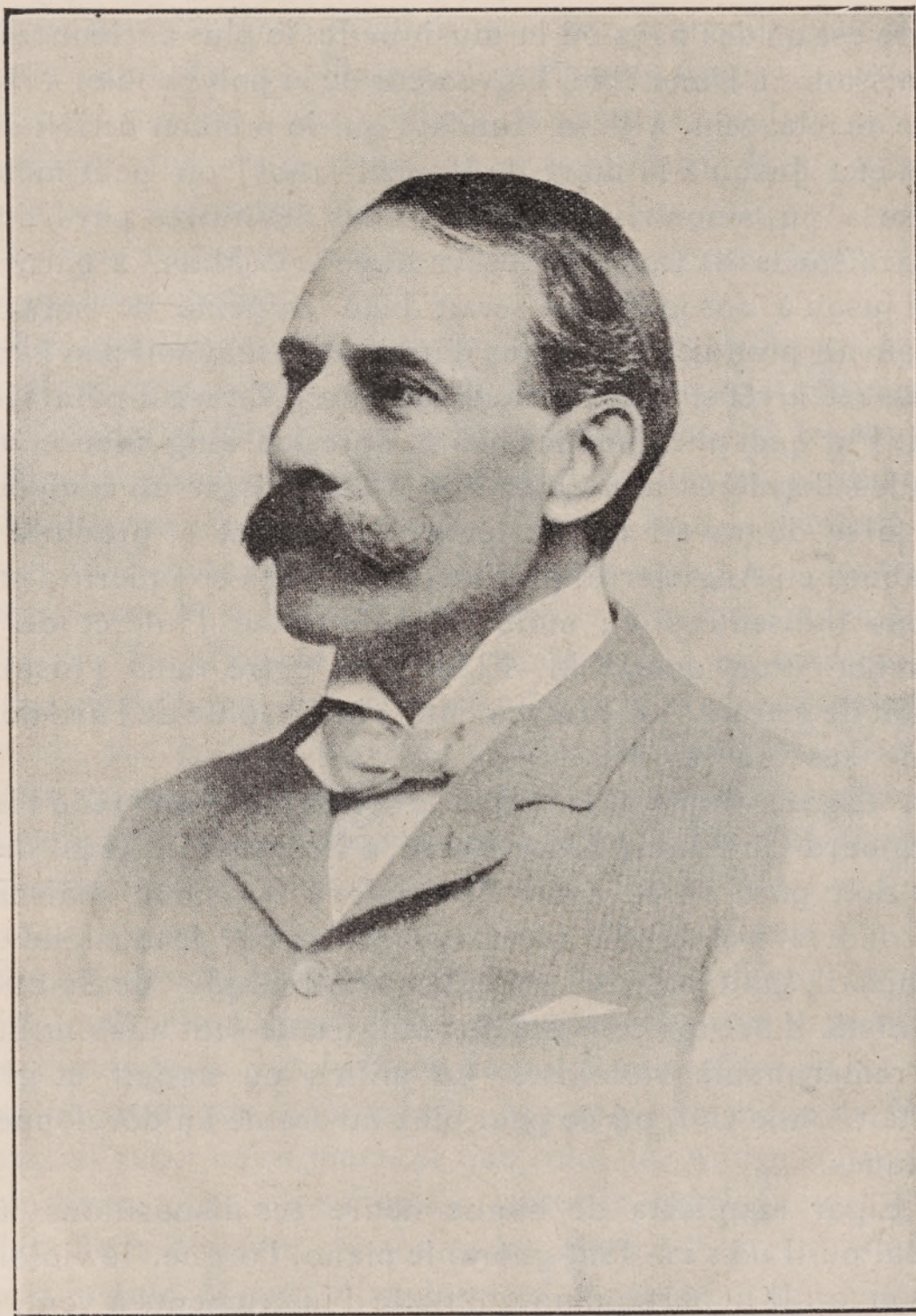


LA
REVUE MUSICALE

Nº 2 (cinquième année)

15 Janvier

1905.



Edward Elgar.

EDWARD ELGAR

L'Angleterre est un des pays où la musique fut le plus anciennement honorée. Elle donna naissance à Dunstable, l'inventeur de la polyphonie, à Byrd, l'ancêtre de la musique de clavecin, à John Munday, qui le premier écrivit de la musique à programme, etc. Jusqu'à la mort de Purcell (1695) on peut même dire que l'école anglaise a pu, sinon rivaliser avec celles des autres pays, du moins soutenir la comparaison sans trop de désavantage (1). Mais, à partir de la fin du xvii^e siècle, et jusqu'à nos jours, on serait bien en peine de signaler un seul compositeur qui ait produit des œuvres d'un intérêt tant soit peu général. Quelle est la cause de cet arrêt si brusquement survenu ? Ce n'est point le lieu de le rechercher ici. Par quel phénomène encore, après ce long silence, voit-on subitement, dans les dernières années du xix^e siècle, surgir un compositeur, et un seul, qui, à force de travail et de ténacité, parvient à produire des œuvres appréciées d'abord en Angleterre, puis au dehors, et à conquérir d'emblée, sinon des admirations indiscutées, du moins l'attention et l'intérêt de tous ? Peut-être le recherchera-t-on quand M. Elgar sera entré dans l'histoire. Pour le moment, il suffit de retracer ici, brièvement, la biographie de l'artiste, et de parler quelque peu de ses œuvres.

La vie de M. Elgar, simple autant que laborieuse, commande l'intérêt et la sympathie. Edouard-Guillaume Elgar est né à Broadheath, près de Worcester, le 2 juin 1857. Son père, après avoir été employé dans une maison d'éditions musicales de Londres, s'établit lui-même comme éditeur de musique à Worcester. En même temps il était attaché à l'église (catholique) de Saint-Georges en qualité d'organiste. Il occupa ce poste pendant trente-sept ans ; il fut également, paraît-il, un remarquable violoniste. Le milieu où naquit et grandit notre compositeur était, on le voit, on ne peut plus favorable au développement de ses facultés artistiques.

M. Edward Elgar manifesta de bonne heure ses dispositions musicales en apprenant, seul ou il ne s'en faut guère, le piano, l'orgue, le violon, le violoncelle et le basson (2). Il fit partie d'un quintette d'instruments à vent, pour lequel il composa nombre de pièces. Néanmoins il avait été, ses classes achevées, dirigé vers les études juridiques, au régime desquelles il ne résista guère plus d'une année. Il commença sa véritable carrière comme instrumentiste dans divers orchestres régionaux, voire comme soliste, puis comme pianiste et conducteur de l'orchestre et des chœurs du Worcester Glee Club. En 1879, il devient chef

(1) On trouvera dans le premier volume de *l'Histoire de la Musique, Îles Britanniques*, de M. Albert Soubies, un excellent résumé de cette période de l'art musical en Angleterre.

(2) Il apprit également la langue allemande, dans l'espoir d'aller achever à Leipzig son éducation musicale.

attitré d'un orchestre local (qui donnait des concerts à l'asile des aliénés) et écrit pour cet orchestre des marches, des valse, des quadrilles. Plus tard nous le trouvons professeur de violon dans un institut d'aveugles, puis membre d'un orchestre important à Birmingham. C'est là qu'en 1883 fut exécutée sa première œuvre sérieuse, un *Intermezzo* d'orchestre.

La personnalité de M. Elgar n'est pas, à proprement parler, révolutionnaire. Ce qui la caractérise, c'est, plutôt que l'originalité de la matière, un esprit assez spécial de sérénité, de mysticisme et de tendresse. C'est là une tendance par laquelle l'auteur du *Rêve de Gérontius* s'apparente aux plus significatifs producteurs de l'époque actuelle. Une réaction, en effet, n'a-t-elle pas commencé à se produire vers le calme, la joie, l'ingénuité ? Plus de simplicité, moins de heurts, moins de douleurs, une vie claire et libre, en un mot cette Joie, divinement belle, vers laquelle Beethoven avait clamé du plus profond de son désespoir, tel est l'idéal vers lequel s'efforcent les conquérants d'aujourd'hui comme ceux de demain. Telle aussi nous apparaît la conception qui dut guider M. Elgar dans ses dernières grandes œuvres.

Avec de telles caractéristiques, l'art du compositeur s'affirme comme suffisamment personnel, malgré la part très grande d'influences traditionnelles qu'on y observe. Ces influences même sont surtout générales ; on les sent, mais le plus souvent à l'état de substratum, pour ainsi dire, et elles ne se traduisent que très rarement par des réminiscences directes. Certes, Bach, Hændel, Mendelssohn même et avec lui Schumann, Liszt et Wagner aussi, ont contribué à former la pensée musicale de M. Elgar. Il a dû étudier très profondément les œuvres de César Franck. M. Richard Strauss également a pu exercer une influence sur lui, mais assez indirecte, et qui se traduit presque exclusivement par certains parallélismes de conception. Ainsi, on peut se demander si l'idée première des *Variations*, idée qu'on lira plus loin, ne décèle pas une tournure d'esprit assez semblable à celle de l'auteur de *Zarathustra* et de la *Vie d'un Héros*. Le plan du *Rêve de Gérontius* n'est pas sans analogie avec celui de *Mort et Transfiguration*. Mais, en somme, on ne trouvera nulle part, chez M. Elgar, d'asservissement à aucune de ces influences. L'auteur doit aux études qu'il fit des œuvres de ses devanciers son éducation générale, ses tendances, son « métier ». Mais en même temps il manifeste, par la façon dont il a su profiter de cet enseignement, une personnalité artistique indiscutable. Ajoutons, à l'éloge de M. Elgar, qu'il n'a jamais reçu d'autre enseignement que celui-là. Aucun conservatoire, aucun maître, aucun livre, n'ont contribué à orienter le compositeur : c'est exclusivement dans les chefs-d'œuvre de toutes les époques qu'il a voulu trouver les principes de la beauté. Il tenta bien dans sa jeunesse, raconte-t-il (1), d'ouvrir les rébarbatifs traités de Catel et de Chérubini, ainsi que ceux de théoriciens anglais, mais comprit bientôt que l'étude directe des chefs-d'œuvre était la seule profitable : « Mozart, dit-il, est le musicien de qui chacun devrait apprendre la forme. J'ai une fois préparé du papier réglé pour un orchestre pareil à celui de la Symphonie en *sol* mineur, et écrit une Symphonie d'un égal nombre de mesures, en m'appliquant à employer des dessins thématiques analogues et les mêmes modulations... » M. Elgar étudia également, avec assiduité, les partitions d'orchestre des symphonies de Beethoven, et en général toutes celles qui tom-

(1) Dans une interview récemment publiée par le *Strand Magazine*.

baient entre ses mains. Ce n'est que tout récemment, paraît-il (en 1900), qu'il lui fut donné de connaître celles de Wagner.

Une aussi excellente méthode de travail, cette assimilation directe de la « substantifique moelle » des maîtres, à l'exclusion de tout procédé d'école, explique à la fois l'aspect franchement classique de la musique de M. Elgar et son indépendance très réelle.

M. Elgar reste avant tout un compositeur d'oratorios et de cantates, et plus spécialement de musique sacrée. Il n'a rien produit pour la scène, et publié relativement peu d'œuvres instrumentales ou même profanes. Celles de ces dernières que j'ai pu connaître sont d'ailleurs moins significatives que les œuvres religieuses, et il est même à remarquer que la pensée de M. Elgar semble ne pouvoir s'épanouir et prendre toute son envergure que grâce à un texte. Telle page instrumentale pourra paraître d'une inspiration quelque peu courte ; mais il en est tout autrement dès que les voix interviennent surtout par grandes masses, mais isolément même, et ne fût-ce que sous forme de simple récit.

