitifs, malgré leurs qualités indéniables, brillaient par leur quasi-ignorance des lois de la physique. Bien plus, ils étaient même astreints aux pratiques de la mythologie, de l'incantation et de la magie. Quoi qu'il en soit, ces témoignages conservent une certaine valeur de convenance. Ils nous suggèrent, dans leur naïveté, l'emploi psychothérapique du langage sonore.

De nos jours, avec les étonnants progrès de la science moderne, il est prouvé, de façon expérimentale et évidente, que la musique agit effectivement sur le système nerveux de l'homme ou du simple animal. Elle augmente, en effet, les divers

(1) Cf. Jules Combarieu: *Histoire de la Musique*, tome I, pp. 10-22.

métabolismes, exalte ou amortit la vivacité des émotions sensibles, aiguise les impressions et donne plus d'acuité aux facultés. Au reste, elle représente le seul art auquel non seulement les animaux, mais encore les idiots et les aliénés, soient reconnus sensibles. "L'audition musicale, écrit le Docteur Monin, procure à la circulation générale du sang une sorte d'expansion qui facilite singulièrement les fonctions nutritives et sécrétoires, vivifie la motilité, détend les contractions nerveuses et épanouit, en un mot, les forces vitales (1)."

En plus de modifier les impressions nerveuses et d'affecter la circulation sanguine, la musique peut agir sur la fréquence du pouls ainsi que sur la respiration. La modalité de cette action varie, évidemment, suivant le mouvement, le caractère et le mode de la pièce entendue. Bien plus, on doit constater, avec Lionel Landry, que "les effets d'ordre sexuel produits par l'audition du son pur sont chose de fait (2)". Les chants saisonniers et l'appel amoureux du mâle, en effet, prouvent qu'il y a association certaine entre la musique et la vie génétique.

En dernier lieu, l'art musical s'affiche comme un puissant curatif des névroses. Une revue, re-

(1) Dr E. Monin: *Les Névropathes*, pp. 242-243.
(2) Lionel Landry: *La Sensibilité musicale*, p. 15.

lativement récente, a publié, à ce sujet, un entrefilet assez significatif, malgré son allure quelque peu cocasse: "A l'hôpital Eloise, dans le Michigan (Etats-Unis), les médecins ont constaté que la musique pouvait guérir beaucoup plus rapidement les maladies mentales. Cette méthode est maintenant jugée si effective que le Michigan State College a institué un cours de quatre années en "thérapeutique musicale"; les diplômés porteront le titre de *musical pharmacists* (1)."

Quel que soit le mode des diverses expériences concluantes, tentées, çà et là, par les savants ou les médecins, il en résulte que la grande propriété physique de la musique réside dans l'apaisement ou l'excitation du système nerveux animal. Ces deux phénomènes physiologiques sont causés, selon le cas, par la prédominance effective soit du timbre, soit du rythme, soit de la mélodie, soit enfin de l'harmonie.

2) *L'ACTION PSYCHOLOGIQUE DE LA MUSIQUE.*

En plus d'affiner l'organe auditif et de se révéler comme un excitant ou un sédatif du système nerveux, la musique possède une mystérieuse puissan-

(1) La revue *Le Passe-Temps*, p. 8. Montréal, janvier 1945.

ce qui, d'après la pensée de Victor de Laprade, "enveloppe, pénètre et subjugue (1)" l'âme tout entière. Cette influence morale ou psychologique, cette "sociabilité (2)", cette "moralisation (3)", en un mot, s'étend aussi bien à l'individu qu'à la société. Aussi allons-nous considérer cette emprise sous deux angles particuliers et distincts, quoique quelque peu compénétrables: l'aspect individuel et l'aspect social.

a) Par rapport à l'individu.

Les effets psychologiques du plus divin des arts se répercutent non seulement dans l'appétit sensitif, mais encore dans les facultés intellectuelles de l'être humain. Dans les sens internes, en effet, la musique suscite l'émotion; dans l'intelligence, elle favorise la culture; dans la volonté, enfin, elle fait naître le sentiment. L'intensité de ces trois manifestations demeure évidemment très variable et très relative. En somme, elle dépend des trois grands facteurs suivants: la musicalité de l'oeuvre, la performance expressive de l'auteur ou de l'interprète, et le degré d'impressionnabilité de l'auditeur.

---

(1) Victor de Laprade: *Contre la Musique*, p. 1.
(2) Dr E. Monin: *Les Névropathes*, p. 241.
(3) Dr E. Monin: *Les Névropathes*, p. 241

La musique engendre d'abord l'émotion, c'est-à-dire un ensemble d'états affectifs ou passionnels provenant d'une excitation sensible préalablement reçue. La lecture ou l'audition d'une pièce musicale, en effet, provoque toujours une passion organique de la part de la vue ou de l'ouïe. Le résultat de cette commotion externe, c'est la mise en branle de toutes les puissances internes qui, par réaction, sympathisent ou antipathisent avec l'impression communiquée et, par le fait même, subissent des modifications plus ou moins profondes. L'appétit sensitif, lui, se borne à poursuivre ou à rejeter le bon produit de cette connaissance sonore. Selon que l'oeuvre lui plaît ou lui déplaît, il extériorise alors son humeur. D'où mouvements d'amour ou de haine, de désir ou de fuite, de joie ou de tristesse, et, dans certaines circonstances plus pénibles, d'espoir ou de désespoir, d'audace ou de crainte, et quelquefois même de colère.

En vertu du processus de la connaissance sensible, la musique dérouille donc les puissances externes et internes, en leur procurant une gymnastique normale, mais salutaire. Toutefois, c'est surtout l'imagination qui, au point de vue de la sensibilité, profite le plus de ses bienfaits. L'imagination, chacun le sait,

représente la faculté esthétique par excellence : elle est la grande pourvoyeuse de l'intelligence dans la création du style et de la forme. En renouvelant sans cesse sa provision d'images sonores, on lui fait acquérir, par le fait même, une expérience, une vigueur et une robustesse qui lui permettent de développer son originalité, sa fraîcheur et sa fécondité. Quant à la mémoire, l'occasion de s'assouplir et de se fortifier ne lui fait jamais défaut. La nécessité d'apprendre par coeur un répertoire aussi abondant que varié, ainsi que l'obligation d'acquérir et d'assimiler le lourd bagage de la théorie musicale lui fournissent amplement cette bienheureuse opportunité.

En second lieu, la musique s'affiche comme un complément de haute culture intellectuelle. Elle ne peut certes remplacer la métaphysique, mais elle lui sert de précieux adjuvant. Son objet et son but immédiat, en effet, c'est l'expression sensible du beau. Or le beau est une propriété transcendantale de l'être, et l'essence de celui-ci, l'objet adéquat de l'intellect. En conséquence, cette faculté ne peut rester indifférente à l'art des sons. Bon gré, mal gré, elle doit en subir la présence et les manifestations. Bien plus, elle a pouvoir de vie ou de mort sur la composition et l'exécution musicales. C'est elle, en somme, qui crée, gère et régula-

rise les phénomènes artistiques. Aussi, tout en étant le laboratoire où se façonne l'entité musicale, ne subit-elle pas moins, et d'une façon irrésistible, le charme dynamique et transformant de sa progéniture.

Ce charme réside dans la valeur éminemment culturelle et éducative de la musique. Aussi l'intelligence est-elle redevable à celle-ci, dans une certaine mesure évidemment, du développement progressif de ses deux grands habitus: la science et l'art, le premier d'ordre spéculatif, le second d'ordre pratique. La théorie musicale et la pratique instrumentale, en effet, entraînent le travail constant de l'esprit tout entier. Pour comprendre, exprimer ou savourer le beau esthétique qui le harcèle sans cesse, celui-ci doit d'abord s'assimiler, d'une façon rationnelle, méthodique et réfléchie, la science musicale tout entière, basée fondamentalement sur les mathématiques. Il doit ensuite pénétrer attentivement la structure de l'oeuvre, analyser et comparer les différentes parties qui composent celle-ci, puis, par abstraction et raisonnement, refaire un brillant travail de synthèse. En dernier lieu, il doit s'efforcer de reconstituer la pensée de l'auteur dans toute son impartiale intégrité et de la reproduire consciencieusement avec la plus scrupuleuse exactitude. Ce la-

beur, qui requiert un effort éminemment cérébral, est donc essentiellement formateur pour l'esprit.

Si le langage sonore parle aux sens et à l'intelligence, il s'adresse, enfin, à la volonté. Il exerce sur cette dernière une discipline bienfaisante nullement à dédaigner, en même temps qu'il y provoque la naissance du sentiment. Langue universelle, mais impropre à traduire adéquatement une idée précise, il excelle, en revanche, à créer des états d'âme et à suggérer des sentiments. Ceux-ci, en définitive, ne sont que l'expression, sentie, vécue et réfléchie, des passions, pour ainsi dire, intellectualisées.

Les bienfaits de l'art musical sur l'appétit rationnel s'avèrent multiples. La musique, en effet, développe le sens du rythme, de la mesure et de la pondération; elle engendre l'habitude du travail, de l'obéissance et de l'adaptation; elle représente, enfin, une haute école d'humilité, de patience et de persévérance. En un mot, elle entraîne à la parfaite maîtrise de soi-même et elle favorise l'éclosion de la vraie personnalité.

Voilà, dans les grandes lignes, le principe de l'action bienfaisante et vivifiante qu'exerce l'être musical sur l'individu tout entier!

b) Par rapport à la société.

Tout ce que nous venons de dire au sujet de l'influence psychologique exercée par la musique en fonction de la vie individuelle, s'applique également à l'action psychologique exercée par la même musique en fonction de la vie sociale. Union morale et stable de plusieurs hommes tendant vers une fin identique par des moyens communs appropriés, la société présuppose toujours l'individu qu'elle doit sans cesse perfectionner sans jamais en détruire la personnalité. Qu'elle soit donc domestique, professionnelle, civile, ou même religieuse, elle se trouve dans l'obligation de subir le rayonnement de l'art musical, tant dans l'ordre matériel que dans l'ordre spirituel.

Au point de vue matériel, la société doit énormément à l'art musical. Toutes proportions gardées, en effet, la musique est l'art dont la réalisation nécessite les dépenses les plus fabuleuses. Par la facture instrumentale, l'édition, la presse, le concert et le théâtre, ainsi que par d'autres métiers connexes à ceux-ci, elle promouvoit l'industrie, favorise le commerce, et procure à des milliers de travailleurs le moyen honorable de gagner honnêtement leur vie. Elle demeure même très sympathique à la plupart des gouvernements. A

cause des taxations dont elle est l'objet, ne sert-elle pas à alimenter les coffres de l'Etat?

Au point de vue intellectuel et moral, la société devrait élever un monument de reconnaissance au plus auguste des arts. Ecole de haute beauté, en effet, la musique élève le peuple au-dessus des contingences matérielles et des soucis vulgaires de la vie. Par la féérique magie des sons, elle le transporte facilement dans un monde meilleur, immatériel et idéalisé où il peut s'instruire, s'éduquer, s'ennoblir et se diviniser. Bien plus, elle représente un lien puissant de fraternité civique ou religieuse. Elle unit les citoyens, aussi bien que les fidèles, dans une même communauté d'aspirations et de sentiments. Elle coordonne les énergies latentes de l'intelligence et du coeur, canalise les potentialités, suscite les généreux enthousiasmes pour le vrai, le bien et le beau, et favorise, dans une certaine mesure, l'éclosion de toutes les vertus, en particulier, celles de la justice, de la charité et de l'urbanisme. Mais ce n'est pas tout. Elle stimule encore le travail et le rendement des ouvriers dans les usines, aiguillonne et enflamme le patriotisme du soldat sur les champs de bataille, préside à toutes les réunions mondaines, familiales et ecclésiastiques, et, enfin, prête ses qualités thérapeutiques aux névropathes des hôpitaux.

Bref, son influence s'avère tellement rayonnante, bienfaisante et féconde, qu'on a même édicté des lois sociales à son sujet.

L'influence dont nous venons de parler s'applique évidemment à la bonne et belle musique qui a pour apanage la sensibilité, l'intelligence, l'habileté technique, l'originalité et la moralité. Bien qu'il ait peu d'influence pernicieuse par soi-même, le plus immatériel des arts peut cependant dégénérer et devenir malsain, surtout de par son association à la poésie. Dans ce cas, loin d'avoir une valeur culturelle et formatrice, il peut se convertir, au contraire, en un facteur puissant de perturbation physique, intellectuelle et morale. Quoi qu'il en soit, retenons ces belles paroles de Combarieu, qui, à elles seules, soulignent, d'une façon imagée, le vrai rôle que doit toujours remplir la musique: "Rejeter loin de soi tout ce que la vie ordinaire met en nous d'artifices, de servitudes et de souillures; faire réapparaître le fond premier, la nature sans tache, en y ajoutant ce charme magique de la pensée musicale qui est comme une fine émanation du coeur et de l'intelligence: telle est la fonction de la musique (1)."

