

Zeitschrift:	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber:	Association des musiciens suisses
Band:	6 (1912-1913)
Heft:	12
Artikel:	L'histoire de la langue musicale par Maurice Emmanuel
Autor:	Monod, Edmond
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1068596

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'Histoire de la Langue musicale

par

Maurice Emmanuel¹

L'apparence quelque peu monumentale de cet ouvrage (680 pages, grand in-8°, en deux volumes) est de nature à inspirer au lecteur un respect mêlé de crainte. Disons vite que si le respect demeure, la crainte s'évanouit bientôt. En dépit des difficultés, des problèmes non encore élucidés inhérents au sujet, l'étude se présente sous une forme parfaitement claire, bien agencée, j'ose même dire attrayante. L'impression excellente (caractères de grand format, lignes espacées) facilite à l'œil la lecture. Les divisions sont nettes, juste assez nombreuses pour mettre de l'ordre dans la pensée sans fatiguer la mémoire par une classification poussée trop loin. Peu de noms, fort peu de renvois, d'indications de sources. A l'étalage indiscret, en pareil cas facile, d'une bibliographie gigantesque, l'auteur, obligé par l'ampleur du sujet de s'en tenir aux grandes lignes, préfère, par pudeur ou par coquetterie, dissimuler l'étendue de ses lectures, des recherches auxquelles il a dû se livrer. Le style est d'une limpidité merveilleuse, d'une propriété parfaite d'expression. Sobre comme il convient à un ouvrage historique, il est semé — aux bons endroits — d'images, de comparaisons d'une justesse frappante qui projettent ici et là sur les développements abstraits une bienfaisante lumière. Et surtout, des idées directrices souvent originales établissent entre les différentes époques, pour chaque élément du discours musical, des liens très serrés. Le fil ne se rompt jamais ; comme dans tel roman anglais, où se poursuivent des intrigues parallèles auxquelles on s'intéresse même quand on les connaît, la fin d'un chapitre sur le rythme ou la gamme laisse l'esprit curieux de voir ce que deviennent rythme et gamme à l'époque suivante. Pour assurer encore la cohésion et la clarté de l'ouvrage, l'auteur le termine par une vue d'ensemble, une sorte de résumé d'une vingtaine de pages, auquel font suite un index descriptif et une table analytique fort bien établie. Remarquons encore que l'auteur ne suppose connus du lecteur que les éléments du solfège ; à la rigueur, tout amateur sachant lire les notes pourrait comprendre l'ouvrage : il est évident que pour atteindre ce but à l'aide d'une préparation aussi précaire, il faudrait être doué d'une intelligence et d'une faculté d'assimilation hors ligne.

Le titre, pris pour ainsi dire à la lettre, indique fort exactement le sujet traité. Une fois admise l'analogie entre ces deux manifestations de l'âme et de l'esprit humain, la parole et la musique, c'est proprement une histoire de la

¹ Paris, H. Laurens, 1911.

langue qu'a écrite M. Emmanuel ; une histoire, si l'on veut, de la *grammaire* et de la *rhetorique*, non seulement telles qu'on les trouve exposées dans les traités des théoriciens, mais encore et surtout telles qu'elles se présentent appliquées — parfois latentes — dans les œuvres proprement musicales. L'ouvrage comporte six grandes divisions : Antiquité, Moyen-âge I et II, Renaissance, Epoque moderne, Epoque contemporaine. Dans chacune d'elles sont étudiés à part les éléments divers de la langue : intervalles et échelles, genres, tons et modes, notation, harmonie et polyphonie, rythmique, formes. — *L'histoire de la théorie musicale* de Riemann ne remonte pas plus haut que les débuts de la polyphonie ; elle est plus spécialisée ; enfin elle n'est pas traduite. L'étude de M. Emmanuel vient donc combler une lacune importante.

Nous ne pouvons songer à résumer ici un ouvrage de cette envergure. Nous nous bornerons à examiner quelques-unes des idées directrices les plus personnelles de l'auteur, celles qui ont trait au rythme et au mode.