L'inspiration religieuse aussi semble la plus favorable à l'auteur du *Rêve de Gérontius* et des *Apôtres*. Soutenue par une pensée d'adoration, sa musique devient plus expressive, plus éloquente, plus libre, et cela d'autant plus qu'elle est plus uniquement adorante et mystique. Ainsi, le *Rêve de Gérontius*, où l'action, la péripétie, en un mot l'élément extérieur, se réduit au minimum possible, est l'œuvre la plus parfaite, à mon sens, du compositeur, la plus une et la plus puissante. C'est donc bien, je crois, en obéissant à l'impulsion la plus spontanée de sa nature, et non point par occasion, que M. Elgar s'est consacré presque exclusivement aux grandes compositions religieuses.

Avant pourtant de parler des oratorios de M. Elgar, il faut dire quelques mots d'une de ses œuvres orchestrales, assez importante matériellement et qui a notablement contribué à faire connaître à l'étranger le nom du compositeur, j'entends les *Variations sur un thème original* (op. 36). La pensée première en est curieuse : d'abord, la dédicace nous apprend que les amis de l'auteur y sont dépeints. Le thème en est intitulé *Enigme*, et chaque variation porte en manière de titre soit des initiales, soit un prénom. L'une porte même des astérisques. Or, voici les explications que donne l'auteur : «... j'ai esquissé dans ces *Variations* les portraits de mes amis (c'est, je crois, une idée nouvelle), ou plutôt, dans chaque Variation, j'ai cherché à voir le thème à travers la personnalité d'un de ces amis. Je ne sais pas si ce n'est point là une idée trop intime pour être publiée, mais c'est bien amusant (1). » Il paraît aussi que le titre d'*Enigme* se justifie par le fait qu'au thème tel qu'il est écrit on peut superposer un autre thème, bien connu, mais qui n'est pas exprimé ici, et dont le compositeur a conservé le secret.

En 1882, M. Elgar devient directeur d'une société instrumentale d'amateurs, à Worcester ; en 1885 il succède à son père comme organiste de l'église Saint-Georges et occupa ce poste pendant quatre ans. Depuis 1889 il s'est uniquement consacré à la composition, et ne quitte ses travaux que pour diriger l'orchestre de la Société Philharmonique du Worcestershire, fondée en 1898, et qui compte à l'heure actuelle plus de 300 membres.

Les premières grandes œuvres que M. Elgar publia et fit exécuter sont : l'ouverture de *Froissart* (op. 19, 1890), une cantate, le *Chevalier Noir*, poème

(1) D'après le *Musical Times* du 1^{er} octobre 1900.

d'Uhland traduit par Longfellow (op. 25, 1893), des scènes des *Alpes de Bavière* pour chœurs et orchestre (op. 27, 1896), etc. Mais ce n'est guère que par sa grande cantate *Le roi Olaf* (op. 30), exécutée au festival de Hanley en 1896, qu'il commença à être célèbre. Depuis, *Caractacus* (op. 35, 1899), les *Variations sur un thème original* (op. 36, 1899), et surtout *le Rêve de Gérontius* (op. 38, 1900) ainsi que les *Apôtres* (op. 49, 1903) ont répandu, non seulement en Angleterre, mais en Allemagne et en Amérique, la renommée de M. Elgar. A l'heure actuelle, l'œuvre du compositeur compte cinquante numéros, dont le dernier, publié il y a deux mois à peine, est l'ouverture d'orchestre intitulée *In the South (Dans le Sud)*.

Avec un bagage aussi considérable, il est étonnant que M. Elgar soit resté jusqu'à présent aussi totalement inconnu du public français. Non seulement son œuvre représente un effort artistique des plus considérables, mais encore il contient mieux que des tentatives. Qu'au milieu de l'inertie musicale de toute une grande nationalité il se soit trouvé un seul artiste capable d'affirmer une volonté de produire et d'être personnel, que cet artiste ait réussi, non seulement à être prophète en son pays, mais encore à s'imposer même à l'Allemagne, si sceptique à l'égard de toute production du dehors, cela seul eût dû suffire à attirer et à retenir l'attention de tous. Mais, de plus, il est impossible de prendre connaissance, même superficiellement, des œuvres de M. Elgar sans être frappé par les qualités qui souvent s'y manifestent, et sans se sentir poussé à les étudier de plus près.

Certes, toutes ne sont pas également belles ; peut être aucune n'est-elle parfaite. Mais en toutes on sent un grand amour pour la musique (qualité plus rare qu'on ne le pense chez bien des compositeurs de n'importe quel pays), une sensibilité très réelle et point vulgaire, un don mélodique abondant en général, joint le plus souvent à une incontestable élégance d'écriture, et enfin l'horreur absolue de tout pédantisme comme des effets faciles. Toutes qualités qui, réunies, constituent celle que l'on doit par-dessus tout aimer chez un musicien : la sincérité.

Les *Variations* qui ont été exécutées (avec succès) en divers pays le seront cet hiver à Paris. Aussi ne convient-il pas de se livrer ici à une appréciation critique, avant la lettre, de l'œuvre que le public pourra bientôt juger lui-même.

Peu après, M. Elgar faisait paraître son *Rêve de Gérontius*, écrit sur un très admirable poème du cardinal Newman. Si les précédentes cantates du compositeur, sacrées ou profanes, ne nous offraient guère autre chose que les éléments quelque peu conventionnels et indifférents, académiques pourrait-on dire, qui sont l'habituel apanage du genre, il est juste au contraire de dire que cette dernière œuvre est singulièrement vivante et hardie.

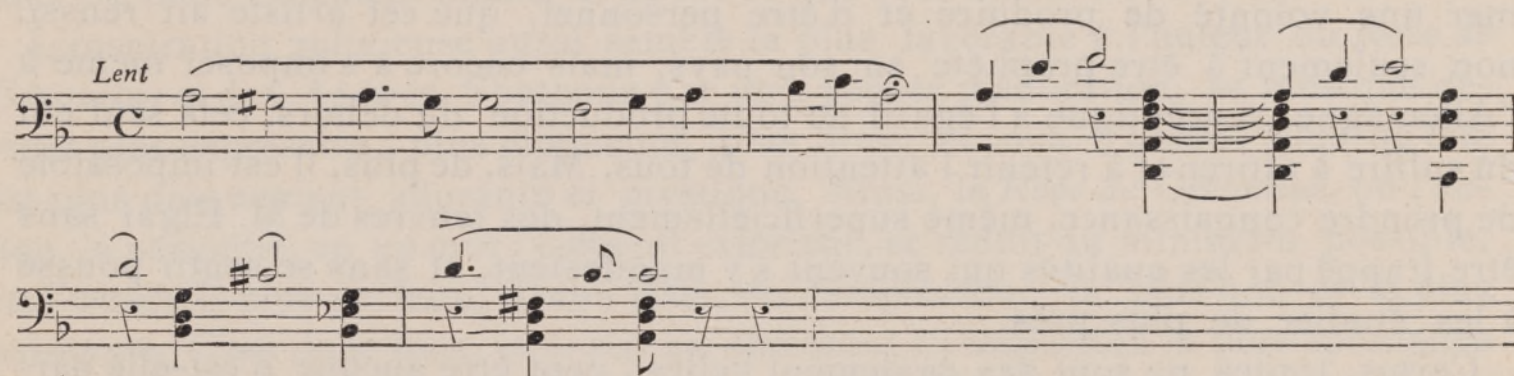
Vivante, elle l'est par la beauté intrinsèque du poème, par la liberté de l'expression musicale, par l'harmonieuse réalisation de l'ensemble, par l'émotion surtout. Hardie, elle l'est par le mysticisme ingénu et souvent profond dont elle est pleine. On sent que l'auteur y a laissé parler librement son cœur. Aucune préoccupation étrangère à la pensée maîtresse, aucune recherche surtout des vains effets ne vient perturber ni sophistiquer la franche effusion de ce cœur.

Voici, très résumée, la conduite du poème : Gérontius est près de mourir, et il prie. Autour de lui, le prêtre et les assistants répètent ses prières. Or, soudain il semble à Gérontius que son âme enfin dégagée voyage, guidée par un ange, vers les régions éternelles... Au loin on entend des chœurs ironiques de démons,

puis les chants des bienheureux, et l'âme réconfortée de Gêrontius arrive devant le Juge, au milieu des chœurs de glorification.

Comme on le voit, c'est là une donnée exclusivement lyrique, où il n'y a pas d'action au sens habituel du mot, mais par contre une progression continue de l'intensité émotionnelle ; nul poème mieux que celui-là ne pouvait convenir à un musicien. Mais il est d'une beauté si rare, que la tâche d'y associer de la musique qui en fût digne était fort ardue. M. Elgar, dont la muse ici s'est montrée véritablement sœur d'élection de celle du poète, est sorti vainqueur de l'épreuve. On pourra peut-être faire sur son œuvre quelques réserves de détail, mais on ne méconnaîtra jamais la haute valeur, la réelle noblesse de l'ensemble.

Le prélude (1) en est de coupe assez simple. Diverses idées musicales qui dans le cours de l'œuvre auront un rôle très important et formeront de véritables leit-motifs y sont exposées tour à tour. La première, qui est très belle, nous transporte immédiatement dans une atmosphère mystérieuse et solennelle :



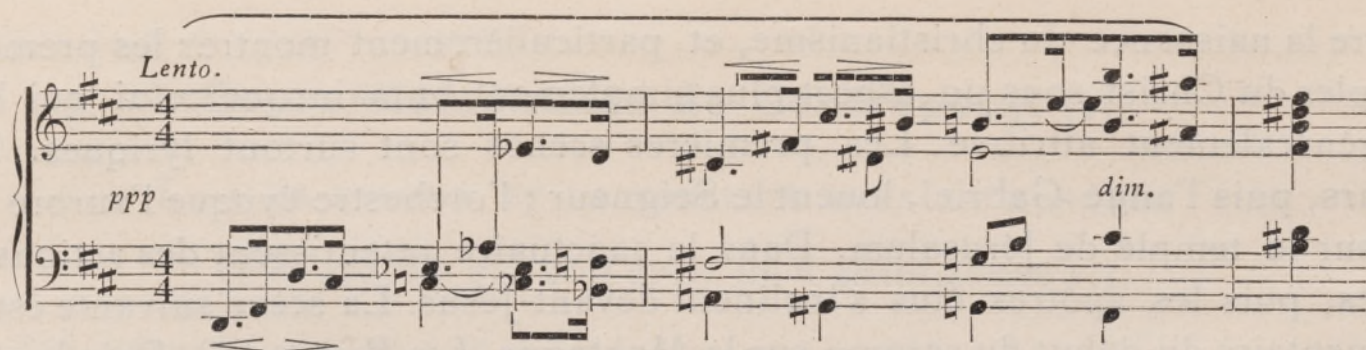
Un peu plus loin, on trouve ce passage :



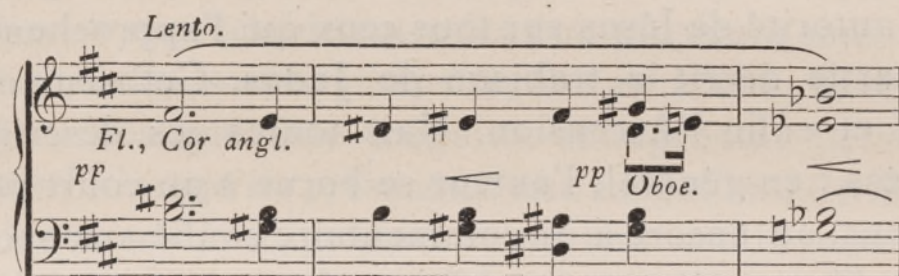
d'une grâce incontestable, mais dont l'allure quelque peu banale contraste avec l'austérité du début.