---

(1) Jules Combarieu: *Histoire de la Musique*, tome 2, p. 581

LIVRE QUATRIEME

LA CAUSE FINALE DE LA MUSIQUE

LIVRE QUATRIEME

LA CAUSE FINALE DE LA MUSIQUE

1) ETAT DE LA QUESTION.

La cause finale se définit: un principe extrinsèque en vue duquel s'accomplit une chose; en d'autres termes, ce pour quoi un agent exerce son activité. Sa causalité réside dans le fait que par sa bonté, réelle ou apparente, elle excite l'appétit et, par là, incite la cause efficiente à agir conformément à ses dictées et à sa loi. "La notion de fin, écrivent Messieurs Farges et Barbedette, com-

prend donc plusieurs éléments, à savoir: l'intention ou acte par lequel on se propose une fin; la recherche des moyens considérés comme propres à faire atteindre cette fin; le choix entre ces moyens; l'exécution ou application des moyens en vue de la fin; enfin, les motifs ou les raisons pour lesquelles nous faisons choix de telle fin et de tels moyens particuliers (1)."

Selon la spécification du sujet qu'elle attire et qu'elle met en branle, la cause finale se divise en deux grandes espèces: la fin de l'oeuvre et celle de l'ouvrier. L'une désigne le terme connaturel vers lequel s'ordonne essentiellement une oeuvre de par sa constitution et sa tendance native; l'autre, le but que se propose d'atteindre librement la cause efficiente dans le déploiement de son activité rationnelle. Chacune de celles-ci, à son tour, peut devenir ou p r o c h a i n e, ou intermédiaire, ou ultime, suivant la place que les circonstances lui assignent dans l'ordre de la finalité. Prochaine, elle fait immédiatement converger vers elle l'activité de l'oeuvre ou de l'agent; intermédiaire, elle reste constamment subordonnante et subordonnée; ultime, enfin, elle exclut toute autre sorte de subor-

(1) A. Farges & D. Barbedette: *Cours de Philosophie Scolastique*, tome I, p. 383.

dination ultérieure, soit dans une série d'actes donnés (relative), soit dans la totalité des actions posables et posées (absolue).

A ces diverses espèces du genre final, on peut encore rattacher: 1) la fin principale, désirée pour elle-même et de prime abord; 2) la fin secondaire, atteinte par redondance à l'occasion d'une autre recherchée pour elle-même; 3) la fin naturelle, acquise par les seules forces de la nature; et 4) la fin surnaturelle, dont l'obtention nécessite le concours d'une grâce surnaturelle.

Toutes ces variétés de cause finale sont, en réalité, fort intéressantes et utiles pour qui veut approfondir et scruter les tendances les plus secrètes d'un être. Vu l'allure didactique, idéale et abstraite, de notre essai de synthèse sur la philosophie de l'art musical, nous délaisserons les fins secondaire, intermédiaire et surnaturelle: les deux premières, à cause de leur caractère trop transitoire; la troisième, parce qu'elle relève de la théologie, et non de la philosophie. Les autres espèces suffiront amplement à illustrer notre sujet.

2) DIVISIONS.

Ce livre quatrième, le dernier de notre thèse, comprendra deux parties distinctes, respectivement consacrées: l'une, à la fin naturelle de l'oeu-

vre musicale; l'autre, à la fin naturelle de l'artiste. Dans la première, nous étudierons la finalité intrinsèque et la finalité extrinsèque de l'objet d'art; dans la seconde, le but prochain et le but ultime que se propose de réaliser le musicien dans l'accomplissement de son travail artistique.

Tout ce qui a trait à la cause finale de la musique peut, à notre avis, se condenser dans le diagramme suivant:

LA CAUSE FINALE DE LA MUSIQUE :

1) La fin de l'oeuvre musicale.

A) la fin prochaine:

1) la nature du beau.
2) le beau esthétique musical.
3) les qualités de l'oeuvre.

B) La fin ultime.

2) La fin de l'artiste-musicien.

A) La fin prochaine:

1) la vertu d'art.
2) l'expression musicale.
3) la musique et la morale.
4) les qualités de l'artiste.

B) La fin ultime.

1) ses déformations.
2) son véritable caractère.

PREMIERE PARTIE

LA FIN DE L'OEUVRE MUSICALE

La cause finale adéquate de l'oeuvre musicale représente, au point de vue idéal, le terme vers lequel l'oeuvre se doit de converger et d'aboutir. Ce terme peut être immédiat ou même lointain. Dans le premier cas, il personnifie la cause finale prochaine; dans le second, la cause finale ultime. En conséquence, nous diviserons cette première partie en deux chapitres distincts: l'un portera sur la fin prochaine de l'oeuvre; l'autre, sur sa fin ultime, relative et absolue.

CHAPITRE PREMIER

LA FIN PROCHAINE DE L'OEUVRE MUSICALE

La cause finale prochaine, principale et immédiate de l'oeuvre musicale, c'est le bien connaturel qui attire irrésistiblement l'activité intrinsèque de celle-ci. Elle s'identifie, en droit, avec l'expression du beau esthétique manifestée sous une forme sonore.

Afin de procéder logiquement dans la confection et le développement du présent chapitre, nous étudierons d'abord la nature du beau, puis le beau esthétique musical, et, finalement, les qualités distinctives qui doivent caractériser l'authentique produit artistique.

1) *LA NATURE DU BEAU.*

Le beau ontologique, bien qu'il dérive de la notion même du vrai, se trouve, en réalité, au confluent de la vérité et de la bonté. Il se définit par rapport à l'effet qu'il exerce sur nous: "id cujus apprehensio placet (1)", c'est-à-dire "ce dont

(1) Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica,* Ia pars, q. 5, art. 4, ad 1.

l'appréhension plaît". Il suppose, de par sa définition, une intuitivité de connaissance et un pouvoir de délectation dans le connaître. Propriété transcendantale de l'être, avec lequel il s'identifie du reste, il demeure, comme l'un, le vrai et le bien, un objet de pensée essentiellement analogue. Etant "l'être pris comme délectant par sa seule intuition une nature intellectuelle (1)", il convient véritablement à tout être, mais à des titres divers. En somme, il apparaît comme "la splendeur de tous les transcendantaux réunis (2)". Propriété de l'être, il ne lui ajoute qu'une relation de raison. Cette relation s'avère nécessaire en Dieu, parce qu'il est l'Etre même. Dans les créatures, en revanche, ce rapport n'est que contingent, parce que celles-ci ne sont pas l'être, mais participent seulement de lui. Aussi, le beau, d'une façon générale, représente-t-il "une relation de conformité entre un être et l'appétit, par l'intermédiaire de sa conformité avec une intelligence (3)".

Le beau ontologique sensibilisable ou sensibilisé s'appelle beau esthétique. Il se définit, d'après

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 49.
(2) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 225.
(3) "Relatio conformitatis inter ens et appetitum, mediante conformitate ejus cum intellectu." Emile Filion, p.s.s.: *Elementa Philosophiae Thomisticae*, tome I, p. 402.

les Scolastiques: "le resplendissement de la forme sur les parties proportionnées de la matière (1)". Fruit de l'opération d'une cause seconde défectible, il s'incarne dans une oeuvre extérieure, sensible et contingente. Dès lors, il doit plaire non seulement à l'intelligence, mais encore à l'appétit sensitif et à l'appétit rationnel. Aussi, réclame-t-il l'éclat d'une forme intelligible, l'ordre et l'intégrité. L'ouvrage matériel qui l'extériorise appartient évidemment à l'ordre prédicamental et se trouve enfermé dans une catégorie bien déterminée, mais, en tant que beau, il relève du domaine de l'esprit, "plonge dans la transcendance (2)" et nage dans l'infinité de l'être. En conséquence, on peut dire que la perfection d'un objet d'art est directement proportionnelle à la perfection de la vertu opérative qui découle de la cause efficiente créée.

Unique dans son principe, le beau esthétique se diversifie selon la nature et la spécification de l'objet qui le reflète. Il se divise en deux grandes espèces: le beau idéal et le beau réel.

Le beau idéal n'existe que dans l'intelligence. Il représente le prototype, le modèle à la similitude

(1) Cf. *Opusculum de Pulchro et Bono*, attribué à Albert le Grand, et, parfois, à Saint Thomas d'Aquin.
(2) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 54.

duquel se parfait une oeuvre esthétique. En un mot, il s'identifie avec l'idée exemplaire. Etudié en Dieu, il se nomme idéal divin; considéré dans l'homme, il s'appelle idéal humain.

Le beau réel, à l'encontre du précédent, se trouve effectivement réalisé dans les choses. Il est ou spirituel ou sensible. Dans le premier cas, il resplendit dans les oeuvres immatérielles de l'intelligence (intellectuel) ou de la volonté (moral); dans le second, il s'épanouit dans les oeuvres matérielles de la nature (naturel) ou de l'industrie humaine (artificiel), et se perçoit principalement par les sens de la vue et de l'ouïe. Le beau artificiel, fruit de l'activité humaine, porte toujours l'empreinte d'un travail à la fois corporel et spirituel. Il se qualifie de servile ou mécanique, quand la marque du corps l'emporte sur celle de l'esprit; dans le cas contraire, il se dit libéral ou artistique.

Parmi les objets d'art, on distigue les plastiques, les phonétiques, et les plastico-phonétiques ou mixtes. Les premiers, d'ordre spatial, appartiennent à l'architecture, à la peinture ou à la sculpture; les seconds, d'ordre temporel, se rattachent à la musique, à l'éloquence ou à la poésie; les troisièmes, enfin, d'ordre à la fois spatial et temporel, relèvent de l'orchestique ou de la panto-

mime. Bien que réellement distincts les uns des autres, ces différents ouvrages ne sont, en réalité, que des manifestations multiples d'une seule et unique vertu intellectuelle, la vertu d'art, formellement modifiée par la nature diverse du "factibile" qui, suivant le cas, peut être la pierre, la couleur, le relief, le son, la parole ou le geste.

Effet contingent d'une cause créée toujours défectible, le beau esthétique réel comporte des variations de degré dans la ligne de sa perfection. Aussi le sublime, le simple beau, le joli et le gracieux en incarnent-ils, pour ainsi dire, les paliers principaux. Le sublime, ou grandiose, suscite une admiration intellectuelle mêlée de stupeur; c'est le pinacle du beau. Le simple beau plaît tout simplement, beaucoup plus par l'expression que par la disposition intégrale des parties. Le joli exprime une harmonie sans grandeur; c'est le beau en miniature. Le gracieux, enfin, provoque l'affection tendre et suave; il résulte de la souplesse du mouvement plus encore que de l'éclat de la forme.

A côté des qualités du beau, il existe des déformations qui le dénaturent. Ces déformations esthétiques comportent également certains degrés. Elles peuvent se réduire aux vices suivants: le ridicule, source de l'hilarité, qui repose sur une disproportion sans conséquence fâcheuse; le diffor-

me, dont la vision ou l'audition ne plaît pas; le laid, contraire du beau, qui inspire le dégoût; l'horrible, enfin, basé sur la monstruosité du désordre.

Toutes ces formes et toutes ces défigurations du beau peuvent trouver leur application concrète et pratique dans la détermination qualitative d'une oeuvre esthétique, quelle qu'elle soit.

2) *LE BEAU ESTHETIQUE MUSICAL.*

Le beau musical est une des multiples facettes du beau esthétique. Il pourrait se définir, à la manière des Scolastiques: "le scintillement d'une forme intelligible sur les parties proportionnées de la matière sonore". En d'autres termes, il apparaît comme la splendeur d'une oeuvre intégralement parfaite et harmonieusement proportionnée, dont la perception provoque chez l'auditeur la véritable émotion esthétique, plaisir d'ordre à la fois sensible et rationnel. L'oeuvre musicale ne nous donne pas, évidemment, une connaissance conceptuelle de l'être, mais elle nous en fait jouir puissamment au moyen de l'ouïe et de son intuition. Comme l'écrit Edgar Poe, c'est "la plus enivrante des formes poétiques [1]".

(1) Edgar Poe: *The Poetic Principle* (1844). Traduction de F. Rabbe.

Aussi, en tant que belle, doit-elle plaire à l'oreille tout autant qu'à l'intelligence et à la volonté.

Bien qu'il exige, de la part des auditeurs, des aptitudes de perception et de gustation toutes spéciales, le beau musical, qui est connaturel à l'homme, n'en existe pas moins dans les oeuvres d'une façon très objective. Ceci est une vérité d'expérience démontrée par le sens commun et corroborée par l'abstraction intellectuelle qui se trouve à l'origine même de la notion du beau. Celui-ci peut se manifester à des degrés bien variables et être diversement appréciable ou délectable, mais la multiplicité de ses formes ou celle des jugements extérieurs ne porte nullement atteinte à son objectivité réelle. Il y a beauté "dès que le rayonnement d'une forme quelconque sur une matière convenablement proportionnée vient faire le bien-être de l'intelligence (1)". En sorte que la beauté est relative "non pas aux dispositions du sujet, au sens où les modernes entendent le mot relativité, mais à la nature propre et à la fin de la chose, et aux conditions formelles sous lesquelles elle est prise (2)". La raison de tout ceci, c'est que le beau appartient à l'ordre de la transcendance.