M. Emmanuel, comme beaucoup de théoriciens contemporains, a horreur de la tyrannie exercée par le *temps fort*, l'isochronisme, la *carrure*. « Eludés par les Anciens », au moins par l'art affiné, sinon par l'art populaire, « restaurés au Moyen-âge, battus en brèche à la Renaissance, » ils « se réinstallent dans l'Art Moderne »¹ (p. 676). Les contemporains cherchent à secouer le joug, mais la barre de mesure leur rend la tâche difficile. La rythmique moderne est d'une pauvreté piteuse, comparée à celle des Grecs ; sans doute des génies comme Bach et Beethoven sauront ne concéder au temps fort « quand il les gêne trop », que la valeur de la « mise au carreau » et répugneront.... « à la percussion initiale des mesures » (p. 439). « Dans ces compartiments égaux de la durée, Wagner a su caser, sans les châtrer jamais, les prodigieux élans de son poème » (p. 562). Mais en général la barre malfaisante, entraînant avec elle la carrure, a « exercé ses ravages dans une bonne moitié des espèces rythmiques » ; « son influence fut désastreuse » (p. 437). Il semble que l'auteur soit un peu dur pour l'isochronisme : le procédé de stylisation n'a en art qu'une valeur secondaire. Nul ne décidera jamais lequel est en soi supérieur, de l'alexandrin ou du vers inégal tel que l'emploie un La Fontaine. Chacun des moules choisis par l'artiste a ses avantages et ses inconvénients. M. Emmanuel reconnaît, mais presque à regret, dans une seule phrase, que « la barre a créé certaines libertés, appréciables, si elle a par ailleurs imposé d'étrôites servitudes » (p. 442). Il ne relève pas à quel point, là comme ailleurs, la régularité normale est la condition de l'irrégularité perçue comme telle ? Les incomparables richesses rythmiques qui résultent du combat entre « la mesure et le rythme », comme dit Lussy, dépendent dans une large mesure de la certitude avec laquelle le compositeur peut présupposer, chez l'auditeur, l'attente de la mesure choisie ; or cette certitude ne saurait être mieux établie que sur la base de l'isochronisme.

¹ La prépondérance des divisions par 2 et par 3, la croyance au *temps fort* sont des conséquences de l'accent verbal, qui, d'abord pure inflexion mélodique (antiquité), est devenu un accent d'intensité au moyen-âge. Il faut suivre, dans l'original, l'histoire admirablement présentée de ces transformations.