Entre ces deux thèmes se place un dessin qui exprime assez heureusement, me semble-t-il, l'élan de l'âme vers l'au delà :

(1) Reproduit dans le *Supplément musical* de ce numéro.



et qui est suivi d'une figure dont on remarquera la curieuse et jolie harmonisation :



M. Elgar adopte volontiers des thèmes très courts et très simples. A titre d'exemple, je signalerai encore celui-ci, auquel est associée l'idée de mal, et qui est utilisé dans la scène où interviennent les démons :



D'une façon générale, on peut remarquer que de tels thèmes — surtout dans le développement musical d'une œuvre où manque l'élément scénique — ne seront de véritables et efficaces leitmotifs que s'ils sont très caractéristiques en eux-mêmes et présentés d'une façon qui les mette bien en relief. Dans le cas contraire, ils n'apparaîtront plus que comme des fragments de la trame symphonique, sans vie propre, et on s'en expliquera insuffisamment l'intervention continuelle. Ici, on n'est pas trop tenté de formuler une telle critique. D'abord les thèmes sont en nombre restreint ; puis l'ensemble de l'œuvre est assez harmonieux, l'unité assez grande pour que tous les éléments se fondent, se complètent, participent à la vie de l'ensemble. M. Elgar fait volontiers entrer les voix en imitations canoniques, mais s'abstient en général de combinaisons polyphoniques trop ardues. Je mentionnerai le très admirable récitatif de l'ange (pp. 93 et s. de la réduction piano et chant) avec le chœur qui suit, et où la voix de l'ange forme *ripieno*. Dans la scène finale se retrouve une disposition chorale analogue, d'un effet plus colossal encore, et dont la lecture est à recommander (pp. 165 et s.).

Les *Apôtres* sont une œuvre infiniment plus complexe. La donnée n'en offre pas la même unité, et de plus il y a une diversité de décors, et surtout de péripéties qui semblent en principe peu compatibles avec le raccourci inévitable d'interprétation que comporte la forme oratorio. Aussi faut-il tenir largement compte de la difficulté que le compositeur avait à vaincre.

Voici le plan de l'œuvre, dont le texte a été écrit par M. Elgar lui-même. Le compositeur nous apprend d'abord (dans l'interview déjà citée) qu'il a voulu

décrire la naissance du christianisme, et particulièrement montrer les premiers disciples du Christ sous un aspect plus simplement humain que celui qui leur est généralement attribué. Les premières scènes sont surtout lyriques. Des chœurs, puis l'ange Gabriel, louent le Seigneur ; l'orchestre évoque l'aurore qui luit sur le temple de Jérusalem. Dans le sanctuaire retentissent des actions de grâces, puis les apôtres élus s'inclinent devant Jésus. La scène suivante est un commentaire du début du sermon sur la Montagne (*Les Béatitudes*). Puis le récit nous dit le voyage sur la mer de Galilée. Dans la tour de Magdala, Marie-Madeleine prie. La tempête se lève et s'apaise ; Jésus marche sur les flots.

Ensuite nous sommes transportés à Césarée, puis à Capernaum, où nous voyons grandir l'autorité de Jésus sur tous ceux qui l'approchent.

La deuxième partie décrit la trahison de Judas, Gethsémani, le Golgotha, l'ensevelissement et enfin l'Ascension. Mais toutes ces descriptions sont très sobrement réalisées : en général, l'auteur se borne à un court récit, à quelques fragments de scènes, ou encore à un commentaire confié aux spectateurs, ce qui lui permet d'éviter l'interprétation trop directe, trop théâtrale, de son sujet.

Mais ce sujet n'en reste pas moins énorme de proportions, et on a l'impression que M. Elgar en a laissé dans l'ombre bien des côtés, que son œuvre, littérairement, reste incomplète. Ceci n'est pas pour faciliter l'appréciation de la musique ; de la lecture de la partition on garde malaisément une impression d'ensemble, et on voudrait avoir entendu plus d'une fois les *Apôtres* avant de formuler un jugement quelconque. Les qualités manifestées dans le *Rêve de Gérius* apparaissent bien ici encore. Mais tout est plus touffu, plus scientifique, semble-t-il. Les motifs sont nombreux ; ils sont très courts, reviennent très souvent, et ne paraissent pas toujours suffisamment typiques. L'auteur cède volontiers à la tentation de les présenter sous forme de progressions harmoniques, ou encore de les faire reparaître dans le même ordre de succession dans les mêmes tons, avec les mêmes harmonies. Ceci donne à la lecture une certaine impression de monotonie : l'invention semble courte, on se prend parfois à souhaiter des développements moins sommaires, moins prévus surtout. Mais, comme il a été dit plus haut, si la matière de ces partitions n'est pas toujours bien neuve, l'esprit en reste le plus souvent très personnel, et on y trouve de beaux accents. D'ailleurs, comme une lecture, si consciencieuse qu'elle soit, ne peut jamais remplacer l'audition des œuvres, je ne veux formuler que sous toutes réserves les appréciations que l'on vient de lire. Il est à souhaiter que bientôt des exécutions en France des oratorios de M. Elgar permettent au public de connaître ceux-ci mieux que par les présentes notes, qui ne prétendent qu'à donner quelques indications sur la curieuse et intéressante figure du compositeur encore ignoré en France.

M.-D. CALVOCORESSI.

Les œuvres de M. Elgar sont publiées chez MM. Novello and C^o, à Londres, qui me les ont très courtoisement communiquées.

Cours élémentaire de Contrepoint (1).

I. — LE RYTHME ET LA TONALITÉ DANS LA MONODIE.

(Des qualités que doit avoir un « chant donné ».)

La définition du contrepoint précédemment énoncée subordonne cette étude aux notions de rythme et de mélodie.

Le rythme, ordination proportionnelle des phénomènes sonores dans le temps, suppose une comparaison possible entre ces phénomènes et a pour base par conséquent toute différence appréciable entre deux ou plusieurs sons consécutifs. Des sons inégaux, soit en durée, soit en intensité, soit en acuité, sont susceptibles de constituer un rythme dès que cette inégalité se reproduit périodiquement. Ils constituent une *mélodie* lorsqu'ils présentent une inégalité *déterminée* et portant *à la fois* sur leur durée, sur leur intensité et sur leur acuité relatives.

Cette dernière relation (acuité, gravité des sons) est usuellement considérée comme la relation *mélodique* par excellence, parce qu'elle joue en effet dans la mélodie un rôle capital qui nous intéresse plus spécialement encore au point de vue contrapontique. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'elle ne saurait en aucun cas être isolée des relations tout aussi nécessaires de durée et d'intensité.

Le simple chant en rondes vulgairement appelé « chant donné » est assurément constitué par des notes *d'intonation* différente ; mais il présente aussi des variations d'*intensité* s'il est proféré par la voix avec son caractère expressif propre, et des variations de *durée* au moins dans les arrêts provisoires qui séparent ses fragments ou périodes.

Une période *isolée*, en effet, ne saurait à aucun titre constituer le *chant musical*, le seul qui puisse et doive servir au travail du contrepoint, pas plus qu'une note *isolée* ne saurait constituer de la *musique*. Deux périodes, deux fragments distincts sont un *minimum* nécessaire pour qu'un *thème*, digne de ce nom, présente le signe expressif de *tendance* et d'*accomplissement*, d'*action* et de *réaction* inséparable de toute manifestation vitale, de même que la *relation* musicale ne se peut établir avec moins de *deux termes*, c'est-à-dire de deux notes.

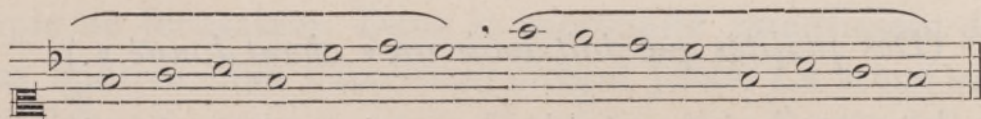
Disons ici bien haut que nous entendons nous séparer totalement de cette pratique d'enseignement qui consiste à proposer à l'élève, sous prétexte d'exercice, une succession de notes improprement appelée *chant* et calculée seulement en vue d'appliquer une règle édictée, sans nul souci de la beauté mélodique et de l'intelligibilité musicale inhérentes à toute réalisation d'ordre artistique, si élémentaire et didactique qu'on la suppose.

Il convient toutefois de distinguer deux catégories parmi ces successions ininterrompues de rondes, qui fourmillent dans les traités de toutes sortes : les unes sont purement absurdes et antimusicales ; on voudra bien nous dispenser d'en fournir ici des spécimens, dont le choix seul prêterait à une interprétation critique incompatible avec le but et l'intention du présent essai ; quant aux autres, l'observation, même la plus superficielle, y révèle sur certains points un arrêt, une chute, une cadence possible et souvent nécessaire : ce ne sont donc en réa-

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} janvier 1905.

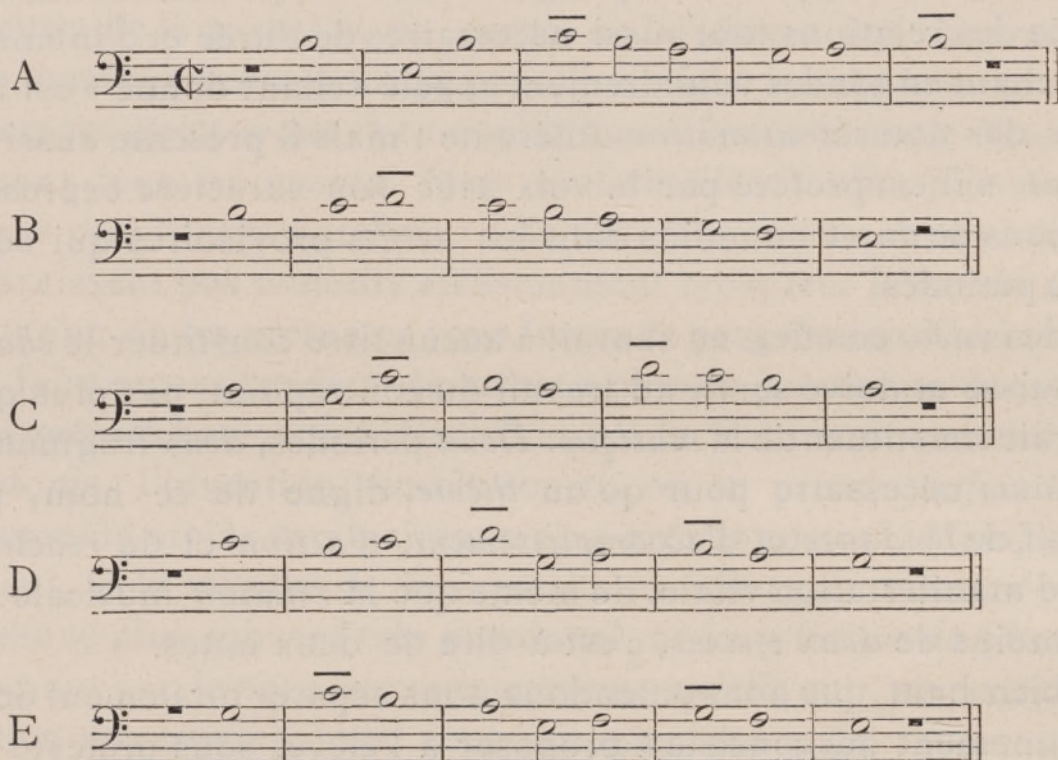
lité que des juxtapositions plus ou moins conscientes de périodes diverses, séparables sinon séparées.