---

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 47.
(2) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 48.

Les éléments requis pour la qualification objective d'un ouvrage d'art musical sont: l'intégrité, l'ordre et la clarté. Leur étude conjointe constitue la science de l'esthétique musicale. L'intégrité des parties, également appelée perfection, consiste en ce que rien ne manque à une oeuvre de ce qui lui est dû, dans tel ou tel cas donné. Le défaut d'intégralité, en effet, s'affiche comme un mal, et, comme tel, ne peut satisfaire l'appétit. L'ordre, lui, réside dans l'harmonieuse disposition des moyens rythmiques, mélodiques, harmoniques ou orchestraux, qui, de fait, convergent adéquatement vers la réalisation d'une fin dûment proportionnée à l'expression de l'oeuvre. Il suppose l'unité, la variété et la proportion. Il se diversifie, du reste, suivant les objets et les fins. Sa nécessité provient du fait que le beau musical, comme tout beau esthétique d'ailleurs, se compose d'un certain nombre de parties dont "ni la multitude, ni la diversité ne doivent empêcher la complaisance de l'intelligence (1)". La clarté, ou éclat de la forme, enfin, c'est la fulguration d'intelligibilité que doit rayonner la composition sonore. Elle a pour but de mouvoir vivement l'appétit cognitif et de

---

(1) "Nec multitudo nec diversitas impediant intellectus complacentiam." Emile Filion: *Elementa Philosophiae Thomisticae*, tome I, p. 404.

rendre l'appréhension très délectable, en supprimant tout effort pénible d'abstraction.

Pour mériter le titre de belle ou d'artistique, l'oeuvre musicale doit donc posséder l'intégrité, l'ordre et l'éclat de la forme. Autrement, elle excite le rire, provoque la répulsion ou inspire le dégoût. Fruit d'une activité humaine toujours défectible, elle demeure évidemment sujette à tel ou tel degré de perfection. Aussi peut-elle réfléchir le beau le plus infime comme le sublime le plus achevé. Au point de vue objectif, c'est-à-dire en soi, elle reste totalement indépendante de la morale, soit dans sa formalité, soit dans sa technique, soit dans sa finalité propre. Au point de vue subjectif, c'est-à-dire par rapport à l'artiste ou à l'auditeur, il n'en est pas ainsi, comme nous le verrons dans des pages postérieures.

Quoi qu'il en soit, c'est au moyen de l'agogique, de la dynamique, de la modulation et du timbre que se trouve réalisée dans l'oeuvre musicale l'expression humaine de la beauté sonore. L'agogique se rapporte au rythme; la dynamique, à la mélodie; la modulation, à l'harmonie; le timbre, à l'instrumentation et à l'orchestration. L'étude antérieure de tous les procédés et de toutes les règles artistiques nous dispense, semble-t-il, de nous étendre à nouveau sur un sujet déjà familier au

lecteur. Nous en reparlerons d'ailleurs, un peu plus loin, mais de façon très brève, à propos de l'expression musicale.

3) *LES QUALITES DE L'OEUVRE MUSICALE.*

Les qualités essentielles inhérentes à tout produit artistique véritable, se réduisent aux quatre suivantes: la beauté, la pérennité, l'enseignement et la sincérité.

La première caractéristique de l'oeuvre, c'est d'abord la beauté esthétique. Et cela, à cause de la nature même de l'art. Le cachet artistique, nous le savons, s'obtient par la coexistence simultanée de l'intégralité, de l'ordre et de la splendeur formelle. Ces trois éléments essentiels, à leur tour, s'annexent une foule d'attributs secondaires qui affectent particulièrement le style. En conséquence, pour réaliser le type idéal de sa perfection, l'oeuvre belle suppose toujours l'unité et la variété, la symétrie et le contraste, la proportion et le mouvement, l'originalité et la verve, la vie et le coloris. Le tout, évidemment, à l'empreinte de la correction, de la distinction, de la pureté et de l'élégance.

La seconde qualité de l'oeuvre, c'est sa pérennité. Sans elle, en effet, la vie musicale se tarit à sa source ou s'étiole très vite, faute d'aliment artisti-

que. "Pour faire une oeuvre qui dure, écrit Antoine Albalat, il ne faut ni chercher le succès ni suivre la mode. Un ouvrage ne résiste au temps que s'il est écrit dans le génie de la langue et si le genre d'observation qu'il contient relève de tous les pays et de toutes les époques. En d'autres termes, le seul moyen d'aller à la postérité est de s'adresser à elle, et non pas aux contemporains. Les contemporains donnent la notoriété. La postérité seule donne la gloire (1)." Cette remarque, qui, originairement, a trait à la littérature, s'applique également, et avec combien de justesse, à la musique elle-même.

Si l'oeuvre musicale est réellement belle dans toute l'acception du mot, si elle est véritablement façonnée de main de maître, et si, par son universalité, elle transcende les pays et les époques, elle résiste sûrement à l'épreuve et à l'usure du temps, et réalise effectivement la troisième particularité de l'oeuvre d'art: l'enseignement. Fruit d'une vertu intellectuelle orientée vers la transcendance, elle se doit de revêtir un caractère éminemment éducatif. L'art, en effet, s'affiche non seulement comme un moyen de vie, mais aussi comme un adjuvant de la métaphysique. Aussi son rôle consiste-

(1) Antoine Albalat: *Comment il ne faut pas écrire*, p. 11. 22e édition. Paris, Librairie Plon, 1921.

t-il à développer et à cultiver intensément le sentiment esthétique, individuel ou social, au moyen du message sonore transmis par l'artiste.

La quatrième marque distinctive de l'oeuvre, c'est la sincérité artistique qui exclut toute fin indigne ou malhonnête. Cette qualité est absolument prérequise à la durée morale de l'oeuvre qu'elle conditionne. Sans elle, en effet, un ouvrage se condamne irrémédiablement à l'oubli, quelle que soit sa valeur purement technique, ou même l'éclat de son succès apparent. En musique, comme ailleurs, il existe une justice immanente qui, tôt ou tard, démasque l'hypocrisie, le mensonge ou l'erreur.

CHAPITRE DEUXIEME

LA FIN ULTIME DE L'OEUVRE MUSICALE

Comme le démontre l'expérience quotidienne, tout être agit pour une fin et, en dernier ressort, pour une fin ultime. L'être musical, pas plus que les autres, ne fait exception à cette loi universelle et inéluctable. Il la poursuit, toutefois, d'une façon aveugle et par mode d'exécution, car il ne possède ni intelligence ni volonté. Sa finalité s'effectue en lui par l'ordonnance que lui assigne son fafricateur.

L'appétit naturel de l'oeuvre, nous le savons, l'incline constamment vers une fin connaturelle qui lui est propre: la perfection de son être et l'expression sonore du beau esthétique. Cette fin particulière n'est pas la seule, cependant, vers laquelle doive tendre, de par sa nature, l'oeuvre musicale entière. Il en existe une autre, d'ordre supérieur celle-là, qui a nom: fin ultime ou dernière. C'est vers celle-ci, en définitive, que doivent converger toutes les fins particulières, possibles ou existantes.

La fin ultime peut être ou relative ou absolue. Dans le premier cas, elle s'identifie avec la jouissance esthétique de l'auditeur et avec la gloire de l'artiste, cause seconde principale de la musique; dans le second, avec la gloire de Dieu, cause première de cette même musique. Comme la fin ultime relative joue le rôle de fin intermédiaire par rapport à la fin ultime absolue qui l'englobe et se l'assimile, nous ne parlerons ici que de la fin suprême de toute chose créable ou créée: la glorification de Dieu.

La gloire se définit: "clara notitia cum laude (1)", c'est-à-dire la notoriété certaine alliée à la louange. En d'autres termes, c'est une connaissance admirative et louangeuse par laquelle s'exalte la perfection d'une personne ou d'une chose. Elle est intrinsèque ou extrinsèque, selon qu'elle désigne l'éminence de la réputation ou bien le signe qui l'extériorise.

Dieu possède ces deux sortes de gloire. L'une réside dans l'excellence de la bonté divine et dans l'estime qu'il a de sa propre essence; l'autre, dans le signe extérieur par lequel la création tout entière proclame les mérites de son ineffable perfection.

---

(1) Saint Ambroise. Cf. Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica,* Ia IIae, q. 2, a. 3.

La gloire intrinsèque de Dieu est infinie et, partant, inextensible. Ceci ressort du fait que l'essence divine jouit de l'infinie perfection. Il n'en est pas de même, toutefois, de sa gloire extrinsèque. Celle-ci, dans son extension, dépend formellement de l'hommage variable et forcément limité que rend à son immortel souverain une créature foncièrement imparfaite de par sa nature.

L'existence de la fin ultime de l'oeuvre musicale se prouve d'ailleurs facilement. Dieu, en effet, en qui s'identifient toutes les perfections, s'avère comme la cause première de toute chose créable ou créée. Il est l'Artiste par excellence, le seul, l'unique. En créant le monde et son contenu, il n'a pu concevoir d'autre intention que celle de diffuser, d'une façon suréminente, l'excellence de sa bonté incommensurable. Autrement, il n'aurait été ni indépendant, ni absolument parfait. En d'autres termes, il n'aurait pas été Dieu, l'Acte pur par essence: chose inadmissible. Il a donc des droits exclusifs et inaliénables sur sa création tout entière. Or, s'il a des droits, celle-ci a forcément des devoirs, ou, plutôt, un devoir suprême: celui de proclamer, par mode d'intention ou par mode d'exécution, les mérites infinis de son divin auteur. L'oeuvre, en effet, a toujours pour fin celle que lui assigne l'artiste en la confectionnant et en la parache-

vant. C'est d'ailleurs dans cette proclamation, dans cette louange, que réside la gloire extrinsèque de Dieu. Comme l'être musical fait partie intégrante du monde créé, il doit donc promouvoir, à sa façon, la gloire extrinsèque de Dieu, car, en somme, il manifeste un vestige de la divinité. Bien plus, la notion de fin implique essentiellement un bien qui attire, meut et ordonne l'activité d'un être. Or la musique est un être, et Dieu seul représente le bien suprême par excellence. En conséquence, Lui seul peut revendiquer le titre de cause finale ultime de la musique. Enfin, la fin ultime occupe la première place parmi tout l'ensemble des autres causes qu'elle tient sous son étroite dépendance. Comme cette prérogative ne peut convenir qu'au seul être premier qui est Dieu,on peut donc conclure, sans crainte d'erreur, que le but ultime et final de toute oeuvre musicale créable ou créée doit constamment s'identifier avec la gloire extrinsèque de Dieu. C'est, en somme, son unique raison d'être.

DEUXIEME PARTIE

LA FIN DE L'ARTISTE-MUSICIEN

La fin de l'artiste, c'est le but que se propose d'atteindre et de réaliser celui-ci dans l'ordonnance et l'orientation de ses activités musicales et humaines. A cause des contingences inévitables de la présente condition terrestre, cette fin peut, en fait, devenir multiple, tout comme celle de l'oeuvre qui en dépend. Au point de vue idéal, toutefois, elle peut être ou voisine ou éloignée. Dans le premier cas, elle représente la cause finale prochaine; dans le second, la cause finale ultime. En conséquence, nous diviserons cette deuxième partie en deux chapitres bien distincts: l'un sera consacré à la fin prochaine véritable de l'artiste; l'autre, à son unique fin ultime absolue.

CHAPITRE PREMIER

LA FIN PROCHAINE DE L'ARTISTE-MUSICIEN

La fin prochaine de l'artiste-musicien désigne le but immédiat que se propose de réaliser celui-ci dans la fabrication de son oeuvre. Ce but, pour être vrai, doit s'identifier et coïncider avec la fin véritable de l'objet d'art. Il réside dans l'expression humaine et musicale du beau esthétique sonore, réalisé au moyen de l'agogique, de la dynamique, de la modulation et du timbre. L'existence spécifique de ce terme prochain dérive formellement de la notion même de la vertu d'art et, par conséquent, se trouve subjectivement assujettie à la moralité. Dans ce chapitre premier, nous étudierons donc successivement la vertu d'art, l'expression musicale, la musique et la morale, et, finalement, les qualités réelles qui doivent caractériser l'artiste authentique.