L'histoire des notions harmoniques, des échelles sonores ne saurait être complète que si elle embrasse les systèmes musicaux non européens. M. Emmanuel n'y fait allusion qu'incidemment. L'art byzantin lui-même n'est envisagé que très superficiellement ; sans doute l'auteur n'a-t-il eu en vue que l'histoire de notre langue musicale moderne, qui en effet n'a guère d'ancêtres en dehors de la Grèce, de Rome et de l'Occident médiéval. Un des principaux caractères de l'évolution harmonico-mélodique est, aux yeux de l'auteur, le renversement qu'a subi, au cours des siècles, le sens de la mélodie. La mélopée grecque tend vers le grave ; son échelle type est l'harmonie descendante dorienne : *mi, ré, ut, si, la, sol, fa, mi*, véritable *mineur absolu*. La place du demi-ton à la partie inférieure du tétracorde contribue à orienter l'échelle vers le grave (les genres chromatique et enharmonique témoignent de l'intérêt porté par les Grecs au parcours de la dernière étape mélodique du groupe de 4 sons). La mélodie moderne se dirige vers l'aigu. Elle est caractérisée par les sensibles qui tendent à monter. Son échelle-type est la gamme majeure ascendante d'*ut*. Ces deux échelles sont entre elles dans une relation étroite¹. Entre le règne du mineur descendant et la tyrannie du majeur descendant se place une période de tâtonnements (au moyen âge) où l'on peut discerner une suprématie de la gamme de *ré* (sans dièses ni bémols), échelle « étale », c'est-à-dire ne tendant délibérément ni vers l'aigu, ni vers le grave ; la position du demi-ton au milieu même des tétracordes constitutifs ne sollicite pas plus la voix dans un sens que dans l'autre (p. 186). Le mode mineur moderne n'est qu'un mode bâtarde, souvenir déformé des modes antiques, et constamment asservi au majeur. Ses formes multiples témoignent de l'imprécision de sa nature. La notion de l'accord domine toute l'histoire musicale depuis la seconde partie du Moyen Age, surtout depuis la Renaissance ; mais c'est une notion simple, celle de l'accord majeur. L'accord mineur n'est que la superposition des tierces sur les degrés II, III et VI de la gamme ; cet accord n'est donc formé que par analogie avec la construction naturelle de l'accord majeur, dû à la nature (premiers harmoniques d'un son fondamental). La notion de tonalité, au sens moderne du mot est intimement liée à celle d'accord (l'auteur adopte les conclusions de Riemann relatives aux fonctions tonales dans le mode majeur). Le tyran *ut majeur* a relégué peu à peu dans l'ombre tous les modes anciens (improprement appelés *tons*) et n'a toléré à côté de lui que le mineur bâtarde. Aujourd'hui l'extension de la tonalité — qui poussée trop loin entraîne sa suppression — va de pair avec la renaissance timide des modes antiques. L'auteur admet que certains musiciens « pensent parfois modelement » (p. 621). Aux accords d'abord unique-

¹ Il est piquant de voir M. Emmanuel établir ici un contraste identique à celui que Riemann déduit de considérations toutes différentes. On peut remarquer d'ailleurs que le parallélisme entre les deux échelles est beaucoup plus rigoureux chez Riemann. En effet, la gamme antique est pythagoricienne, et le majeur moderne ne se comprend guère que comme une résultante des trois accords constitutifs. L'augmentation que les musiciens font subir aux tierces majeures mélodiques tient sans doute à de tout autres causes qu'à la recherche instinctive du pythagorisme.

ment consonants, corsés de dissonances « préparées », se sont ajoutés peu à peu les accords dissonants ayant une sorte d'existence indépendante, les septième et neuvième de dominante, fournis par l'accord naturel et admis grâce à une correction de la septième « fausse », puis les autres accords de 7^e, 9^e, 11^e, 13^e construits par analogie.

Ces indications suffisent à montrer à quel point l' « histoire » de M. Emmanuel est en grande mesure un exposé d'idées personnelles ; il est difficile de croire que toutes ces idées découlent directement d'un examen impartial des faits. Mais en histoire aussi bien qu'en physique, l'hypothèse directrice peut être féconde. Et M. Emmanuel présente prudemment ses théories sous la forme suivante : « Tout se passe comme si... » Toutefois, pour engager le lecteur à accepter une hypothèse, ne conviendrait-il pas d'essayer, par une discussion préalable, de démontrer sa vraisemblance psychologique ? Pour ma part, jusqu'à plus ample informé, je ne saurais accepter, par exemple, l'antithèse ingénieuse du mineur antique et du majeur moderne, parce qu'elle me paraît fondée sur une interprétation fausse du mode mineur. L'impression tout à fait *sui generis* que nous appelons de ce nom n'est due qu'indirectement à une échelle mélodique : l'échelle est dans ce cas un fait psychologiquement secondaire. Elle n'est pas davantage due à une superposition de sons séparés par des intervalles déterminés : l'ensemble *fa la ré* peut fort bien être majeur, comme Riemann l'a victorieusement démontré, par exemple lorsque nous le rattachons à *ut* majeur ; il ne devient mineur que dans le cas où *ré* nous paraît en être la note principale (*ré* et non *la*, comme le soutient Riemann, du moins dans son *Traité d'Harmonie*)¹.