Un chant comme celui-ci, par exemple,



(bien que l'auteur — un professeur instruit et expérimenté — l'ait proposé à ses élèves en un seul contexte), présente cependant deux périodes distinctes, complémentaires l'une de l'autre par leur tendance tonale et par leur durée respective : une cadence suspensive à la dominante y apparaît à peu près nécessairement avant la huitième note.

Éliminant ainsi toute succession *mono-périodique* de sons, nous appellerons *thème* (ou chant donné) une mélodie expressive complète, c'est-à-dire composée de sons consécutifs inégaux en durée, en intensité et en acuité, et groupés par périodes logiquement enchaînées dans une tonalité déterminée. Nous ne pourrions citer d'exemple plus parfait que le *thème* du *choral* sur lequel Jean-Sébastien Bach écrivit sa dernière œuvre (1) :



Au point de vue *rythmique* général, cet admirable thème se décompose en *cinq* périodes d'égale durée, présentant une symétrie réelle, dont l'accentuation expressive vient rompre perpétuellement la régularité, comme on peut le constater par la place différente des points d'appui (—) nécessaires à l'exécution vocale, dans chaque fragment (2).

La répétition, indiquée par l'auteur pour les *deux* premières périodes, porte

(1) « *Aus tiefer noth schrei' ich zu dir* ». Œuvres pour orgue de J.-S. Bach. Edition Peters, vol. VI, n° 13, p. 36-37.

(2) La place de ces points d'appui, indiqués par des traits, n'est pas rigoureusement déterminable, et nous n'aurions garde de proposer notre accentuation comme la seule bonne. Mais elle suffit, croyons-nous, à confirmer que toute exécution, consistant à s'appuyer sur les premiers temps de chaque mesure de ce chant, serait inintelligente et ridicule. Ceci, du reste, ne saurait être mis en doute par aucun musicien.

leur total à *sept*, nombre symbolique choisi très probablement à dessein. Au surplus, cette répétition est justifiée par le caractère de ces deux périodes (*A* et *B*) qui se suffisent à elles-mêmes et forment un tout complet, sorte de synthèse de l'œuvre.

Au point de vue spécialement *mélodique* (relations d'acuité des sons), nous ne saurions trop insister sur la proportion, constamment maintenue dans ce *thème*, entre les intervalles conjoints et disjoints, entre les formules ascendantes et descendantes.

De cette proportion, de cet équilibre, résulte principalement la beauté mélodique, laquelle ne saurait pas plus consister en successions ininterrompues de notes voisines diatoniquement (ou chromatiquement), qu'en déplacements perpétuels de tierce, quarte ou intervalles plus grands, détruisant toute cohésion entre les sons.

Enfin, au point de vue *tonal*, la tendance distincte et complémentaire de chacune des périodes de ce choral suffirait à le classer au premier rang parmi les mélodies de ce genre : la première période (*A*) marque une suspension, par une véritable cadence mélodique vers la dominante, complétée par un retour conclusif sur la tonique à la fin de la deuxième (*B*).

Les autres périodes, sorte de paraphrase explicative des précédentes, aboutissent : la troisième (*C*) à la sous-dominante (1), la quatrième (*D*) au relatif majeur, et la dernière (*E*) au ton principal pour conclure définitivement.

Ce serait une erreur d'attribuer à ces déterminations tonales un caractère harmonique, car le thème entendu seul, *monodiquement*, les comporte par lui-même : il affirme nettement dès ses premières notes les fonctions de dominante et de tonique qui permettront d'apprécier l'ordre et le sens de toutes les évolutions qui suivront. Etc'est, au contraire, par suite de certaines considérations relatives aux lois naturelles, que nous constaterons ultérieurement la possibilité de modifier les déterminations primordiales mélodiques, ici établies.

Ni la notion de *tonalité* en effet, ni celle de *cadence* qui en découle, ne sont l'apanage exclusif de l'harmonie : la *tonalité* n'est autre chose que l'ensemble des relations musicales que nous apprécions par comparaison directe avec un point de repère invariable, ou supposé tel, appelé la *tonique* ; la *cadence* n'est qu'une formule destinée à marquer la convergence ou la divergence par rapport à ce point fixe qu'est la tonique. Rien de tout ceci n'exige la simultanéité des sons.

Ainsi examiné dans ses éléments constitutifs, le thème du choral de Bach nous apparaît comme une synthèse des plus hautes qualités mélodiques, comme une magistrale application des principales lois qui doivent guider l'effort du contrepointiste, lorsqu'il tentera de construire une autre mélodie, aussi parfaite, s'il se peut, quoique différente, et susceptible en outre d'être entendue simultanément avec celle-ci.

Dans une forme plus générale, ces lois peuvent être résumées ainsi :

Équilibre dans la construction *rythmique* des diverses périodes ;

(1) Il s'agit ici de la *dominante* et de la *sous-dominante vulgaires*, et non *réelles*. On sait en effet qu'en vertu de la symétrie des modes, ces fonctions sont *réellement* inversées dans le mode mineur : le *la* serait donc ici *dominante* (ou quinte grave), et le *si* *sous-dominante* (ou quinte aiguë). Toutefois, comme l'explication de ce phénomène, d'ailleurs connu, ne saurait trouver place dans ce travail, nous avons conservé les dénominations usuelles, en mineur comme en majeur.

Variété dans la distance et le degré des points d'appui *mélodiques*, comme dans la succession des intervalles conjoints et disjoints ;

Unité de l'ensemble, résultant d'une compensation perpétuelle entre la tendance *tonale* de chaque période et la tendance opposée ou complémentaire de celle qui la suit ou la précède.

Avant d'étudier les effets de ces lois dans le contrepoint auquel le « chant donné » doit servir de guide et de modèle, il n'était sans doute pas inutile d'examiner dans ce chant lui-même leur mode d'application et leur fonctionnement.

(*A suivre.*)

AUGUSTE SÉRIEYX.

Moussorgski ou Moszkowsky ?

Je répondrai dans le prochain numéro de la *Revue* à la lettre que le D^r Niemann m'a écrite au sujet de mon article : *Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française*. L'espace me manque aujourd'hui. Et je dois aller d'abord au plus pressé.

J'ai été tancé assez vertement par Willy (1) pour avoir cru E. de Solenière capable de voir en Debussy un imitateur de Moszkowsky. « Comment M. Zakone n'a-t-il pas compris qu'il s'agissait du Russe cher au musicien de *Pelléas*, le pénétrant Moussorgski ? » Or je lis dans le *Mercure de France* du 1^{er} janvier 1905, page 165, cette sommaire appréciation :

Dans le courant de décembre fut joué en entier (à Monte-Carlo) un poème symphonique, *Jeanne d'Arc*, de Moszkowsky, un Polonais né à Berlin, déjà connu par des *Danses espagnoles* pour piano, d'une inspiration exquise. *Jeanne d'Arc* est une œuvre austère et pompeuse, où l'on remarque la subtilité de sonorités étranges qui font déjà pressentir les hardiesses harmoniques de M. Claude Debussy.

C'est peut-être bien là, comme le veut Willy, une « ânerie ». Mais si elle s'étale dans une revue aussi sérieuse et bien rédigée que le *Mercure de France*, pourquoi n'aurait-elle pas figuré avec honneur dans un feuilleton de la *Strasburger Post* ?

CONSTANT ZAKONE.

(1) *Revue musicale* du 1^{er} janvier 1905, p. 25.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LA PENSÉE MUSICALE

I. — LA MUSIQUE ET LE LANGAGE DU SENTIMENT (*du Cours du lundi*).

Deuxième leçon.

Voici le programme que je compte parcourir et dont les grandes lignes ont été indiquées dans la première leçon.

I. — INTRODUCTION (cours du lundi).

A. — *Introduction philosophique.*

Définition de la musique :

1° *La musique et le sentiment.* La musique est-elle le langage immédiat et adéquat de l'émotion? Discussion de la thèse d'Aristote et des modernes qui l'ont adoptée ;

2° *La musique et l'imagination.* Le langage musical use-t-il d'« images », comme le langage poétique, pour traduire l'émotion?

3° *La musique et la raison.* La pensée musicale. Comment elle est possible et comment elle s'est formée. Essai d'analyse. Réponse aux objections.

La musique considérée objectivement :

1° *Place de la musique parmi les 55 gammes représentant les phénomènes périodiques.*

2° *Théorie physiologique :* a) l'école de James ; b) Helmholtz.

3° *Lois acoustiques.* Les principes élémentaires de l'harmonie.

4° *Théorie mathématique*. La gamme et ses diverses formes.

5° La musique d'après le témoignage des grands musiciens. — D'après les philosophes allemands.

Systèmes divers sur les origines de l'art musical :

1° *Système de Darwin*. La musique est-elle un développement du chant ou des manifestations vocales par lesquelles, dans les espèces animales inférieures et spécialement chez les oiseaux, le mâle cherche à séduire la femelle ?

2° *Système d'Herbert Spencer*. La musique est-elle le développement du cri et de tous les éléments instinctifs contenus dans le langage verbal ?

3° *Système du Dr Bücher*. La musique et le travail social.

4° Essai d'une explication nouvelle : *la musique et la magie* : a) rôle de l'*incantation* dans les sociétés primitives. La musique et les plus vieilles superstitions de l'humanité. Légendes populaires où un rôle merveilleux est attribué à la musique. b) Pouvoir attribué à la musique de délivrer l'homme des mauvais esprits, d'attirer les esprits bienfaisants, de guérir les maladies, de conjurer les maléfices, d'évoquer les âmes, d'imposer certains sentiments, de rendre l'homme maître de certains phénomènes extérieurs ou de certains êtres, etc.

B. — *Introduction philologique* (cours du jeudi).

1° Organisation des études d'histoire musicale, en France, au XIX^e siècle.

a) Le *Comité des Travaux historiques*, créé par Guizot en 1834 ; le *Comité des Arts et Monuments* (1837) et son programme d'histoire musicale : instructions de Bottée de Toulmont pour l'étude de la musique religieuse ; d'Ampère et de Vincent pour l'étude des mélodies populaires ; de De Coussemaker pour une histoire générale de la musique (projet de bibliographie par Ch. de Courcelles).

b) Ce qui a été fait pour l'enseignement de la musique, durant le XIX^e siècle, dans les enseignements *primaire, secondaire, supérieur*. — L'histoire de la musique au *Conservatoire*.

c) Progrès du goût public : *transformation des concerts* et introduction de l'esprit historique dans leurs programmes.

d) *Sociétés particulières* ayant eu un programme d'histoire musicale.

e) *Principales publications* relatives à l'histoire de la musique. Recueils d'anciens textes et travaux critiques. Ce qui a été fait pour *la musique grecque, le plain-chant, l'ancienne musique française, la chanson populaire*.