1) *LA VERTU D'ART.*

L'intelligence humaine, dans son activité immanente ou transitoire, est souvent déterminée par

des accidents stables et permanents qui la perfectionnent qualitativement et lui facilitent le passage de la puissance à l'acte. Ces qualités modales qui la disposent en bien "par rapport au type idéal de sa nature (1)", s'appellent les "habitus" opératifs (2). Définis par Maritain comme des "surélévations intrinsèques de la spontanéité vivante (3)", les habitus opératifs perfectionnent l'intellect dans son dynamisme même, et lui octroyent un certain maximum d'efficacité opérative à l'égard de tel ou tel objet. "Titres de noblesse métaphysiques (4)", ce sont, en somme, des vertus intellectuelles, innées ou acquises. Les uns appartiennent à l'ordre spéculatif; les autres, à l'ordre pratique.

Les habitus de l'intellect spéculatif sont ordonnés à la connaissance de la vérité pour elle-même. Ils comprennent: l'intelligence des principes, la sagesse et la science. L'intelligence des principes habilite la faculté cognitive de telle sorte que celle-ci puisse percevoir, comprendre et appliquer, sans le moindre effort et avec promptitude, les vérités premières évidentes par elles-mêmes. La sagesse,

(1) Henri Collin: *Manuel de Philosophie thomiste,* tome I, p. 545.
(2) Par opposition aux habitus entitatifs qui disposent un sujet dans son être substantiel.
(3) Jacques Maritain: *Art et Scolastique,* p. 14.
(4) Jacques Maritain: *Art et Scolastique,* p. 15

elle, aiguise et facilite le travail de l'esprit dans la considération universelle des plus hautes causes de la vérité. La science, enfin, confinée à tel ou tel domaine particulier, rend la raison capable de démontrer les propositions inévidentes par elles-mêmes, et de déduire les conséquences logiques qui peuvent découler de tel ou tel principe entrevu: c'est la "recta ratio speculabilium".

Les habitus de l'intellect pratique, en revanche, ont pour but immédiat la connaissance orientée vers la production d'une oeuvre ou d'une action. Ils se réduisent à l'art et à la prudence. Le premier aide l'intelligence à créer des objets extérieurs bien faits; c'est la "recta ratio factibilium (1)", c'est-à-dire "la droite détermination des choses à faire". Le second dispose la raison à savoir comment agir; c'est la "recta ratio agibilium (2)", c'est-à-dire "la droite détermination des actions à poser". En d'autres termes, l'art rectifie le faire. Essentiellement amoral de par sa nature, il opère pour le seul bien de l'oeuvre à parfaire, sans souci de l'utilité pratique qui peut en résulter. La prudence, au contraire, rectifie l'agir. Rivée au pur domaine de la moralité, elle vise

(1) Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica,* Ia IIae, q. 57, a. 4.
(2) Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica,* Ia IIae, q. 57, a. 4.

uniquement le seul bien de l'agent, et comporte la droiture de l'esprit.

Bien que parfaitement une dans son être, l'intelligence, comme on le voit, travaille d'une façon toute différente, selon que son dynamisme la porte vers la production d'un acte immanent ou d'un acte transitoire.

Parmi les habitus que nous venons d'énumérer et de définir, il en est un qui nous intéresse au plus haut degré. Nous avons nommé l'art, c'est-à-dire "le don de créer des oeuvres belles (1)".

La vertu d'art peut se définir ainsi: une qualité stable et permanente qui dispose l'intellect pratique dans un certain maximum de perfection et qui confère à l'artiste la bonne manière de bien procéder dans l'accomplissement d'une oeuvre à faire. Objectivement étrangère à la moralité, elle donne le pouvoir, mais non l'usage du bien faire. D'où son caractère de gratuité et de désintéressement. Aussi l'ingénuité populaire, facilement encline au matérialisme, considère-t-elle ironiquement l'artiste comme "un inutile qui fait pour faire; sans se préoccuper de l'usage de ce qu'il produit (2)". Quoi qu'il en soit, il importe de retenir que l'art

(1) Jules Vérest: *Manuel de Littérature*, p. 278. Huitième édition. Albert Dewit. Bruxelles. 1925.
(2) François Hertel: *Pour un ordre personnaliste*, p. 173. Les Éditions de l'Arbre, Montréal, 1942.

est un habitus, une vertu, et que son objet connaturel, c'est le "factibile", l'oeuvre belle.

Unique dans son principe, l'art peut s'extérioriser de multiples façons. Suivant la spécification de l'objet vers la construction duquel il ordonne l'intelligence, il se qualifie de mécanique ou de libéral. Dans le premier cas, il exige la préséance du corps sur l'esprit, et donne naissance à l'artisanat ou métier; dans le second, il implique la prédominance de l'esprit sur le corps, rend l'artiste vraiment libre, et oriente celui-ci vers l'exercice des professions libérales ou vers la confection des oeuvres belles.

L'art libéral, à son tour, porte différents noms suivant la nature de la matière à manipuler. Comme générateur des oeuvres de l'espace, il s'appelle, suivant le cas, architecture, sculpture ou peinture; comme producteur des ouvrages du temps, il se nomme musique, éloquence ou poésie ; comme fabricateur d'objets à la fois spatiaux et temporels, il s'intitule danse ou pantomime.

Ainsi donc, de par sa nature, la musique est essentiellement un art, une vertu intellectuelle, ou, si l'on veut, "une manière de penser (1)". Pro-

(1) Jean d'Auray Vallerand: *La Musique et l'Homme*, cf. "Les Conférences du Club Musical et Littéraire de Montréal", tome 2, p. 184. (1941-1942).

priété accidentelle de l'intelligence, elle surélève celle-ci et la commensure à la production du beau musical, son objet propre et connaturel. En dehors de toute ligne humaine de par sa finalité, elle vise uniquement à la rectification du faire sonore. Sa loi: les exigences et le bien de l'oeuvre; son but: graver une idée dans la matière.

Comme on peut facilement le soupçonner par les lignes qui précèdent, le pur artiste, en soi, apparaît comme un monstre d'amoralité. A moins d'agir volontairement contre son art, il ne peut se proposer d'autre fin immédiate que l'expression sensible du beau esthétique. L'art, en effet, est un habitus, c'est-à-dire une disposition stable et permanente de l'esprit. Comme tel, il comporte donc "une rectitude infaillible (1)" en matière de droite détermination d'une oeuvre à faire. Cette infaillibilité ne concerne évidemment que l'élément formel de l'opération, c'est-à-dire la régulation de l'oeuvre par l'intelligence. L'habileté technique, elle, ne rentre pas dans le concept formel de l'art. Elle n'est qu'une condition matérielle, purement extrinsèque à celui-ci. Aussi, ne jouit-elle d'aucune infaillibilité artistique.

---

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 17.

2) *L'EXPRESSION MUSICALE.*

L'expression musicale est un acte humain par lequel l'artiste, au moyen d'un ensemble de signes qui affectent à la fois le rythme, la mélodie, l'harmonie et le timbre, traduit et met en valeur, aussi adéquatement que possible, les divers sentiments ou impressions contenues dans une oeuvre, idéale ou réelle. En d'autres termes, elle désigne la recette propre à l'art musical d'arriver à la pleine conquête de son idéal: la splendeur de la pensée sonore. "Le musicien, écrit Jacques Maritain, dispose intellectuellement des sons dans son âme, comme l'arithméticien y dispose des nombres, et le logicien des concepts; l'expression orale ou instrumentale, qui fait passer dans les successions fluides de la matière sonore les constructions ainsi achevées dans l'esprit, n'étant qu'une conséquence extrinsèque et un simple moyen de ces arts (1)."

La musique est un art de succession qui appartient au domaine du temps. Ses éléments constitutifs sont: le rythme, la mélodie et l'harmonie. De ce fait, elle obéit aux lois du mouvement et du repos, ainsi qu'à celles de l'accentuation et à celles de la tonalité. Prises individuellement, chacune de ces lois a pour mission particulière de fournir à l'élément spécifique qu'elle régit la susceptibilité

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique,* pp. 33-34.

de revêtir un cachet expressif. Prises collectivement, ces lois ont toutes pour but de réunir les diverses expressions particulières et de les faire converger impitoyablement vers la fin prochaine de l'art: l'expression générale de la beauté esthétique. En conséquence, l'expression de l'oeuvre musicale résulte de la coexistence simultanée des expressions rythmiques, mélodiques et harmoniques, réalisées à l'aide de procédés "sui generis". En d'autres termes, l'Expression s'obtient par l'agogique, la dynamique, la modulation et, indirectement, par "l'orchestrique".

L'agogique représente l'ensemble des moyens destinés à rendre le rythme expressif. C'est "le procédé expressif du Rythme (1)". Il consiste, en règle générale, à précipiter, ralentir ou interrompre, de façon régulière ou non, l'allure du mouvement sonore. Son but, c'est de traduire, d'une manière bien imparfaite et tout analogique sans doute, les impressions relatives de calme et d'agitation. Tout cela, pour satisfaire aux exigences d'une exécution bien vivante. Ainsi, l'accélération du tempo correspond à l'état d'énervement ou d'agitation; elle caractérise les arsis ou temps levés. Le ralentissement, au contraire, convient à l'état

(1) Vincent d'Indy: *Cours de Composition musicale*, tome I, p. 124.

de calme ou d'apaisement; il affecte surtout les thésis ou terminaisons féminines.

La dynamique se définit: "la théorie de la graduation de l'intensité des sons (1)". Elle désigne la multitude de nuances qui visent à l'expressivité de la mélodie par le dosage variable, mais approprié, de l'intensité sonore. Elle comporte une foule de signes qui affectent aussi bien les sons et les incises que les membres de phrase et les phrases elles-mêmes. Son but: traduire les impressions relatives de puissance ou de délicatesse. Les principaux caractères mélodiques de force ou de faiblesse, de violence ou de douceur, s'extériorisent généralement de la façon suivante: soit par opposition contrastante de renforcement ou d'atténuation (forte et piano), soit par augmentation progressive ou diminution graduelle de sonorité (crescendo et decrescendo).

La modulation est le procédé expressif de l'harmonie. Elle a pour but de traduire les impressions relatives de lumière ou d'obscurité. Cette traduction, dans le même mode, s'opère par le déplacement de la tonique, sous l'influence de la parenté tonale. En d'autres termes, elle s'effectue à l'aide des fonctions tonales de l'accord ainsi qu'à l'aide des cadences harmoniques. Ainsi, l'oscillation de

(1) Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, p. 367.

la tonique vers les dominantes symbolise toujours une ascension volontaire vers les sommets clairs et lumineux, tandis que l'oscillation de la tonique vers les sous-dominantes reste l'emblème d'une descente plutôt spontanée vers le royaume des ombres et des ténèbres. Tout cela, en vertu de la résonance naturelle des corps sonores et en vertu de l'ordre cyclique des quintes. Lorsqu'il s'agit, au contraire, de moduler aux tonalités de mode différent, cette traduction devient encore plus analogique. Dans ce cas, la modulation du majeur au mineur apparaît comme le passage du clair à l'obscur, tandis que celle du mineur au majeur ressemble à la transition de l'obscur au clair. Quoi qu'il en soit, il faut noter que chaque tonalité possède une physionomie esthétique propre, une coloration particulière (1) qui existe, de façon réelle et indéniable, mais dont l'explication demeure toujours profondément mystérieuse. En conséquence, l'Expression seule constitue la norme suprême et absolue qui doit guider l'artiste dans le choix et la régie de toute modulation, quelle qu'elle soit.

---

(1) Cf. Albert Lavignac: *La Musique et les Musiciens*, pp. 423-425; F.-A. Gevaert: *Cours méthodique d'Orchestration*, pp. 100-106.

L'orchestrique (1), enfin, peut se définir : la théorie générale du timbre et de ses modifications. Elle s'entend de tous les procédés qui visent à modifier le caractère du timbre, facteur secondaire d'expression. Celui-ci est la qualité de différenciation entre deux sons de même hauteur et de même intensité. Il est à la musique ce que la couleur est à la peinture. Dépendant de la forme des vibrations, il résulte de l'inertie d'un corps sonore. Bien que pouvant faire le sujet d'une étude complètement à part, l'orchestrique se rattache néanmoins à la dynamique, en ce sens qu'elle indique un renforcement ou un affaiblissement de l'expression mélodique.

3) *LA MUSIQUE ET LA MORALE.*

Le rôle de la musique consiste à exprimer le beau esthétique par l'imitation ou l'idéalisation des beautés de la nature. Celui de la prudence, au contraire, s'applique à rendre les actes de la vie humaine conformes, en tous points, à la règle des moeurs.

A l'encontre de la prudence qui ne vise que la

(1) Le lecteur nous pardonnera l'invention de ce néologisme, ainsi que la définition personnelle que nous en donnons.

moralité de l'artiste ou de l'auditeur, l'art musical, lui, s'occupe exclusivement, en soi, du bien de l'oeuvre et de tout ce qui concourt à l'expression adéquate du beau. S'il admet la considération de conditions objectives qui semblent parfois étrangères à la réalisation du "factibile", c'est uniquement parce que celles-ci serviront à rehausser l'éclat de la forme qu'il se doit de faire resplendir dans la matière sonore. "Droite détermination d'une chose à faire (1)", il demeure omnipotent dans son domaine particulier. Parce qu'il rectifie le faire et non l'agir, parce qu'il donne le pouvoir du bien faire mais non l'usage de celui-ci, il se distingue totalement de la prudence, tant par sa formalité que par sa finalité propre et sa technique. En d'autres termes, il reste objectivement indépendant de la morale.