L'accord mineur est une superposition de sons consonants *dont l'un* (le plus bas lorsqu'ils sont étagés par tierces) *nous paraît être la fondamentale*. On n'a pas encore rendu compte de ce phénomène de manière satisfaisante, mais sa réalité est acceptée par presque tous les musiciens. Si la tonalité mineure (notion qui se ramène à celle d'accord) joue un rôle moindre que la tonalité majeure dans les époques classique et romantique, elle n'en constitue pas moins l'une des deux bases de l'harmonie. Appliquer le terme *mineur* à une échelle antique ne sert donc qu'à jeter la confusion parmi les concepts. Le style homophone ne connaît pas, ne peut pas connaître la notion accord (M. Emmanuel s'élève avec raison contre l'harmonisation des mélodies grecques et grégoriennes). Il est probable que le *mineur* est encore plus étranger à l'art antique que le *majeur* : en effet les anciens devaient entendre beaucoup plus nettement que nous les premiers harmoniques : en écoutant la succession mélodique *ut, mi, sol* nous négligeons les harmoniques de *mi* et de *sol*, parce que nous sommes habitués à considérer *mi* et *sol* comme des notes secondaires faisant partie intégrante de l'accord *ut*. Ces constatations semblent prouver que l'opposition symétrique du mineur ancien et du majeur moderne, si ingénieuse, si attrayante soit-elle, est factice.

¹ Voir pour plus de détails un opuscule que j'ai publié en 1906 : « Harmonie et Mélodie », Paris, Fischbacher et Lausanne, Bridel.

Il m'est de même impossible de comprendre comme M. Emmanuel la formation des accords dissonants, en particulier de l'accord de septième de dominante. S'il s'expliquait par les harmoniques (dont l'un serait « corrigé ») il nous paraîtrait une extension de l'accord de tonique ; or c'est l'un de ceux qui exigent le plus impérieusement une résolution.

Par contre, je crois fondée et je trouve frappante la ressemblance que M. Emmanuel aperçoit, d'une part, entre la double division (par quinte et par quarte) de l'échelle grecque « Doristi » (*corps de l'harmonie d'Aristote*), d'autre part la cadence parfaite et l'ordre — issu d'elle — des modulations normales dans la fugue et dans d'autres formes classiques (v. par ex. p. 452). En effet, précisément pour les raisons indiquées plus haut, l'impression produite sur les Grecs par une série de sons isolés est plutôt comparable à celle produite sur nous par une série d'accords ou de tonalités qu'à celle résultant d'une suite mélodique homophone. Et si du point de vue physiologique la consonance de tierce paraît avoir un droit de cité presque égal à celui de la quinte, il est évident qu'au point de vue sociologique, historique, la quinte l'emporte de beaucoup. C'est elle qui, à l'exclusion des autres intervalles (les exceptions sont rares) régit l'enchaînement des accords et des tonalités dans toute l'époque classique, comme elle régissait la gamme du temps des Grecs.

Je voudrais pouvoir encore analyser brièvement quelques-uns des chapitres consacrés à l'histoire des formes, que l'auteur étudie à fond avec beaucoup de sagacité. Ce compte rendu déjà long est beaucoup trop bref encore, si l'on songe à l'importance de l'ouvrage, à la multiplicité des sujets qu'il traite, des aperçus ingénieux qu'il renferme. Puisse-t-il donner à quelque lecteur l'idée de recourir à l'original. Il ne le regretterait pas : une fois la lecture commencée, il ne s'en détacherait plus.

Edmond MONOD.

Nos artistes :

avec un portrait hors texte.

Hélène Dinsart

DANS notre dernière chronique de Belgique, nous avions insisté assez particulièrement sur le magnifique concert donné à Bruxelles par une jeune pianiste belge, Mademoiselle Hélène Dinsart, concert dans lequel elle joua presque d'affilée, avec une autorité supérieure, un style et une musicalité impeccables, une endurance étonnante, le concerto en *si bémol* de