2° Bibliographie critique et méthode.

a) *Dictionnaires, encyclopédies, répertoires.*

b) *Bibliographie critique* de l'histoire générale de la musique en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie.

c) *Principes de critique musicale. — Méthodes, justification du plan adopté.*

II. — HISTOIRE.

Les faits musicaux, leurs caractères intrinsèques, leur représentation par les monuments figurés, leurs rapports avec la vie sociale et l'histoire générale, seront étudiés dans un cours, qui, conventionnellement, sera divisé en cinq périodes :

a) Les primitifs. — Monuments qui nous font connaître le rôle de la musique dans les plus anciennes civilisations. — Les Orientaux. — La musique chez les Grecs et les Latins, jusqu'à la fin de l'Empire romain.

b) Le moyen âge (musique religieuse et musique profane), jusqu'à la fin de la première école néerlandaise (1450).

c) La Renaissance (jusqu'à la fin du xvii^e siècle).

d) La musique moderne, de Bach et Hændel à la fin du xix^e siècle.

Qu'est-ce que la musique ? Quelles sont ses origines ? Pourquoi l'homme est-il devenu musicien ? Telles sont les questions que je crois devoir traiter comme Introduction à l'histoire générale de l'art musical.

Ainsi que je l'ai annoncé déjà, je me propose de montrer que la musique se différencie spécifiquement des autres arts par une manière de *penser* qui lui est propre et qui est aussi variée que celle du poète, sans pouvoir cependant être traduite avec des mots. Mais avant de chercher à établir cette thèse, je dois me débarrasser de celle qui croit définir l'art musical en disant qu'il est « le langage du sentiment ».

La musique, avons-nous dit, est le langage direct de l'âme. Mais cette formule comprend bien autre chose que l'idée des émotions et de leurs innombrables nuances. En réalité, dans toute composition qui n'est pas un pur exercice d'école, le psychologue peut constater et distinguer trois choses : 1° un état affectif (joie, tristesse, pitié, etc...) ; 2° une œuvre d'imagination consistant à chercher les symboles ou les images, qui, par association d'idées, peuvent représenter cet état, en éveiller, chez l'auditeur, le souvenir et le lui imposer ; 3° un acte spécial de la raison, une pensée. J'étudierai ces trois éléments dont l'œuvre musicale est faite, et, après les avoir analysés, j'essaierai de montrer le rôle très

inégal de chacun d'eux. Pour le moment, il s'agit de prouver que le premier n'a pas le caractère et l'importance que, d'habitude, on lui attribue.

Le musicien doit être ému pour faire une belle œuvre d'art, cela n'est pas douteux ; Beethoven affirmait que tous les sentiments, *même la colère*, peuvent être des sources d'inspiration. On le plaisantait sur ce mot ; on disait que sa gouvernante, qui était d'humeur acariâtre, devrait, en ce cas, toucher des droits d'auteur ! Mais, de ce que l'émotion est un point de départ nécessaire, il ne suit pas qu'elle trouve son expression adéquate, en vertu d'une sorte de loi, dans les combinaisons sonores qui constituent une symphonie. Une telle opinion est une chimère ou ne peut résulter que d'un malentendu. Nier, ou restreindre à un minimum le privilège qu'on attribue à l'art musical d'exprimer directement l'émotion, c'est aller contre une croyance qui est généralement répandue chez les amateurs, chez les professionnels eux-mêmes, et qui s'appuie sur de grandes autorités ; mais peu nous importe. On a dit que les livres que tout le monde s'accorde à admirer sont ceux que personne ne lit plus ; peut-être aussi y a-t-il des idées que tout le monde accepte comme justes, parce que très peu de gens les discutent. Si, avant de présenter des considérations qui paraîtront peut-être paradoxales, j'avais besoin de m'appuyer sur une grande autorité, j'invoquerais celle de Beethoven. Beethoven, attentif à « ce que l'*Esprit* lui inspirait et lui disait d'achever » (1), dit un jour à Goethe que son plus vif désir n'était nullement de produire chez l'auditeur un état d'émotion plus ou moins trouble, mais de *toucher son intelligence* et d'être *compris* par lui. Il résume cet entretien dans une lettre à Bettina d'Arnim, et il ajoute : « L'émotion n'est bonne que pour les femmes (pardonne-moi) ; pour l'homme, il faut que la musique *lui tire du feu de l'esprit* (2). » Ces quelques lignes n'ont pas un poids inférieur à celui de l'opinion que je vais examiner et essayer de réfuter.

Aristote l'a formulée avec le plus de netteté, et le fait que son opinion est celle de l'antiquité tout entière constitue, il faut le reconnaître, une objection très sérieuse. Si nous démontrons, ou si nous croyons avoir démontré qu'il y a là une erreur, nous serons évidemment tenus d'expliquer comment une erreur aussi accréditée a pu se produire.

Voici, en quelques mots, la doctrine d'Aristote. Comme tous les anciens, depuis Pythagore jusqu'à Boèce, il croit que la musique peut

(1) Lettre à Schott, 17 septembre 1824.

(2) Traduction de M. Jean Chantavoine (*Correspondance de Beethoven*, Paris, Calmann-Lévy).

jouer un rôle très efficace dans l'éducation, non pas parce qu'elle est un art d'agrément indispensable, comme nous le croyons aujourd'hui, à la culture d'un « honnête homme », mais parce qu'elle exprime et impose à l'auditeur certains états d'âme, et que, par là, elle peut former l'*habitus* intérieur des jeunes gens, et même les pousser aux actions qui sont la conséquence de cet *habitus*. Les impressions du toucher, du goût, de l'odorat, n'ont rien de commun avec les affections morales, et c'est pour cela qu'elles n'ont pas produit des arts distincts. Il en est tout autrement des impressions de l'oreille. Dans une œuvre musicale, on trouve la *reproduction* d'un état d'âme. « Il y a des mélodies qui expriment la colère, la bravoure, la continence, et, généralement, tous les caractères éthiques. » Ce n'est pas une expression obtenue à l'aide de signes plus ou moins conventionnels (σημεῖα), mais une reproduction réelle et directe (μίμησις) (1) ; et, chose curieuse, un exemple cité par Aristote à l'appui de ses idées est la musique d'Olympos, qui était purement instrumentale.

De telles idées, qu'on retrouve chez les Chinois, sont pour nous un objet d'étonnement. Comment les Grecs ont-ils pu attribuer à la musique une si grande exactitude dans l'expression morale, et, par conséquent, un si grand rôle dans l'éducation pratique ? Avaient-ils une sensibilité plus fine et moins blasée que la nôtre ? Le rythme de leurs mélodies ajoutait-il aux modes employés une vertu que nous ignorons ? Veulent-ils seulement parler d'effets très généraux ? Faut-il ne pas attacher plus d'importance à leurs affirmations qu'à celle des modernes disant que le mode mineur exprime la tristesse et que le mode majeur est plutôt gai ? Ce qui m'inclinerait (outre cette dernière analogie) à ne pas exagérer la valeur de textes pourtant très nets, c'est qu'il s'agit d'éducation. Nous-mêmes, aujourd'hui, quand nous rédigeons des « programmes », quand nous disons que tel exercice pédagogique a une grande influence sur la formation du caractère, que l'étude de tels chefs-d'œuvre classiques est indispensable au développement de la conscience chez les enfants, que la littérature antique a une fonction moralisatrice, qu'elle est une source certaine de consolations dans les épreuves de la vie, etc..., nous disons des choses auxquelles nous croyons sans doute et qui, certainement, ne sont pas inexactes, mais des choses qu'il faut entendre d'une certaine façon, sans esprit géométrique, parce que ce sont des demi-vérités, et qu'il faut y voir un vœu

(1) *Poétique*, I ; *Politique*, VIII, 5 ; Cf. Platon, *Rép.*, III, p. 401 ; *Lois*, III, p. 673 ; *Plutarque*, *De mus.*, 26... Cf. Gevaert et Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote* (Gand, 1903), section H, p. 315 et suiv., où sont indiqués tous les textes.

généreux, un idéal entrevu, plus que des faits d'observation... N'oublions pas cependant qu'Aristote ne parle jamais par *à peu près* !

Quoi qu'il en soit, pour faire l'examen critique de cette doctrine, nous sommes obligés de considérer comme non existante la musique grecque, faute de documents. J'ajoute que si nous possédions les œuvres mêmes des musiciens grecs, nous ne serions guère plus avancés. Si nous avions des mélodies nombreuses et intactes, il faudrait savoir comment elles étaient chantées et de quelles évolutions, de quelle mimique on les accompagnait. Si nous avions des instruments authentiques, il faudrait savoir comment on en jouait.

Heureusement pour la discussion, la thèse d'Aristote a été reprise par les modernes. D'abord, les théoriciens du moyen âge reproduisent presque tous avec tranquillité, sans l'ombre d'une préoccupation critique, les anecdotes relatives aux effets merveilleux et traditionnels de la musique, et, par là, semblent affirmer, implicitement, son pouvoir d'expression. (Voir surtout, dans les *Scriptores* de Gerbert, au t. II, p. 392, le témoignage d'Egidius de Zamora, et au t. III, p. 334, celui d'Adam de Fulda). Mais il ne s'agit pas de savoir si la musique peut *produire* des émotions. Nous trouverons plus de prise sur une idée qui est souvent formulée avec intransigeance par plusieurs écrivains allemands (1) et qui est passée en quelque sorte à l'état de lieu commun. « L'organe du cœur, dit R. Wagner, est le son ; le langage artistique et conscient où le cœur s'exprime, c'est la musique. » Ambros dit qu'« autant le musicien est incapable de peindre un objet matériel, autant il excelle à exprimer les états psychiques » (*Seelenzustände*). Schiller, par une erreur évidente, va encore plus loin : il dit que le poète exprime l'intelligence (*Geist*), mais que « Polyhymnie » seule exprime l'âme. Les Allemands se servent assez souvent d'un mot (*Nachahmung*) qui est la traduction littérale du mot *μίμνησις* employé par Aristote. Nous pouvons donc sans inconvénients transporter cette opinion dans le domaine de l'art moderne et la soumettre à l'épreuve d'une confrontation avec des œuvres qui nous sont familières.

Je signalerai d'abord comme caractéristique le mélange de hardiesse et d'imprécision que l'on trouve assez souvent dans l'exposé de ces idées qu'on peut rattacher aux théoriciens grecs, ou plutôt dans l'affirmation pure et simple qui, communément, les résume.

L'impossibilité où l'on est de montrer une ressemblance réelle entre un sentiment et un son a donné lieu à une terminologie vague, contra-

(1) Les philosophes de l'Ecole de Hegel, ceux qui représentent ce qu'on appelle l'« inhaltliche Musikästhetik », les adversaires de Hanslick, etc.

dictoire, que les écrivains les meilleurs emploient sans embarras, comme s'ils s'entendaient eux-mêmes, mais qui trahit une lacune manifeste et une grande impuissance à la combler. En français, on dit que la musique *exprime, traduit, représente* le sentiment, et chacun de ces mots, trop négligemment admis, aurait besoin de longs éclaircissements, car il n'y a rien de plus vague que le mot « expression » en matière d'art. Chez les esthéticiens allemands, c'est bien pis ; et je n'ai pas cru sans intérêt, en les lisant, de noter les termes dont ils se servent pour résoudre — ou pour éluder — la difficulté précise que je signale.

La musique est le *langage* des émotions (Kant), l'*art du sentiment* (Hegel). Tour à tour elle représente (*darstellt*), elle saisit (*erfasst*), elle révèle (*kundthuet*), elle proclame (*verkündet*), elle appelle au dehors, (*hervorruft*), elle exprime (*sie drückt aus*), elle parle de (*redet von...*), elle reflète (*wiederspiegelt*), elle répète en écho (*widerklingt*), elle peint (*abbildet*), elle éclaire (*offenbart*), elle raconte (*erzählt*), elle rend (*wiedergiebt*), elle désigne (*zeichnet*) la vie sentimentale. Helmholtz lui-même, nous le verrons plus loin, n'est pas plus clair. Il y a là un certain pathos.