Si l'art musical semble, pour ainsi dire, extrahumain par sa finalité propre, il demeure essentiellement humain par son mode d'opération. En effet, malgré toute la perfection qui le caractérise et malgré toutes les exigences qu'il réclame, il n'est qu'une cause purement instrumentale par rapport à l'artiste qui, seul, peut revendiquer le

---

(1) Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica*, Ia IIae, q. 57, a. 4.

titre de cause principale (1) et, par conséquent, assumer la responsabilité morale d'une oeuvre. Aussi, en fait, demeure-t-il subjectivement assujetti à la discipline rigoureuse de l'éthique. La musique, en effet, est un habitus opératif, une qualité, un accident qui se subjecte dans l'intelligence. Elle implique, de par sa nature, le concept d'humanité, car, pour devenir artiste, il faut d'abord être homme. Aussi l'activité musicale se résorbe-t-elle dans l'activité humaine dont elle n'est, pour ainsi dire, qu'une des nombreuses modalités. Or l'acte humain se trouve en complète dépendance de la moralité. En conséquence, l'art musical tombe fatalement sous l'égide de la prudence, parce qu'il participe à l'acte humain qui, lui-même, procède de l'intelligence et de la volonté libre. En d'autres termes, "l'art, parce qu'il est dans l'homme et que

---

(1) "L'âme de l'artiste avec toute sa plénitude humaine, avec toutes ses adorations et tous ses amours, avec toutes les intentions d'ordre extra-artistique, humain, moral, religieux, qu'elle peut poursuivre, est la cause principale qui use de la vertu d'art comme d'instrument, et ainsi l'oeuvre est tout entière de l'âme et de la volonté de l'artiste comme cause principale, et tout entière de son art comme instrument, sans que celui-ci perde rien de sa domination sur la matière et de sa rectitude, de sa pureté et de son ingénuité, de même que nos actes bons sont tout entiers de nous à titre de cause seconde et tout entiers de Dieu à titre de cause première, sans rien perdre pour cela de leur liberté." Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 161.

son bien n'est pas le bien de l'homme, est donc soumis dans son exercice à une régulation extrinsèque, imposée au nom d'une fin plus haute qui est la béatitude même du vivant dans lequel il siège (1)."

Le simple fait d'être subjectivement subordonnée au bien moral ne suffit pas à la musique. Il lui incombe un devoir autrement plus important: celui de promouvoir efficacement la moralité individuelle et la moralité sociale. Pourquoi? Parce que, dans l'ordre providentiel, l'art, de par sa nature, représente un moyen non équivoque d'atteindre ou de faire atteindre à la fin ultime. Dieu, en effet, est la cause première de l'être et le bien suprême par excellence. En agissant, il ne pourrait, sans se détruire, se proposer d'autre fin que lui-même. En conséquence, tous les ouvrages sortis de ses mains ont-ils pour devoir non seulement de proclamer les mérites infinis de son omnipotence et de sa bonté, mais encore de servir de moyens utiles qui permettent à une créature intelligente et libre de s'élever à la contemplation suave et amoureuse de la divinité.

Comme toute chose créée, la musique ne peut échapper à cette loi universelle et inéluctable. Elle aussi, mais à sa façon, elle se doit de proclamer le

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 124.

souverain domaine de Dieu sur elle. Bien plus, elle a le devoir strict de rendre plus accessible la rude montée des âmes vers Dieu. Si, par la volonté de l'artiste, elle se détourne de cette mission, elle s'adultère et ne sert plus qu'à favoriser un vain culte d'idolâtrie. Comme le note Combarieu, "le compositeur peut renouer et faire alliance avec les contingences les plus précises de la vie sociale ou du monde réel; il peut écrire des symphonies à programme, faire du théâtre, illustrer des vers de Goethe ou un épisode de l'épopée napoléonienne; mais, en ce cas, il transpose, il spiritualise, il épure tout ce qu'il touche, non d'ailleurs sans danger pour lui. Sans doute aussi, il peut exprimer certaines passions avec un sensualisme allant jusqu'au dévergondage; et son action sur les auditeurs est alors doublement funeste, puisqu'il fait parler à l'innocence le langage de la volupté; mais, en ce second cas, il trahit et rabaisse sa mission (1)."

Ainsi donc, dans la mesure où l'art musical se conforme, directement ou indirectement, à la règle des moeurs, dans la même mesure l'activité artistique est bonne et digne de la fin ultime. En soi, le pur artiste, pris comme tel, semble appartenir au monde irréel de l'amoralité. Mais c'est une

(1) Jules Combarieu: *Histoire de la Musique,* tome 2, p. 581.

chimère. En fait, de par l'ordonnance du plan divin, l'artiste reste, d'abord et avant tout, un être humain, c'est-à-dire un être "social et politique (1)", soumis à une discipline morale et orienté vers une destinée supérieure. Evoluant dans le cadre concret d'une humanité libre, mais blessée, il a donc pour mission stricte de viser à la pratique vertueuse de son art; ce qui, parfois, ne va pas sans de dures luttes et de pénibles sacrifices.

Tout comme la vertu d'art dont elle émane, l'oeuvre musicale, bien qu'amorale en soi, tombe, elle aussi, en fait, sous la tutelle de la prudence. La raison de ce phénomène, c'est qu'elle dépend directement de l'activité humaine de l'artiste, en même temps qu'elle s'adresse à des auditeurs intelligents et libres. En d'autres termes, la pièce musicale ne peut, en aucune façon, se libérer des entraves de la morale, parce qu'elle procède d'un acte humain et qu'elle provoque des actes humains. En conséquence, si l'oeuvre porte nécessairement au mal tous ceux qui indistinctement s'en servent, elle est franchement immorale et son commerce devient illicite. Dans le cas contraire, elle demeure morale, et donc licite, bien que, accidentellement, elle puisse parfois détourner certains individus de leur fin dernière.

(1) Saint Thomas d'Aquin: I. I *Perihermenias,* 1, 2.

A moins de dégénérer, le pur discours sonore tombe rarement dans l'immoralité, car la musique apparaît comme le plus immatériel de tous les arts. Il n'en est pas toujours de même de la musique appliquée qui, en somme, représente la fusion de deux arts différents. De par son association à la poésie et de par son caractère éminemment suggestif, elle peut devenir lascive et même provoquer, sinon faciliter l'attraction désordonnée aux choses sensibles. D'où nécessité de cultiver la prudence. Dans la présente condition humaine, en effet, l'expérience prouve que la maîtrise de la parfaite vertu d'honnêteté est quelque chose d'excessivement difficile à acquérir et à conserver, tant chez l'artiste lui-même que chez les admirateurs de son oeuvre. Qu'elle appartienne donc à l'ordre symphonique ou à l'ordre dramatique, la musique, et comme art et comme objet d'art, se doit, en pratique, de respecter la loi de Dieu et d'être conforme à la Beauté essentielle qui est en même temps la Bonté par excellence.

4) *LES QUALITES DE L'ARTISTE.*

Les qualités distinctives qui doivent particulariser le véritable artiste-musicien se ramènent aux suivantes: le génie ou le talent, la technique, le goût, l'érudition, la conscience artistique et la personnalité morale.

Le génie, ce "torrent qui déborde et qui fertilise toutes les contrées [1]", est un don inné, gratuitement octroyé par la libéralité divine. Il représente cette qualité faite de force, de souplesse, d'équilibre et de clarté, qui singularise un artiste dont toutes les puissances sont élevées à leur summum d'expression dans le domaine particulier qui le concerne, en l'occurrence le domaine musical. Allié à l'inspiration, il confère à son heureux possesseur le pouvoir merveilleux de créer des oeuvres grandioses et fortement charpentées dont la vue ou l'audition procure les plus pures jouissances esthétiques.

Le talent, lui, s'acquiert et se développe par l'observation et la pratique. C'est le génie en miniature. Il désigne l'ensemble des facultés artistiques qui ne sont point encore parvenues à leur pleine maturité, mais qui ont tout de même atteint un certain degré de robustesse et de perfection. En conséquence, l'homme de talent peut facilement s'assimiler les trouvailles du génie. Il peut même produire des travaux accidentellement extraordinaires et parfois très séduisants. Il s'avère impuissant, toutefois, à inventer des oeuvres essentiellement originales et personnelles.

---

(1) Ernest Hello: *Le Siècle*, p. 244. Quatorzième édition. Paris, Perrin & Cie, 1928.

La technique, également appelée métier, se définit ainsi: "la connaissance pratique parfaite de l'outil et de son maniement (1)". Elle comprend "non seulement des procédés matériels, mais aussi et surtout des moyens et des voies d'opération d'ordre intellectuel que l'artiste emploie pour parvenir à la fin de son art (2)". Résultant d'une puissante assimilation de connaissances musicales à la fois théoriques et pratiques, elle représente l'outillage artistique absolument prérequis à toute expression géniale ou même talentueuse. Bien que totalement extrinsèque à l'art, elle lui demeure néanmoins indispensable. C'est elle qui permet au compositeur d'écrire, d'une façon pure, correcte et élégante, les pensées qui l'assaillent et les sentiments qui l'émeuvent. C'est elle, également, qui procure à l'interprète le moyen d'extérioriser, d'une façon aussi adéquate et vivante que possible, l'impression de beauté que recèle une oeuvre écrite. En somme, elle apparaît comme la grande nourrice du génie ou du talent.

Le goût musical signifie la disposition, l'aptitude à s'approprier le beau sonore et à juger objectivement de lui. Tout comme la vertu d'art, il suppose un don inné, toujours susceptible d'accrois-

(1) Jules Vérest: *Manuel de Littérature*, p. 283.
(2) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 230.

sement par l'éducation et l'instruction. Comme le fait remarquer Son Excellence Monsieur Jacques Maritain, "plus l'intelligence est informée des règles, des procédés, des difficultés de l'art, et surtout de la fin poursuivie par l'artiste et de ses intentions, mieux elle est préparée à recevoir en elle, par le moyen de l'intuition du sens, le resplendissement intelligible qui émane de l'oeuvre, et à percevoir ainsi spontanément, à goûter la beauté de celle-ci (1)." C'est le goût qui permet d'établir des rapports de convenance ou de disconvenance entre les divers éléments sonores, de discerner les qualités et les défauts d'une oeuvre musicale, et de porter sur la valeur de celle-ci un jugement droit et sain, mais d'ordre spéculatif. Dans son travail de dégustation, cette qualité nécessite le concours des facultés sensibles et rationnelles, en particulier celui de la vue, de l'ouïe, de l'imagination et de l'intelligence. C'est l'ensemble de ces quatre puissances qu'on appelle souvent, mais à tort et uniquement par analogie, la faculté esthétique ou le sens artistique. En réalité, il n'existe aucun sens spécial percepteur du beau, car ce dernier s'adresse tout autant à l'appétit qu'à l'intelligence.

L'érudition consiste en un savoir très élaboré

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 214.

qui porte sur toutes les branches de la connaissance humaine, notamment sur la littérature, la philosophie, les sciences, l'histoire et la philologie. Bien qu'en dehors de la ligne artistique de par sa nature, elle s'avère indirectement très utile au musicien, en raison des services incalculables qu'elle peut lui rendre. En intensifiant la culture intellectuelle de celui-ci, elle contribue, par le fait même, au développement de sa personnalité. "Le mode d'action d'une chose, en effet, est à la mesure du mode de son être (1)." D'ailleurs, comme le témoignent les annales de l'histoire musicale, les véritables grands maîtres furent tous des penseurs et des érudits, experts en leur technique spéciale et versés dans les lettres ou les sciences. En un mot, rien d'humain ne leur était inconnu. En conséquence, on peut affirmer que, normalement, seul l'artiste érudit demeure en mesure, plus que quiconque, de communiquer à ses semblables des impressions plus neuves et des concepts plus originaux, et ce, en vertu de l'immense bagage accumulé par le processus sans cesse renouvelé de l'intellection humaine, source de toute connaissance.