Dans le sujet qui nous occupe, la musique de théâtre doit être laissée de côté. Les opéras semblent offrir un répertoire extrêmement riche à celui qui veut étudier l'expression des états affectifs, puisqu'ils ont à traduire les sentiments les plus vifs et les plus variés ; mais comme le langage des sons y est toujours uni au langage des mots, il faut prendre garde, dans l'interprétation de la mélodie et de l'orchestre, de céder à l'influence de ce qui est purement verbal, de voir la musique à travers le livret et de prendre des idées littéraires pour des idées musicales. Voici un exemple de ces confusions. J'ai dit qu'il n'y a pas d'ironie en musique. Plusieurs personnes, dont deux compositeurs dont j'estime très haut le talent et l'autorité (1), m'ont fait l'honneur de m'écrire en m'objectant l'accompagnement de la sérénade de *Don Juan*, certaines pages du rôle de Méphistophélès dans *Faust*, etc... Bien que l'objection soit faite par des musiciens professionnels, je ne crois pas pouvoir l'admettre. L'accompagnement de la sérénade de *Don Juan*, considéré en lui-même, comprend au début : 1° un dessin qui est l'analyse de l'accord parfait de ré ♯ majeur ; 2° la reproduction de ce dessin à la sous-dominante ; 3° un troisième dessin qui analyse l'accord de septième de dominante et l'accord parfait de tonique sur lequel il fait sa résolution. Rien n'est plus normal, je dirai même plus franc. Aucune malice en tout cela ! Que reste-t-il qui puisse éveiller l'idée d'« ironie » ? Le piqué

(1) M. Alfred Bruneau, M. Arthur Coquard.

des notes?... Mais, pour l'interpréter ainsi, il faut faire intervenir l'idée du caractère de *Don Juan*, imaginer entre l'air et l'accompagnement une opposition de sens, etc... Et c'est là une vue de critique littéraire.

Dégageons-nous donc de toute influence étrangère, pour rechercher si l'art musical peut réellement traduire l'émotion, et dans quelle mesure il la traduit.

On est allé jusqu'à dire qu'à chaque sentiment correspond un son (vocal) qui lui est propre, et que la musique fait sien. Il y aurait donc, si cette opinion est vraie, une sorte de *trompe-l'œil* pour la représentation du sentiment, comme il y en a un pour la représentation des objets matériels, et ce trompe-l'œil serait la musique? Le musicien aurait, en son genre, et grâce aux moyens qui lui sont propres, une exactitude et une précision analogues à celles du photographe? Cette conception n'est pas artistique. Elle supprime tout ce qui, dans l'art de combiner les sons et les mélodies, est inventé, original, intéressant; elle rend même l'art inutile. Peut-être même le rend-elle déplaisant. Je remarque qu'au théâtre, les chanteurs qui s'efforcent de jouer leurs rôles en rapprochant l'opéra le plus possible du drame ou de la comédie, et qui emploient tous les procédés pouvant donner l'illusion de l'émotion vraie (attaque de la note en-dessous, ports de voix, mépris de la mesure, substitution du cri à la note musicale, hoquet, respiration haletante, etc.), donnent une impression désagréable, pénible, antimusicale. Ces procédés les rapprochent pourtant de l'émotion réelle; le *bel canto*, le « style » les en éloigne. Je remarque en outre que la plupart des genres directement imitatifs (le mime, l'atellane, la farce, etc...) n'ont pu devenir des œuvres d'art qu'en se transformant.

Si la musique se bornait à traduire, avec l'exactitude qu'on lui prête, les sentiments vrais, tels qu'ils sont, elle ne produirait nullement cette action profonde et troublante qui est la sienne. Nous reconnâtrions simplement, dans son langage, des choses qui nous sont familières et qui ne nous apprendraient rien de nouveau. Ainsi deviendrait impossible à expliquer l'état d'esprit spécial que nous lui devons et qui est l'*admiration*, au sens classique du mot. Comparez l'attitude du public dans un musée de peinture, et celle du public dans une salle de concert où on exécute une symphonie de Beethoven. Devant des tableaux, des portraits, des paysages, des scènes tirées de la vie bourgeoise ou populaire, le public est parfaitement à son aise : il se trouve chez lui, il saisit sans effort l'effet que l'artiste a voulu produire; il discute avec une compétence très suffisante la ressemblance des images, la vérité des physionomies, des costumes et des gestes, l'exactitude du dessin et de la couleur. Comment se comporte-t-il en entendant une grande

symphonie ou un quatuor? Son attitude devrait être la même, si la doctrine que je discute est juste, puisque, par hypothèse, la musique exprime, répète, reproduit « en écho », traduit au dehors, etc., des sentiments que nous avons déjà éprouvés. Or, il n'en est pas ainsi.

Le public ne perçoit que d'une façon vague et très confuse le rapport de ce qu'il entend avec ce qu'il ressent habituellement; il est touché, remué, intéressé, mais il est loin de se reconnaître dans ce qu'on lui dit : il cherche à établir un lien d'analogie entre la mélodie ou les timbres de l'orchestre et ses états psychiques antérieurs, mais il n'y arrive qu'imparfaitement et par intermittence; encore y arrive-t-il par un acte de sa fantaisie propre et variable, non en vertu d'une loi de perception. Il flotte dans un monde indécis de sensations, de souvenirs, de tendances sympathiques, d'associations d'idées, où la curiosité de l'intelligence désireuse de se rendre compte joue un bien plus grand rôle que la mémoire. Il se sent en présence d'une énigme à déchiffrer. En un mot il est *étonné*. Cela vient de ce que la musique lui apporte quelque chose de nouveau, qui dépasse et déroute son expérience. Et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement. Le compositeur lui-même est souvent étonné de ce qu'il vient d'écrire. Il lui arrive de prendre, comme point de départ de son travail, l'idée d'un effet esthétique *possible*, et de n'apercevoir qu'après coup le rapport exact de la formule trouvée avec tel sentiment. J'aurai occasion de le montrer par quelques fragments des lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck.

Un critique est allé jusqu'à dire que « les lois du sentiment sont aussi celles de la musique » (1). Personne n'en sait rien, attendu que les *lois* du sentiment sont très imparfaitement et très incomplètement connues. Quel rapport d'analogie y a-t-il entre l'émotion et les coupes d'une composition classique? la carrure des phrases? la symétrie des périodes? le choix des divertissements formant transition entre les idées principales? Quelle analogie entre l'émotion et le développement d'un thème? la simple reproduction, à la quinte supérieure, d'un sujet? l'imitation, le renversement, ou la reprise à rebours d'une partie? Comment expliquer, par le sentiment seul, qu'une des lois les plus générales de l'écriture musicale soit la marche simultanée de plusieurs parties par mouvement contraire? Quelle loi de la sensibilité se trouve appliquée dans la construction d'une fugue ou d'un canon? dans l'emploi de la gamme? dans celui de la mesure et des notes de durée précise?

Toute œuvre musicale est une *construction*; et toute construction suppose une méthode, un plan, une logique. Or, le sentiment pur, s'il

1) Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst* (1837), I, p. 88.

est considéré en dehors de la pensée, répugne, par nature, à tout cela, puisqu'il est étranger à la logique. C'est, par rapport à la méthode et à l'idée de plan, un élément d'incohérence et un dissolvant. Dire, comme l'a fait Hand, que la musique trouve là son modèle (*Vorbild*), c'est dire un non-sens musical.

La musique n'est pas un miroir où se reflète un sentiment banal ; elle est l'acte d'un esprit spécial, intervenant avec un pouvoir inattendu, étrange, presque miraculeux, pour *créer* une manière de sentir qui, sans elle, n'existerait pas. C'est ce qui fait qu'il y a tant de gens qui se déclarent « profanes » en matière musicale, alors que si peu de gens se refusent pour juger la valeur d'un portrait peint à l'huile, ou pour apprécier le talent d'un mime. C'est ce qui fait aussi que certaines personnes, nullement dépourvues de sensibilité, sont absolument fermées à la musique ; car il y a des hommes et des femmes, il faut bien le reconnaître, pour qui l'exécution d'une sonate ou d'une fugue, celle même des œuvres les plus faciles, n'est qu'un bruit plus ou moins intense, accompagné d'un mouvement des doigts plus ou moins rapide.

Si la musique ne faisait qu'« *imiter* le sentiment », il suffirait d'être doué de sensibilité et de faire quelques études techniques pour devenir non seulement un auditeur compétent, mais un excellent compositeur.

Or, tout le monde a connu des amateurs qui ne pouvaient arriver ni à écrire une page passable, ni même à être des exécutants corrects, et qui cependant poussaient la sensibilité jusqu'à ne pouvoir entendre une phrase de Mozart sans verser des larmes d'attendrissement. Il y a, dans l'histoire, un exemple typique de ce cas : c'est celui de J.-J. Rousseau. Rousseau était l'homme sensible par excellence. Sur ses contemporains et sur ses disciples il a exercé, par le sentiment, une influence que je n'ai pas à rappeler. Il semble que les larmes qu'il a versées, sous le coup de l'émotion produite en lui par certains spectacles ou certaines idées, aient ruisselé sur la fin du XVIII^e siècle et sur tout le XIX^e pour y créer un de ces « grands courants » dont parle M. Brandès ! Il a aimé la musique avec obstination, il a voulu composer. Il n'a jamais pu être un vrai musicien. Il était prisonnier de sa sensibilité. Il lui était impossible de s'en dégager et de la dominer. Sa grande erreur fut de croire qu'il était musicien parce qu'il avait l'émotion de la musique, de même qu'il se crut vertueux parce qu'il avait l'émotion de la vertu. — Berlioz était bien plus sensible que Bach et que Hændel ; il n'est cependant pas leur égal comme compositeur.

Enfin, si la musique se bornait à traduire les états affectifs, on ne voit pas ce qui la distinguerait des autres arts, et surtout de la poésie.

En rapportant tout au sentiment, accumulez, pour le plus grand éloge de la musique, les propriétés et les fonctions les plus expressives, les plus délicates, les plus énergiques, les plus étendues au point de vue social ; rappelez que la musique est maîtresse de notre sensibilité et de toute notre vie intérieure ; qu'elle n'est pas seulement une créatrice, mais une interprète fidèle d'états psychiques, pouvant exercer une influence dangereuse ou très bienfaisante sur les mœurs : il n'est pas un seul de ces titres d'honneur que le poète n'ait le droit de revendiquer. En quoi le compositeur sera-t-il distinct du littérateur ? Bien plus, les arts plastiques eux-mêmes pourront se reconnaître dans le portrait ainsi tracé du musicien. Le sculpteur avec le marbre, le peintre avec les couleurs, nous révèlent très bien le sentiment. Un portrait de Van Eyck ou de Titien, une *Niobé* antique, comme une *Nuit* de Musset, paraissent être, pour l'expression du sentiment, aussi bien que pour la beauté, des limites. Nous n'aboutirons donc nullement, par cette voie, à isoler l'objet de nos études.

Tels sont les premiers arguments que tirent le bon sens et l'observation d'une analyse très sommaire des éléments essentiels de l'œuvre musicale. Il en est d'autres, plus décisifs, que fournit l'analyse du sentiment lui-même.