La conscience artistique s'entend d'un jugement pratique de la raison par lequel l'artiste ju-

(1) "Modus operandi cujuslibet rei sequitur modum essendi ejus." Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica*, Ia, q. 89, a. 1.

ge actuellement ce qu'il doit faire comme beau et éviter comme laid dans le domaine particulier qui le concerne. C'est elle qui donne naissance à la sincérité de l'oeuvre et, par là, en assure la durée morale et la stabilité. Par sa rectification rigide dans l'ordre du faire, elle soumet sans doute le musicien à une discipline plutôt austère, mais les rudes sacrifices qu'elle lui impose parfois n'en demeurent que plus féconds par rapport à la pureté de l'art. Aussi, "dans un certain ordre et à un point de vue particulier, dans l'ordre du faire et au point de vue du bien de l'oeuvre (1)", exige-t-elle que l'artiste soit "humble et magnanime, prudent, probe, fort, tempérant, simple, pur, ingénu (2)". Mais ce n'est pas tout. L'art, en effet, participe à l'acte humain et provoque des actes humains. De ce fait, il reste constamment tributaire de la prudence. C'est pourquoi, la conscience artistique se doit également de répudier les fins humaines indignes ou malhonnêtes, et d'esquiver, à tout prix, la paresse, la banalité, et même l'attrait du succès facile. Son vrai rôle consiste donc à concevoir l'oeuvre dans un esprit d'enseignement conforme non seulement à l'expression sonore du beau, mais encore à la gloire extrinsèque de Dieu.

(1) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 137.
(2) Jacques Maritain: *Art et Scolastique*, p. 137.

La personnalité, enfin, désigne cette qualité faite de connaissance, de possession et de gouvernement de soi-même, qui appartient en propre à un individu doué de raison et de liberté. En plus d'un métier irréprochable, elle suppose "un esprit original, une foi constante dans la valeur d'un certain idéal, et un relief saisissant de caractère (1)". Cette qualité, l'artiste se doit de la posséder à un degré éminent, car elle constitue le principe de sa dignité présente et de son bonheur futur. Comme le fait remarquer Maurice Emmanuel, "les artistes ne font que marquer d'une empreinte personnelle la matière déjà pétrie par leurs devanciers (2)." En d'autres termes, "le mode de l'action suit la disposition de l'agent: tel on est, en effet, telles choses on opère (3)." La seule façon d'acquérir et de développer la personnalité, c'est la pratique constante et intégrale d'une honnêteté indéfectible. Elle seule, en effet, peut rendre l'artiste plus raisonnable, plus libre, plus pleinement maître de lui-même et de ses actes, en un mot, plus

---

(1) Jules Combarieu: *Histoire de la Musique,* tome 3, p. 142.
(2) Maurice Emmanuel: *Histoire de la Langue Musicale,* tome I, p. 15.
(3) "Modus actionis sequitur dispositionem agentis: unumquodque enim quale est, talia operatur." Saint Thomas d'Aquin: *Summa Theologica,* Ia IIae, q. 55, a. 2, ad 1.

digne de son type idéal et de sa fin ultime. C'est d'ailleurs le culte intensif de cette personnalité morale que préconisait le génial Vincent d'Indy (1), lorsqu'il adressait aux élèves de la "Schola Cantorum" de Paris la substantielle et salutaire recommandation que voici:

"Oui, l'artiste doit avant tout avoir la FOI, la foi en Dieu, la foi en l'Art, car c'est la Foi qui l'incite à CONNAITRE, et, par cette connaissance, à s'élever de plus en plus sur l'échelle de l'Etre, vers son terme qui est Dieu.

"Oui, l'artiste doit pratiquer l'ESPERANCE, car il n'attend rien du temps présent; il sait que sa mission est de SERVIR, et de contribuer par ses oeuvres à l'enseignement et à la vie des générations qui viendront après lui.

"Oui, l'artiste doit être touché de la sublime CHARITE, "la plus grande des trois"; AIMER est son but, car l'unique principe de toute création, c'est le grand, le divin, le charitable AMOUR (2)."

---

(1) A propos du grand savant et du grand artiste que fut l'auteur de l'*Etranger*, cf. abbé Fernand Biron: *Le Chant grégorien dans l'Enseignement et les Oeuvres musicales de Vincent d'Indy.*" Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1941.

(2) Vincent d'Indy: *Cours de Composition musicale*, tome I, p. 16.

CHAPITRE DEUXIEME

LA FIN ULTIME DE L'ARTISTE-MUSICIEN

Dans le déploiement de son activité libre, mais complexe, le musicien agit toujours pour une fin, et même pour une fin ultime. C'est vers cette dernière, en somme, que doivent s'acheminer toutes les autres intentions qu'il peut se proposer. Ce terme ultime, nous l'avons déjà vu, se qualifie de relatif ou d'absolu, selon qu'il exclut tout autre genre de subordination ultérieure soit dans un ordre partiel soit dans l'ordre total de la finalité.

La fin ultime relative de l'artiste, c'est, en soi, la gloire justifiable et justifiée qui peut rejaillir sur lui, car la perfection d'une oeuvre d'art met toujours en relief les qualités distinctives de son auteur. C'est également la jouissance esthétique que peut procurer à l'auditeur la contemplation de l'oeuvre belle. En fait, cependant, ce doit être l'orientation de l'activité musicale et humaine vers Dieu. Comme la fin ultime relative n'est, en somme, qu'une fin purement intermédiaire par rapport à la fin ultime absolue qui se l'accapare et se

l'assimile, nous nous en tiendrons uniquement à cette dernière, la seule qui compte du reste.

La fin ultime absolue constitue le bien parfait dont la possession rassasie l'homme tout entier. Du point de vue objectif, elle désigne le bien réel dans lequel se trouve vraiment et pleinement réalisée la raison de fin ultime. Du point de vue subjectif, elle représente la fin dernière telle que chacun la conçoit.

La fin ultime est objectivement la même pour tous les hommes sans exception, musiciens ou non, car tous, indistinctement, possèdent la même nature humaine. Subjectivement, comme le prouve l'expérience, elle peut néanmoins différer suivant le jugement de chaque individu. L'homme, en effet, recherche constamment le bonheur dans le but qu'il se propose d'atteindre. Aussi, la notion de fin implique-t-elle nécessairement la notion de bien. Or celui-ci n'a d'autre alternative que d'être ou apparent ou réel. Il en résulte donc que le but caressé par l'artiste peut, lui aussi, devenir ou apparent ou réel, c'est-à-dire faux ou vrai. Aussi, dans les lignes qui vont suivre, nous soulignerons d'abord les principales déformations subjectives de la fin ultime, puis nous préciserons le véritable caractère objectif que celle-ci se doit de toujours présenter.

1) *LES DEFORMATIONS DE LA FIN ULTIME.*

Les fins indignes ou malhonnêtes que, consciemment ou non, peut projeter un musicien, existent en nombre assez considérable. Directement proportionnelles au degré de perturbation morale qui les engendre, elles peuvent se camoufler sous les apparences de la plus scrupuleuse honnêteté. Nous ne mentionnerons ici que les plus importantes. A elles seules, elles fournissent l'occasion de faire facilement soupçonner l'existence possible de toutes les autres. En conséquence, nous jetterons un rapide coup d'oeil sur l'asservissement de la musique à la gloire ou à la politique, sur le sensualisme musical, et sur la vénalité outrancière du plus immatériel des arts. Inutile d'ajouter que nous nous plaçons ici sur un terrain purement idéal et objectif, sans vouloir faire la moindre allusion à qui ou à quoi que ce soit. Penser le contraire serait, de la part du lecteur, méconnaître totalement la pureté de nos intentions, et, de notre part, manquer très gravement à la charité la plus élémentaire. Restons donc dans la pure hypothèse, à l'abri de toute susceptibilité !

La fin prochaine de l'art, au point de vue idéal, c'est l'expression du beau sous une forme sensible; sa fin ultime objective, l'apothéose de Dieu, l'Etre suprême et l'Acte pur par essence. En as-

servissant la musique à la gloire humaine ou à la politique étatiste, l'artiste renverse ou détruit l'ordre naturel des choses. Consciemment ou non, il utilise l'expression du beau comme un moyen de propre et vaine ostentation, ou même de propagande utilitaire, alors que le beau esthétique devrait être non pas le moyen, mais bien la fin prochaine de l'art. Consciemment ou non, il supplante Dieu comme fin ultime véritable de la musique, en exaltant sa propre excellence, ou celle d'un état, au détriment de l'excellence divine. Aussi la sujétion de l'art à la célébrité personnelle ou sociale s'avère-t-elle absolument indigne d'un musicien. Evidemment, il ne faut pas mépriser outre mesure les applaudissements spontanés d'un public sincère et averti. Lorsque ces louanges sont méritées, elles deviennent un réconfort puissant qui stimule et aiguillonne le courage du musicien dans la poursuite vertueuse de son idéal. La seule chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que l'admiration populaire ne constitue pas une fin en soi. De par sa nature, elle ne désigne qu'un moyen, et non des moins encourageants, de tendre à l'unique glorification nécessaire d'un Dieu extrêmement jaloux. Notons, en passant, que le snobisme, le cabotinage et l'arrivisme peuvent facilement se rattacher

à la fin indigne dont nous parlons. Ils représentent, à leur façon, des formes répréhensibles d'orgueil déguisé, ou, encore, des genres tout à fait malséants de ridicule ou d'insolente hypocrisie.

Si l'asservissement de l'art à la célébrité constitue la déification de l'orgueil, le sensualisme musical, en revanche, consacre le triomphe de la chair sur l'esprit. En assujettissant la musique à la volupté, en effet, on détruit, une fois de plus, l'ordonnance essentielle de sa finalité propre, c'est-à-dire l'expression du beau et la gloire de Dieu. Ces deux fins qui, connaturellement, doivent être recherchées pour elles-mêmes, ne deviennent plus alors que de vulgaires moyens de fortune destinés à favoriser la bêtise, la concupiscence et l'animalité. Ce qui, répétons-le, messied à un artiste.

Dans notre société moderne, les idées mènent encore le monde, mais c'est surtout l'argent qui, trop souvent, hélas! mène les idées et, par suite, le monde lui-même. L'art musical, comme tout le reste, ne peut guère échapper à l'emprise dominatrice et universelle de la richesse ou de l'avarice. Certes, l'artiste a le droit strict de revendiquer un juste salaire proportionné à ses mérites et à son talent. En plus d'une honnête sustentation, il peut même aspirer à une certaine aisance toute légitime. Toutefois, il n'a jamais le droit de se

servir de la musique comme combine (racket). S'il outrepasse cette défense, il ruine la finalité propre de l'art, ce qui est indigne, malhonnête, et même infect.

Les moyens les plus fructueux et les plus irrésistibles d'asservir l'art, soit à la renommée, soit au sensualisme, soit encore à la fécondité de l'argent, peuvent s'énumérer comme suit: la déformation de la musique originelle, la publicité frauduleuse ou mensongère, l'égorgement du compositeur ou de l'interprète par le mercantilisme outrancier, le pillage ou le plagiat artistique, la violation ou l'irrespect des droits d'auteur, l'achat de la critique, les profits illicites, les ristournes et la claque organisée. Tout cela, sans compter les innombrables artifices machiavéliques qui peuvent germer dans le laboratoire de l'envie ou de la jalousie.

2) *LE VERITABLE CARACTERE DE LA FIN ULTIME.*

Après ce coup d'oeil sommaire sur les fins indignes ou malhonnêtes qui jamais ne devraient même effleurer le cerveau d'un artiste consciencieux, nous allons maintenant ausculter la fin ultime véritable que celui-ci doit toujours envisager lorsqu'il confectionne et parfait son oeuvre. Après le côté négatif, ce sera le côté positif.

La vraie fin ultime objective vers laquelle se doit de tendre sans cesse le musicien qui, d'abord et avant tout, est un homme, coïncide, en droit et en fait, avec celle de l'oeuvre musicale déjà étudiée précédemment. Elle s'identifie avec Dieu, "le seul objet béatifiant dont la possession nous rende vraiment heureux, parce que seul il réalise le bien parfait conçu par l'intelligence et proposé par elle à la volonté comme objet suprême de ses désirs (1)".

L'activité musicale, comme on le sait, comporte un double caractère: l'un spécifiquement musical, l'autre spécifiquement humain. D'une part, elle possède une fin connaturelle et particulière, l'expression du beau esthétique, qui, de par sa nature, s'oriente essentiellement vers la cause finale ultime qui l'englobe et se l'assimile. D'autre part, elle apparaît comme une simple modalité, une détermination purement qualitative de l'activité humaine elle-même. Aussi, parce qu'elle procède d'un acte humain délibéré et volontaire, se fond-elle ultérieurement dans l'activité spécifiquement humaine qui, elle, possède une fin transcendante commune à tous les actes humains sans exception. Cette fin transcendante, la seule qui nous intéres-

(1) Henri Collin: *Manuel de Philosophie thomiste*, tome 2, p. 200.

se maintenant, n'est nulle autre que Dieu, le bien suprême par excellence. C'est pourquoi, Lui seul, uniquement, constitue le but ultime objectif que doit sans cesse rechercher tout homme-musicien, quel qu'il soit.

La fin dernière subjective de l'artiste en tant qu'homme, le terme ultime de son devenir et de sa perfection, s'appelle la béatitude. Elle représente cet état de bonheur parfait et intégral, caractérisé par l'absence de tout mal et par la possession complète et consciente de tous les biens proportionnés aux aptitudes et aux exigences de sa nature humaine. Cette béatitude, incidemment, peut s'envisager sous deux aspects différents: matériellement, elle désigne le bien naturel parfait dont la possession rend l'homme complètement heureux; formellement, elle exprime l'acte par lequel ce même homme saisit l'objet de sa béatitude. La musique, de toute évidence, ne peut constituer ni donner le bonheur, et cela, parce qu'elle est une chose créée, c'est-à-dire un simple moyen donné à un être libre de parvenir à sa destinée. La seule chose qu'elle puisse revendiquer, au point de vue de la fin ultime, c'est d'être un complément béatifiant pour la gloire et la joie de l'artiste. Quoi qu'il en soit, soulignons que la véritable fin dernière subjective s'identifie, en soi, avec la fin

ultime objective qui est Dieu, source ineffable de toute vérité, de toute bonté et de toute beauté.

Ainsi donc, de par le fait de la création divine "ad extra", le musicien, et comme homme et comme artiste, se doit de tendre à Dieu comme terme ultime de son activité libre. Dieu, en effet, resplendit comme la cause première de toute chose créable ou créée. En fabriquant le monde et son contenu, il ne pouvait se proposer d'autre fin que lui-même. Et cela, à cause de son absolue indépendance et de son infinie perfection. Autrement, il se serait détruit lui-même. Or, le musicien-homme, comme tout être créé d'ailleurs, représente un produit authentique de la toute-puissance divine. En conséquence, il se doit de proclamer à sa façon les mérites infinis de son immortel auteur et de tendre vers Lui comme vers l'unique et nécessaire terme de sa destinée.

Cette fin ultime, au point de vue philosophique, réside dans la parfaite connaissance naturelle de Dieu. Uniquement proportionnée aux aptitudes et aux exigences de l'ordre naturel, elle consiste à contempler le souverain bien, non pas tel qu'il est en lui-même, mais à travers le prisme des créatures. Ceci ressort du fait que dans la connaissance naturelle discursive, on voit les objets pensés dans les idées créées qu'on s'en forme. Ce bon-

heur, évidemment, n'est pas saturant, car le fini ne saurait embrasser l'infini. Il implique d'ailleurs beaucoup plus l'amour et le désir que la connaissance intime du souverain bien. Il peut sans doute satisfaire tous les vouloirs raisonnables de l'âme humaine, mais, en revanche, il s'avère impuissant à rassasier complètement toutes les velléités de celle-ci. C'est pourquoi, l'unique et seule façon de jouir d'un bonheur sans mélange, c'est la vision de Dieu face à face, telle que préconisée par la théologie catholique.

La vision claire et intuitive de Dieu appartient en propre à la surnature, et elle surpasse éminemment toutes les exigences et tous les caprices de l'ordre naturel. Elle ne peut s'obtenir que par un don purement gratuit de la libéralité divine. Elle seule, en définitive, peut combler adéquatement toutes les puissances de l'homme, et satisfaire pleinement tous les désirs élicites inefficaces qui peuvent germer dans l'âme de celui-ci. L'âme humaine, en effet, bien que naturellement disproportionnée aux exigences de la vision béatifique, demeure néanmoins susceptible, de par le bon vouloir de Dieu, d'être élevée effectivement à l'état surnaturel. Elle y est, pour ainsi dire, préparée, mais sans y avoir droit, par le fait que Dieu reflète la plénitude de l'être et que, comme tel, il repré-

sente l'objet adéquat de l'intelligence humaine. C'est d'ailleurs cette capacité de surnaturalisation qu'on appelle puissance obédientielle. Or, comme le démontre la théologie catholique, l'homme, en fait, a été élevé à l'ordre surnaturel et orienté vers la possession éternelle de son Créateur. En conséquence, qu'il le veuille ou non, l'homme-artiste se doit, en pratique, d'évoluer dans l'orbite de la grâce surnaturelle. Dès lors, il doit s'acharner, dès ici-bas, à l'âpre conquête de la vision béatifique qui, dans l'autre vie, sera le digne couronnement de ses épreuves, de ses efforts et de ses mérites.

Sur cette terre, comme le démontre l'expérience, l'homme, bon gré, mal gré, doit toujours se contenter d'une félicité tout imparfaite et toute relative. Ce bonheur initial, prélude de la béatitude éternelle, ne réside que dans une conscience pure, alimentée par la pratique journalière et intensive de toutes les vertus chrétiennes. Aucun bien créé, en effet, pas même la musique, ne saurait satisfaire pleinement les aspirations infinies du pauvre coeur humain. Aussi, ce n'est que dans le réconfort de la lumière de gloire, épanouissement complet de la grâce d'ici-bas, que l'artiste pourra, un jour, puiser effectivement à même l'essence divine la connaissance exhaustive de son art,

en même temps qu'il pourra en savourer amoureusement toute l'exquise et ineffable jouissance. La vision béatifique de Dieu, c'est le voeu ardent et sincère que nous formulons pour tous les hommes, nos frères, et, en particulier, pour chacun de nos sympathiques lecteurs!

EPILOGUE

En terminant ce vaste essai de synthèse sur la philosophie de l'art musical, nous n'avons pas la sotte ou naïve prétention d'avoir épuisé le sujet. Croire ou affirmer le contraire serait, de notre part, un sentiment ou une assertion purement gratuite, poussée jusqu'à la plus étonnante absurdité. A la vérité, nous restons plutôt confondu en comparant l'idéal rêvé et le résultat obtenu. Malgré la claire-vue de nos lacunes et de nos imperfections, nous pouvons tout de même nous rendre un témoignage: celui d'avoir écrit ce livre avec sincérité, conscience et désintéressement. Puisse ce dernier, avec l'aide de Dieu, contribuer à faire mieux comprendre, mieux goûter et mieux apprécier le sens intime de ce mystère si grandiose et si profondément humain qui a nom: la Musique!

Dans les pages précédentes, nous nous sommes efforcé, à la lumière de la droite et saine raison, d'esquisser une brillante synthèse de la musicologie, cette branche trop peu connue de la philosophie de l'art, qui a pour objet la connaissance rationnelle, certaine et évidente de la musique par ses causes ultimes. Avons-nous réussi à atteindre

notre but? Nous osons l'espérer. Par la cause efficiente, en effet, nous avons retracé les origines de la musique; par la cause matérielle et par la cause formelle, nous avons scruté la nature et les propriétés de celle-ci; par la cause finale, enfin, nous avons examiné le terme de ses activités intrinsèques et extrinsèques.

Quoi qu'il en soit, nous pensons avoir fait largement notre part dans le défrichement de cette science plutôt nouvelle, mais si riche de promesses. Nous laissons à d'autres, plus compétents, le soin de creuser et d'élargir les modestes sillons que nous venons de tracer à la bienfaisante lumière du thomisme. Comme il nous faut nécessairement terminer, nous cristalliserons le résultat de nos humbles recherches dans une formule que nous voudrions aussi lapidaire et suggestive que possible. Cette formule, nous croyons la trouver dans la notion de la définition réelle qui, dans son laconisme, contient virtuellement toutes les ramifications possibles d'une science. En guise de conclusion, nous affirmons donc que *la musique est vraiment un art par lequel un être humain associe rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement les sons musicaux audibles, en vue de l'expression du beau esthétique et en vue de la plus grande gloire de Dieu.*

BIBLIOGRAPHIE

Dans le but d'aider le lecteur à développer par lui-même la doctrine brièvement exposée dans ce volume, nous dressons ici une liste des principaux ouvrages que nous avons consultés ou que nous avons déjà étudiés plus spécialement. Cette liste est incomplète et forcément limitée. Quoi qu'il en soit, le lecteur trouvera dans les oeuvres citées de quoi compléter cette bibliographie.

AIGRAIN, René. *La Musique Religieuse*. Paris, Librairie Bloud & Gay, 1929. 240 pages.

ARGER, Jane. *Initiation à l'Art du Chant*. Paris, Ernest Flammarion, 1924. 220 pages.

BAUDOUIN, Docteur Joseph-Albert. *Cours d'Hygiène*. Edition universitaire. Montréal, Librairie Déom, 1931. 610 pages.

BAYER, J. *Vade-mecum du Directeur de Sociétés Chorales*. Paris, Librairie musicale Alphonse Leduc, 1908. 135 pages.

BECLARD, J. *Traité Elémentaire de Physiologie*. 2 volumes. Septième édition. Paris, Asselin & Houzeau, 1886. 1533 pages.

BERTRAND, Paul. *Précis d'Histoire de la Musique*. Nouvelle édition revue, augmentée et mise à jour. Paris, Alphonse Leduc, 1921. 168 pages.

BONNIER, Docteur Pierre. *La Voix Professionnelle*. Paris, Bibliothèque Larousse, 1908. 197 pages.

BRIDGE, J. Frederick. *Counterpoint*. London, Novello, 1878. 84 pages.

BRIDGE, J. Frederick. *Double Counterpoint and Canon.* London, Novello & Co. Ltd., 1881. 127 pages.

BUCK, Percy C. *Psychology for Musicians.* London, Oxford University Press, 1944. 115 pages.

CARREL, Docteur Alexis. *L'Homme, cet inconnu.* Paris, Librairie Plon, 1935. 400 pages.

CASTEX, Docteur André. *Maladies de la Voix.* Paris, C. Naud, 1902. 301 pages.

CHASSAGNY, M. & CARRE, F. *Leçons élémentaires de Physique.* Huitième édition. Paris, Librairie Hachette, 1912. 604 pages.

COLLECTION *Les Maîtres de la Musique.* Directeurs: Jean Chantavoine et Léon Vallas. Paris, Librairie Félix Alcan.

COLLECTION *Les Musiciens Célèbres.* Directeur: Elie Poirée. Paris, Henri Laurens.

COLLECTION *Maîtres de la Musique Ancienne et Moderne.* Directeur: André Coeuroy. Paris, Les Editions Rieder.

COLLIN, abbé Henri. *Manuel de Philosophie Thomiste.* 2 volumes. Troisième édition. Paris, Editions Classiques P. Téqui, 1926-1927. 1060 pages.

COMBARIEU, Jules. *Histoire de la Musique.* 3 volumes. Paris, Librairie Armand Colin, 1913-1919. 2021 pages.

DANHAUSER, A. *Théorie de la Musique.* Paris, Lemoine & Fils. 125 pages.

DUBOIS, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue.* Paris, Heugel & Cie, 1901. 308 pages

DUBOIS, Théodore. *Traité d'Harmonie Théorique et Pratique.* Paris, Heugel & Cie. 253 pages.

DUPRE, Marcel. *Cours complet de Fugue.* 2 volumes. Paris, Alphonse Leduc, 1938. 119 pages.

DURAND, Emile. *Traité Complet d'Harmonie Théorique et Pratique.* Paris, Alphonse Leduc & Cie. 521 pages.

DURAND, Emile. *Traité de Composition Musicale.* Paris, Alphonse Leduc & Cie. 357 pages.

ELLIS, Norman. *Instrumentation and Arranging for the Radio and Dance Orchestra.* New York, G. Schirmer, Inc., 1936. 193 pages.

EMMANUEL, Maurice. *Histoire de la Langue Musicale.* 2 volumes. Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1928. 678 pages.

ENCYCLOPEDIE DE LA MUSIQUE et DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE. Fondateur: Albert Lavignac. Directeur: Lionel de la Laurencie. 11 volumes. Paris, Librairie Delagrave, 1913-1931. 7323 pages.

FARGES, Mgr A. & BARBEDETTE, Chanoine D. *Cours de Philosophie Scolastique.* 2 volumes. Quatorzième édition adaptée à la trente-deuxième édition latine. Paris, Baston, Berche & Pagis, 1923. 1079 page.

FETIS, F.-J. *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique.* 10 volumes. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée. Paris, Librairie Firmin-Didot & Cie, 1889. 5155 pages.

FILION, Emile p.s.s. *Elementa Philosophiae Thomisticae.* 3 volumes. Montréal, Librairie Beauchemin, 1937-1939. 1678 pages.

FLESCH, Docteur J. *Maladies Professionnelles et Hygiène du Musicien.* Traduit de l'allemand par le Docteur Pierre Hoff. Paris, Payot.

FORSYTH, Cecil. *Orchestration.* Second Edition. New York, The MacMillan Company, 1942. 530 pages.

JACOB, Gordon. *Orchestral Technique.* Second Edition. London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1940. 106 pages.

GASTOUE, Amédée. *Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien.* Lyon, Janin Frères, 1910. 130 pages.

GEDALGE, André. *Traité de la Fugue.* Paris, Enoch & Cie. 379 pages.

GEVAERT, F.-A. *Cours Méthodique d'Orchestration.* Paris-Bruxelles, Henry Lemoine & Cie, 1890. 330 pages.

GILSON, Paul. *Le Tutti Orchestral.* Deuxième édition revue et augmentée. Bruxelles, Schott Frères, 1913-1921. 113 pages.

GILSON, Paul. *Quintes, Octaves, Secondes et Polytonie.* Bruxelles, Schott Frères, 1922. 63 pages.