Selon une remarque de Darwin, qui a étudié la question avec une admirable impartialité, les sentiments exprimables en musique d'une façon nette et reconnaissable sont en réalité très peu nombreux. Ils se ramènent tous à quelques types assez indistincts. Un célèbre critique viennois, Hanslick, a donné, comme explication de ce fait, que le sentiment est toujours lié à un concept, et que la musique, ne pouvant pas exprimer le concept, est par conséquent incapable d'exprimer le sentiment. Cette raison n'est pas la bonne, car il y a des états affectifs purs, indépendants, autonomes (1). C'est ailleurs qu'il faut chercher de vrais arguments de principe.

Il y a quatre domaines où l'on peut étudier l'émotion et qui constituent une série allant du très compliqué au très simple. Le premier, c'est celui où travaillent le poète épique, l'historien, le romancier (romans d'aventures), appliqués à étudier les *effets* (crimes, guerres, actions héroïques, etc.) de l'émotion. La matière est presque infinie. — Elle se restreint un peu, si de l'étude des actes on passe à celle des manifestations instinctives. Cependant, le dessinateur, le caricaturiste, le peintre qui veulent étudier et « reproduire » les perturbations provoquées

(1) V. Ribot, *Psychologie des émotions*, p. 7.

dans l'habitus *extérieur* du sujet par l'émotion, se trouvent en présence d'une grande variété de formes : ils n'ont qu'à se transporter, avec un appareil de photographie instantanée, dans une maison d'aliénés, dans des hospices et des asiles spéciaux, pour glaner sur l'expression faciale des sentiments, des documents variés, précis, très nombreux. — Si, de l'habitus extérieur, on passe à l'observation des phénomènes *organiques* et profonds produits par l'émotion, tout se simplifie (relativement) ; on constate que les effets du sentiment se traduisent surtout par des variations *quantitatives* dans chacune des fonctions normales : le cœur bat plus ou moins vite, les vaisseaux se resserrent ou se relâchent, les sécrétions s'exagèrent ou se tarissent. A l'aide d'appareils ingénieux (appareils enregistreurs de Marey, de François Franck, de Potain, de Hallion-Comte), on peut préciser chacune des variations du pouls, du cœur, de la respiration, et tous les troubles circulatoires : on mesure la pression artérielle, qui, lorsqu'elle augmente, est liée à un surcroît d'apport sanguin et d'activité dans le cerveau, et qui, lorsqu'elle s'abaisse, est liée à des phénomènes contraires (1). — Si enfin, des troubles organiques, on passe à l'observation *psychologique*, on se trouve en présence de phénomènes beaucoup plus simples encore : ce sont des faits de conscience qu'aucun appareil ne peut mesurer et qu'on ne peut connaître que par la conscience elle-même. — En tout cela, où peut prendre place la musique ?

Que trouve-t-elle à « imiter » ?

Simplement ceci :

L'accélération, le ralentissement ou l'équilibre, l'état moyen d'activité que l'émotion produit en nous. Notre force vitale et morale est assimilée, par les physiologistes, à une sorte de capital intérieur qui est en état de rénovation perpétuelle et qui, sous l'influence du sentiment, subit des pertes ou fait des recettes. Un état affectif, quel qu'il soit (qu'il s'agisse d'une névralgie ou de la douleur qu'exprime Michel-Ange dans ses *Sonnets*), se ramène à une exaltation ou à une dépression de l'énergie. C'est surtout cela que la musique peut « rendre », par l'intensité des sons, et surtout par le choix des mouvements ; et les seuls caractères vraiment expressifs ou « imitatifs » — au sens réaliste du mot — d'une symphonie, sont peut-être ceux qu'indiquent les divisions mêmes de l'œuvre : *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, *Vivace* (2).... Il

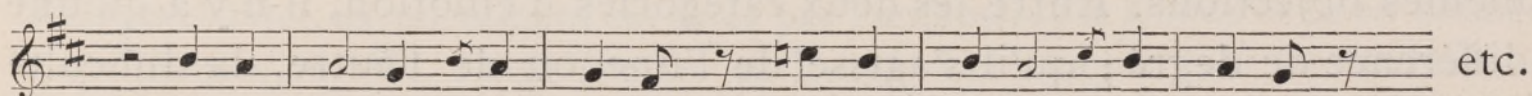
(1) Ch.-A. François-Franck, *Cours du Collège de France* (Paris, Doin, 1904), p. 46-58.

(2) Beethoven, je le sais, trouvait absurdes ces dénominations ; mais il voulait les remplacer par des indications de métronome (*Lettre au Conseiller v. Mossel*, 1817).

semble bien que les musiciens classiques de l'ancien régime aient ainsi compris leur art. Aujourd'hui, les compositeurs aiment à multiplier les indications de nuances ; ils en accumulent quelquefois quatre ou cinq sur une même mesure et ils enrichissent chaque jour leur vocabulaire de nouveaux termes pour désigner le sentiment qu'ils ont voulu traduire. C'est là un signe caractéristique des œuvres modernes ; et je crois que cette tendance, si elle s'accentuait, finirait par entraîner la musique dans un domaine qui n'est plus le sien et par l'y dissoudre. Autrefois, rien de semblable. Dans les manuscrits de J.-S. Bach, on ne trouve d'autres indications que celle du « temps ». Les maîtres de jadis semblent s'en être tenus à la vieille définition : *musica est ars bene modulandi*.

Et c'est peut-être ce qu'il y a de plus raisonnable et de plus *musical*. Quitter ce point de vue très général pour chercher des précisions, c'est tomber dans un système de critique où les considérations purement littéraires viennent jouer un rôle inadmissible.

On connaît la prière de Guillaume Tell, quand il embrasse son fils pour la « dernière fois » ; on connaît aussi la belle phrase que chante Escamillo à Carmen avant d'entrer dans le cirque :



Ce sont deux groupes de formules qui, au point de vue purement musical, offrent certaines analogies, mais où le sentiment n'est pas de même *qualité* : si on les entendait toutes les deux sans les paroles, sans tenir compte des personnages, de la situation, du sujet de la pièce, serait-on en état, comme le veut la doctrine aristotélicienne, de distinguer l'amour d'un père pour son fils, et l'amour d'un toréador pour une cigarière ?

Au début du 2^e acte de *Lohengrin*, R. Wagner nous montre deux criminels, Ortrude et Frédéric, dont l'ambition vient d'être démasquée, et qui sont comme abîmés dans la honte et le désespoir. Au point de vue mélodique et instrumental, la formule employée par le compositeur a plusieurs analogies avec celle dont s'est servi Berlioz pour exprimer l'ennui de Faust dans son cabinet de travail. Et pourtant, quelle différence de qualité entre les deux sentiments !

Voici la charmante ouverture de la *Flûte enchantée*. Quel sentiment devons-nous reconnaître dans la fugue qu'elle contient ? l'irritation de marchands qui se disputent ? un bavardage de commères parlant toutes à la fois ? une libre expansion de joie dans un jeu d'adresse ?

J'indiquerai en terminant des opinions un peu différentes de celles que je viens d'examiner, et qui vont nous servir de transition pour la seconde partie de cette étude.

Quelques esthéticiens ont pris un biais et attribué à la musique le pouvoir d'exprimer, non pas l'émotion réelle, mais ses « analogues » (Riemann, Wundt); ils ont dit qu'elle traduisait des sentiments fictifs, *Scheingefühle* (Ed. de Hartmann), des sentiments d'imitation, *Nachahmungsgefühle* (Karl Groos). D'après cette dernière doctrine, la musique ne nous donnerait pas la réalité, mais la contrefaçon du sentiment; une sorte de vie psychique en simili...

Pour préciser la différence qui sépare les sentiments fictifs ou d'apparence (*Scheingefühle*) et les sentiments réels, on nous propose l'exemple suivant. Vous lisez un roman qui provoque en vous certaines émotions. Ces émotions sont, en quelque sorte, abstraites; elles n'ont ni la profondeur, ni la durée, ni l'intensité de celles qu'on éprouverait, dans la vie réelle, devant les objets correspondants. Ce sont des *Scheingefühle* (Hegel, de Hartmann); ils constituent le domaine de la musique.

Malgré l'autorité de M. Hartmann, qui a développé cette thèse, je ne crois pas qu'elle soit plus acceptable que l'autre et qu'elle échappe aux mêmes objections. Entre les deux catégories d'émotion, il n'y a qu'une différence de degré; qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la difficulté reste la même.

Les considérations qui précèdent semblent avoir frappé certains critiques, mais les ont conduits à une conclusion qui n'est nullement la nôtre. C'est, j'imagine, en désespoir de cause, et par une conséquence du point de vue trop étroit où ils s'étaient placés, qu'obligés de conclure, après une série d'éliminations nécessaires, les uns ont dit: « la musique est un système d'*arabesques* » (Hanslick); les autres: « elle est un *jeu* », ou, plus radicalement encore: « elle est la *succession pure* » (Siebeck). Etrange idée! une « succession pure » peut-elle être autre chose qu'une abstraction vide de sens et d'intérêt?

Il y a un autre aspect de l'art musical qu'il faut mettre en lumière. Il y a un autre principe qui permet de retrouver la vie de la musique, sa grande puissance d'expression et d'émotion. La musique n'est pas, ne peut pas être, le langage adéquat du sentiment; mais elle traduit le sentiment par une voie infiniment plus belle, plus riche en ressources et plus intéressante que celle de l'*imitation* directe; c'est ce que j'essaierai de montrer dans la prochaine leçon.

JULES COMBARIEU.

Concerts et Théâtres.



CONCERTS CHEVILLARD. — 18 décembre.
— Après la gracieuse ouverture de la *Fiancée de Messine*, de Schumann, l'énergique *Wallenstein* de V. d'Indy a relevé les attentions somnolentes. Que d'animation, de couleur et d'esprit dans ce *Camp de Wallenstein* ! L'épisode sentimental de *Thécla* joue le rôle d'andante, entre ce brillant premier mouvement et le sombre finale, la *Mort de Wallenstein*. Exécution merveilleuse, par la précision et la finesse, de cette musique éclatante de jeunesse et

de santé. Le *Concerto en ré mineur* de Hændel, pour instruments à cordes, est aussi remarquablement interprété. M^{me} Bressler Gianoli chante honnêtement un air de *Paride ed Elena*, de Gluck, et deux mélodies de Saint-Saëns. — C. Z.

25 décembre. — Le programme de M. C. Chevillard nous permit d'applaudir la *Symphonie en sol mineur* (le premier mouvement me semble avoir été pris avec une lenteur contraire à l'esprit de ce morceau), l'*Adagio* et *Fugue* (pour le Quatuor à cordes), les ouvertures de *Don Juan*, des *Noces de Figaro* et de la *Flûte enchantée*, excellemment exécutés par l'orchestre ; le *Concerto en mi bémol* à deux pianos, où MM. Louis Diémer et Lazare Lévy montrèrent leur habituelle et impeccable correction ; les airs de *Dona Anna* et de la *Comtesse des Noces de Figaro*, adorablement chantés par M^{lle} Jeanne Raunay, une de nos rares cantatrices dont le talent soit assez expressif pour pouvoir aborder avec succès l'interprétation du *lied* ; et enfin le *Larghetto*, extrait du Quintette pour clarinette et instruments à cordes. Le clarinettiste M. Lefebvre fut longuement acclamé, et c'était justice. Impossible de jouer cette page délicieuse avec un son et dans un style plus exquis. — MAURICE FOURRIER.

1^{er} janvier. — Concert Beethoven.