GOETSCHIUS, Percy. *Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Canon and other Polyphonic Forms.* New York, G. Schirmer, Inc., 1902. 318 pages.

GOETSCHIUS, Percy. *The Homophonic Forms of Musical Composition.* New York, G. Schirmer, Inc., 1926. 236 pages.

GOETSCHIUS, Percy. *The Larger Forms of Musical Composition.* New York, G. Schirmer, Inc., 1915. 231 pages.

GOETSCHIUS, Percy. *The Material used in Musical Composition.* Fourteenth Edition. New York, G. Schirmer, Inc., 1912. 265 pages.

GUILLEMIN, Amédée. *Le son.* Troisième édition. Paris, Librairie Hachette & Cie, 1882. 268 pages.

GUIRAUD, Ernest. *Traité Pratique d'Instrumentation.* Nouvelle édition complétée et révisée par Henri Busser. Paris, Durand & Cie, 1933. 353 pages.

HALLER, Can. Michele. *Trattato della Composizione Musicale Sacra.* Seconda ristampa della traduzione italiana sulla 2a Edizione Tedesca per cura del Sacerdote G. Pagella. Torino, Sten Editrice, 1926. 224 pages.

HIGGS, James. *Fugue.* London, Novello & Co. Ltd. 115 pages.

INDY d', Vincent. *Cours de Composition Musicale.* 2 volumes. Cinquième édition. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris, Durand & Cie, 1909. 728 pages.

KITSON, C. H. *Studies in Fugue.* London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1909. 102 pages.

KITSON, C. H. *The Art of Counterpoint.* Second Edition. London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1924. 344 pages.

KITSON, C. H. *The Elements of Fugal Construction.* London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1929. 76 pages.

KLING, H. *Modern Orchestration and Instrumentation.* Third Edition Revised and Enlarged by the Author and Translated from the Original German Edition by Gustav Saenger. New York, Carl Fischer, Inc., 1905. 318 pages.

KOECHLIN, Charles. *Etude sur les Notes de Passage.* Sixième édition. Paris, Editions Max Eschig, 1922. 75 pages.

KOECHLIN, Charles. *Précis des Règles du Contrepoint.* Paris, Heugel, 1926. 137 pages.

LAMENNAIS, Félicité. *De l'Art et du Beau.* Tiré du 3e volume de *l'Esquisse d'une Philosophie,* 1841. Paris, Garnier Frères. 354 pages.

LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique.* Nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée. Paris, Mellottée, 1932. 504 pages.

LANDRY, Lionel. *La Sensibilité Musicale.* Nouvelle édition. Paris, Librairie Félix Alcan, 1930. 212 pages.

LANGE, Arthur. *Arranging for the Modern Dance Orchestra.* New York, Robbins Music Corporation, 1927. 238 pages.

LAPIERRE, Eugène. *Pourquoi la Musique?* Montréal, Editions Albert Lévesque, 1933. 220 pages.

LAROCHE, abbé Th. *Principes Traditionnels d'exécution du Chant grégorien.* Paris, Desclée & Cie, 1929. 337 pages.

LAVIGNAC, Albert. *Cours d'Harmonie Théorique et Pratique.* Paris, Henri Lemoine & Cie, 1909. 179 pages.

LAVIGNAC, Albert. *La Musique et les Musiciens.* Cinquante-septième mille. Paris, Librairie Delagrave, 1928. 592 pages.

LAVIGNAC, Albert. *L'Education Musicale.* 12ème édition. Paris, Librairie Delagrave, 1932. 447 pages.

LAVIGNAC, Albert. *Notions Scolaires de Musique.* 2 volumes. Paris, Henry Lemoine & Cie, 1905-1906. 513 pages.

LEHMANN, Lilli. *Mon Art du Chant*. Traduction nouvelle de l'allemand par Maurice Chassang. Paris, Rouart, Lerolle & Cie. 79 pages.

LETOURNEAU, Omer. *Théorie de la Musique*. Québec, Procure Générale de Musique Enr., 1943. 70 pages.

LORTIE, abbé Stanislas-A. *Elementa Philosophiae Christianae*. 3 volumes. Sixième édition. Québec, L'Action Sociale Ltée, 1929. 1394 pages.

MAC FARREN, G. A. *Counterpoint*. Sixth Edition. Cambridge: at the University Press, 1886. 118 pages.

MAC PHERSON, Stewart. *Form in Music*. New and Revised Edition. London, Joseph Williams Limited, 1930. 279 pages.

MARAGE, Docteur. *Physiologie de la Voix*. Quatrième édition. Paris, Gauthier-Villars & Cie, 1925. 204 pages.

MARITAIN, Jacques. *Art et Scolastique*. Troisième édition revue et corrigée. Paris, Louis Rouart et Fils, 1935. 312 pages.

MOCQUEREAU, Dom André. *Le Nombre Musical grégorien*. 2 volumes. Paris, Desclée & Cie, 1908-1927. 1283 pages.

MONIN, Docteur E. *Les Névropathes*. Paris, Société d'Editions Scientifiques, 1900. 294 pages.

MORRIS, R. O. *The Structure of Music*. London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1935. 123 pages.

PEARCE, Charles William. *Composers' Counterpoint*. London, Winthrop Rogers. 119 pages.

PEARCE, Charles W. *Students' Counterpoint*. Fourteenth Edition revised by the Author. London, Winthrop Rogers, 1926. 93 pages.

PERRAS, Georges p.s.s. *Traité Elémentaire de Physique*. Montréal, Librairie Beauchemin, 1935. 678 pages.

POTIRON, Henri. *Cours d'Accompagnement du Chant grégorien*. Paris, Hérelle & Cie, 1925. 96 pages.

PRATT, Waldo Selden. *The History of Music*. Revised and Enlarged Edition. New York, G. Schirmer, Inc., 1935. 713 pages.

PROUT, Ebenezer. *The Orchestra.* 2 volumes. London, Augener Ltd, 1897-1899. 577 pages.

REHM, Docteur Pierre-Louis. *Nouvelle Encyclopédie pratique de Médecine et d'Hygiène.* 3 volumes. Paris, Librairie Aristide Quillet, 1922. 1806 pages.

RICHTER, E. Friedrich. *Traité d'Harmonie Théorique et Pratique.* Traduit de l'allemand par Gustave Sandré. Cinquième édition. Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Haertel, 1898. 200 pages.

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de Musique.* Traduit de l'allemand par Georges Humbert. Troisième édition entièrement refondue et augmentée. Paris, Payot, 1931. 1485 pages.

RIMSKY-KORSAKOFF, N. *Traité d'Harmonie Théorique et Pratique.* Traduction française de Félix Dorfmann. Paris, Alphonse Leduc, 1910. 105 pages.

ROUGNON, Paul. *Dictionnaire Musical des Locutions étrangères.* Nouvelle édition revue et complétée. Paris, Librairie Delagrave, 1925. 192 pages.

SERTILLANGES, A.-D. *Prière et Musique.* Paris, Editions Spes, 1943. 67 pages.

SIMON, G. & DOGNON, A. *Précis de Physique.* Paris, Masson & Cie, 1937.

SOEURS de SAINTE-ANNE. *Dictionnaire Biographique des Musiciens Canadiens.* Lachine, P.Q., Mont-Sainte-Anne, 1935. 299 pages.

SPAETH, Sigmund. *The Art of Enjoying Music.* New York, Garden City Publishing Co. Inc., 1942. 451 pages.

SPALDING, Walter Raymond. *Music: an Art and a Language.* Ninth Edition. Boston, The Arthur P. Schmidt Co., 1939. 350 pages.

SUNOL, Dom Grégoire. *Méthode Complète de Chant Grégorien.* Sixième édition. Traduction par D. Maur Sablayrolles O.S.B. Paris, Desclée & Cie, 1927. 209 pages.

TALBOT, J. Robert. *Grammaire de la Musique.* Volume 1er: Phonétique. Québec, Université Laval, 1941. 164 pages.

TESTUT, L. *Précis d'Anatomie descriptive.* 2e édition. Paris, Octave Doin, 1902. 818 pages.

VERNAELDE, Albert. *Précis de l'Art du Chant.* Deuxième édition. Paris, Editions Margueritat. 42 pages.

WEDGE, George A. *Keyboard Harmony.* New York, G. Schirmer, Inc., 1924. 194 pages.

WICART, Docteur A. *Le Chanteur.* 2 volumes. Paris, Philippe Ortiz, 1931. 664 pages.

TABLE DES MATIERES

Préface 9

Avant-propos 13

PROLEGOMENES 15

Définition de la philosophie 17

Définition de la musique 18

Définition de la philosophie de la musique 21

Divisions générales du présent travail 22

LIVRE PREMIER

LA CAUSE EFFICIENTE DE LA MUSIQUE 23

Etat de la question 25

a) La cause première de la musique 26

b) La cause seconde de la musique 26

Divisions 29

PREMIERE PARTIE

La cause principale de la musique 31

Chapitre premier: *L'anatomo-physiologie du musicien* 33

1) L'anatomie 35

2) La physiologie 37

Chapitre deuxième: *La psychologie du musicien* 43

1) La nature de l'âme 43

2) Les facultés de l'âme 45

a) les facultés végétatives 48

b) les facultés sensitives 48

c) les facultés intellectuelles 53

Chapitre troisième: *La composition musicale* 60

Chapitre quatrième: *L'exécution musicale* 67

1) L'interprétation 67

2) L'improvisation 73

3) La critique musicale 74

4) La pédagogie musicale 77

5) La direction musicale 78

6) L'édition musicale 78

7) La presse musicale 78

8) La facture instrumentale 78

9) La jurisprudence musicale 79

Chapitre cinquième: *L'histoire des musiciens* 80

DEUXIEME PARTIE

La cause instrumentale de la musique 87

Chapitre premier: *L'instrumentation* 91

Chapitre deuxième: *L'orchestration* 97

LIVRE DEUXIEME

LA CAUSE MATERIELLE DE LA MUSIQUE 103

Etat de la question 105

Divisions 108

PREMIERE PARTIE

L'acoustique ou la physique de la musique 109

Chapitre premier: *La théorie des mouvements vibratoires* 111

Chapitre deuxième: *L'acoustique musicale* 117

1) La production du son 120
2) La propagation du son 123
3) La perception du son 126

DEUXIEME PARTIE

La notation musicale 131

Chapitre premier: *Les signes d'intonation* 133
Chapitre deuxième: *Les signes de durée* 138
Chapitre troisième: *Les signes d'intensité* 146

Corollaire 150

LIVRE TROISIEME

LA CAUSE FORMELLE DE LA MUSIQUE 151

Etat de la question 153

Divisions 154

PREMIERE PARTIE

La cause formelle intrinsèque ou la psychologie de la musique 156

Chapitre premier: *Le rythme* 159

Chapitre deuxième: *La mélodie* 169

Chapitre troisième: *L'harmonie* 178

1) L'harmonie scolastique 192

2) Le contrepoint rigoureux 205

DEUXIEME PARTIE

La cause formelle extrinsèque ou l'idéal de l'artiste 215

Chapitre premier: *Les formes musicales* 221

1) Les éléments de la forme musicale 222

2) Les formes musicales antiques 224

3) Les formes musicales modernes 228

a) les formes homophoniques 229

b) les formes polyphoniques 234

c) les formes mixtes 237

Chapitre deuxième: *Les espèces de musique* 249

Chapitre troisième: *L'histoire de la musique* 255

1) Les époques 256

a) L'antiquité 257
b) Le moyen âge 258
c) La renaissance 260
d) L'époque classique 261
e) L'époque romantique 262
f) L'époque contemporaine 263

2) Les écoles 264
3) Les formes 268

APPENDICE

Les propriétés de la musique 282

1) L'action physique de la musique 284
2) L'action psychologique de la musique .. 287

a) Par rapport à l'individu 288
b) Par rapport à la société 293

LIVRE QUATRIEME

LA CAUSE FINALE DE LA MUSIQUE 297

Etat de la question 299

Divisions 301

PREMIERE PARTIE

La fin de l'oeuvre musicale 303

Chapitre premier: *La fin prochaine de l'oeuvre musicale* 304

1) La nature du beau 304

2) Le beau esthétique musical 309

3) Les qualités de l'oeuvre musicale 313

Chapitre deuxième: *La fin ultime de l'oeuvre musicale* 316

DEUXIEME PARTIE

La fin de l'artiste-musicien 320

Chapitre premier: *La fin prochaine de l'artiste-musicien* 321

1) La vertu d'art 321

2) L'expression musicale 327

3) La musique et la morale 331

4) Les qualités de l'artiste 337

Chapitre deuxième: *La fin ultime de l'artiste-musicien* 345

1) Ses déformations 347

2) Son véritable caractère 350

Epilogue 357

Bibliographie 359

Table des matières 367

Achevé d'imprimer sur les presses de la Cie de Publication de l'Etoile du Nord, à Joliette, le cinq novembre 1946.