8 janvier. — *Mort et Transfiguration* (*Tod und Verklärung*), de Richard Strauss, est probablement son chef-d'œuvre. Le sujet, qui est le mythe de la délivrance de l'âme après la mort, donne un plan beaucoup plus simple que celui de *Till l'Espiègle* ou de *Zarathustra* ; et la virtuosité qui dépare un peu la *Vie du Héros* ne se rencontre pas ici. Dès le début, on devine une œuvre sérieuse et sincère, à ce rythme étouffé, haletant, comme la respiration d'un malade, que suit un chant de clarinette, si simple en sa tristesse. Après une lutte où s'acharne le sombre motif de la Mort, le calme revient, un thème très doux évoque les souvenirs d'enfance, puis s'affirme, devient fier comme un héros qui marche à la conquête de la vie. Mais la Mort interrompt ce rêve, d'un coup de gong sinistre que suit une courte déploration funèbre. Et alors s'élève, en une ascension paisible et sûre, un admirable motif d'apothéose, que l'on croit voir planer dans la lumière blonde. Telle est l'œuvre ; on sent que l'auteur y a mis toute sa foi, et nul ne peut n'en être pas ému. La mélodie a une intensité d'expression digne

de Berlioz, et l'harmonie une rondeur que Berlioz n'a jamais connue ; l'orchestre, plein et nourri, n'est pas coloré à l'excès ; tout est sobre et bien mesuré, tout respire le sérieux, la conviction, la force. Cette œuvre est vraiment grande.

L'orchestre de M. Chevillard l'a assez bien interprétée. Dans la *Symphonie Pastorale*, qui commençait le concert, quelques détails m'ont déplu : pourquoi donner tant de vigueur aux trilles de violon qui, dans l'*andante*, viennent se poser au-dessus du chant ? Pourquoi écraser ainsi ces petites touches de couleur ? L'*Etude symphonique* de M. Fl. Schmitt est un envoi de Rome, et ne vaut pas mieux que d'autres envois de Rome : de très petits fragments de mélodie, accommodés à la sauce moderne : trompettes, harpes et quintes augmentées. M. Harold Bauer joue avec une délicatesse parfois exagérée le *Concerto en la* de Schumann. — L. L.

CONCERTS COLONNE. — 18 décembre. — 1^{re} audition de deux pièces de M. Ph. Gaubert, qui a mis en musique le *Poème de mai*, d'Armand Silvestre, et *Contemplation*, de Victor Hugo. Les douze vers insignifiants du *Poème de mai*, parmi lesquels je cueille cette ligne d'une prose substantielle : « Nous mettrons, si tu veux, en commun notre joie », ont beaucoup gagné à passer par le gosier de M^{lle} Lindsay, en vertu de ce principe que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. La musique de M. Gaubert est remarquable par la tendresse et la chaleur ; le style est un peu trop théâtral, et l'originalité de l'auteur ne se dégage pas assez de l'influence de Massenet. Ces deux charmantes mélodies ont été fort bien accueillies. — M. Pugno, entraîné et excité par le beau *Concerto* de Schumann, qu'il a joué comme un dieu, a semblé se surpasser lui-même dans les *Variations symphoniques* de Franck ; l'orchestre, de son côté, rivalisait d'ardeur, si bien que le piano et les instruments, se prêtant un mutuel concours, ont atteint ce point de perfection si difficilement accessible dans l'art. Malgré la longueur du programme, le public a bissé le Prélude de *Messidor* de M. A. Bruneau, aux magnifiques harmonies. La scène des Sauvages extraite du ballet héroïque de Rameau *les Indes galantes* m'a semblé inférieure à beaucoup d'autres compositions du grand musicien. Il y a dans ce fragment de la sécheresse, de la froideur, des répétitions plutôt que du développement, abus de la trompette dont la partie fut d'ailleurs excellemment tenue par M. Alex. Petit ; je n'y retrouve pas cette ingéniosité et cette variété de rythmes qui nous charment ailleurs dans Rameau. La 8^e *Symphonie* de Beethoven et la *Fête chez Capulet* de Berlioz ont été rendues avec toutes les qualités d'exécution désirables. — A. L.

8 janvier. — M. Arthur Nikisch anime la musique avec une perfection telle qu'on pourrait, sans entendre l'orchestre, dire à quel endroit de la partition on se trouve. Sa main gauche plane, papillonne et semble pétrir la mélodie, puis tout à coup elle tombe en zig-zag, comme la foudre, sur les premiers violons, qu'elle électrise. Il est impossible à l'orchestre de résister à une fougue aussi entraînante. Il part avec elle et sort aussi quelquefois avec elle, je crois, de l'interprétation voulue par l'auteur.

Il en résulte une exécution colorée, vibrante, inégale, mais toujours saisissante. Nos chefs d'orchestre sont moins fantaisistes, mais ils rendent mieux l'esprit que les auteurs ont enfermé dans leurs ouvrages.

L'exécution de l'*Ouverture d'Egmont* ne s'est pas trop éloignée de la manière que nous avons l'habitude d'entendre. C'est surtout dans la 2^e *Symphonie* de

Brahms que la fantaisie de M. Nikisch s'est donné carrière. Par ses oppositions et ses rythmes savamment nuancés, il a mis en relief toute la finesse de l'*allegro* et du *scherzo* qui rappellent un peu la manière de Mendelssohn. J'ai moins goûté l'*adagio*, où se développe une sorte de rêverie monotone et sans caractère.

Pourquoi M. Richard Strauss a-t-il intitulé son poème symphonique *Don Juan* ? L'audition ne m'en a pas révélé le motif.

Au début, il semble que le démon de Berlioz voltige au milieu de l'orchestre ; les timbres, le rythme, les motifs, tout m'a paru cherché, travaillé, volontairement bizarre et fait pour étonner le paisible musicien bourgeois. L'auteur lui fait ensuite l'aumône d'un agréable motif de hautbois, qui rappelle la *Tristesse de Roméo* ; puis la sarabande recommence. Mais cette sarabande est pleine de vie, de sonorités puissantes et imprévues. A l'entendre, on est d'abord abasourdi puis subjugué par tant d'audace et de force juvénile.

En somme, ce poème symphonique est une œuvre très intéressante, admirablement mise en valeur par les qualités et les défauts de M. Arthur Nikisch. C. Z.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — 8 janvier. — Le *Concerto de piano* (op. 30) de M. Rimsky-Korsakow, dont la Société des Concerts a donné aujourd'hui la première audition en France, devrait depuis longtemps être connu, et même populaire : pas une longueur, toujours de fort jolie musique, chatoyante et sobre à la fois, structure claire et solide, développements ingénieux et séduisants, orchestration admirable — ceci, quand on parle de M. Rimsky-Korsakow, devient presque un pléonasme.

La partie de piano n'y a pas pour but cette vaine exhibition de virtuosité que public et solistes recherchent le plus souvent dans les concertos, mais fait corps avec l'ensemble. A cet égard, l'œuvre peut être rapprochée des *Djinns* et des *Variations symphoniques* de Franck ou de la *Symphonie cévenole* de M. d'Indy.

Nul n'était mieux qualifié que M. Ricardo Viñes pour la présenter ici. Outre qu'il se classe au tout premier rang par sa très parfaite technique, son jeu précis, coloré, expressif, et surtout par une rare intelligence musicale grâce à laquelle il sait interpréter toute œuvre dans le style qu'il faut, le jeune artiste s'est toujours signalé — seul ou à peu près entre tous les virtuoses — en mettant son magnifique talent au service des œuvres nouvelles. C'est, je crois bien, la première fois que M. Viñes se faisait entendre à un des grands concerts du dimanche : il ne pouvait le faire en de meilleures circonstances qu'au milieu de cet incomparable orchestre, ni d'ailleurs avec un plus complet succès.

Parler de la *Jeanne d'Arc* de M. Lenepveu n'est guère facile : en adoptant le mode ironique, on encourrait le reproche d'irrévérence, de parti pris ; et, à être sérieux, on semblerait partir en guerre contre de vieux moulins à vent, vermoulus et qui, si j'ose dire, ne battent même plus d'une aile. Le programme nous apprend que l'œuvre « fut exécutée à Rouen le jour anniversaire du supplice de Jeanne d'Arc ». Les récents événements que l'on sait auraient-ils motivé l'exécution d'aujourd'hui ?

J'énumère hâtivement les autres numéros : *Symphonie en mi bémol* de Schumann (les deux premiers mouvements joués, m'a-t-il semblé, avec quelque lourdeur) ; le *Rouet d'Omphale* de M. Saint-Saëns, très bien exécuté ; le *Gloria Patri* de Palestrina, presque trop joliment chanté, et l'*Ave verum* de Mozart, une page admirable, admirablement rendue, enfin l'Ouverture d'*Egmont*. — M. D. C.

PREMIER CONCERT DE M. RISLER. — 5 janvier. — Trois œuvres en formaient le programme : la considérable *Sonate* de M. Paul Dukas ; la *Sonate* op. 106 de Beethoven, que M. Risler a jouée avec intelligence et avec puissance, mais avec parfois quelque rudesse dans les attaques et de fort violents contrastes ; et enfin, la *Sonate* de Franz Liszt, dont il a donné une interprétation quelque peu déconcertante, pas toujours bien exacte, m'a-t-il semblé, et que je n'ai pas aimée le moins du monde. — M.-D. C.

LE CONCERT DE M. J.-J. NIN. — Dans le précédent numéro j'avais dû, pour des raisons uniquement matérielles, ne parler que trop brièvement de cette séance. La place m'avait manqué pour insister comme il le fallait sur l'intérêt tout particulier de l'entreprise de M. Nin, et sur la belle audace dont celui-ci a fait preuve en choisissant, pour matière du premier concert qu'il donnait à Paris, des œuvres certes très attachantes au point de vue musical, mais qu'on aurait pu croire ingrates pour le public. L'expérience a prouvé que M. Nin avait eu raison, et un vif succès a récompensé sa tentative. Il faut dire aussi qu'il a su donner, des diverses pièces qu'il nous fit entendre, une interprétation toujours intelligente et juste, toujours vivante et expressive surtout. Telles des œuvres exécutées par lui ont été de véritables révélations : par exemple, le *Tiento* (Prélude) d'Antonio de Cabezon, une des plus anciennes compositions de clavier que l'on connaisse (1), une intéressante fugue de Frescobaldi, et une des superbes *Sonates bibliques* de Johann Kuhnau.

Je ne saurais passer sous silence une grave question que soulèvent de telles auditions de musique ancienne : peut-on et doit-on exécuter au piano — comme l'a fait M. Nin — des œuvres écrites pour virginal, pour clavecin et pour clavicorde ? Pour ma part, j'incline assez en principe vers l'affirmative : c'est là un goût personnel. Mais, d'autre part, je reconnais sans peine que théoriquement le contraire seul est vrai. Et d'ailleurs, je fais exception en ce qui concerne les pièces, très ornementées, de certains clavecinistes (et non des moindres) qui, si on les joue comme elles sont écrites, deviennent fort laides au piano. Or, on doit jouer toute œuvre telle qu'elle est écrite, et non autrement. On objecte que les ornements ont été inventés pour suppléer à la sécheresse des sons du clavecin, ce qui est partiellement vrai. Mais il y a des ornements qui ont une raison d'être musicale — n'en trouvons-nous pas même dans la musique de piano actuelle ? — et il est extrêmement délicat de faire un choix. Et d'ailleurs, les exigences de la technique instrumentale ont toujours contribué à former le style musical. Qui oserait modifier les parties de trompette ou de cor d'une symphonie de Mozart ou de Beethoven, sous prétexte qu'elles furent écrites pour des instruments très imparfaits quant à l'étendue ? Dépouillée du fragile et minutieux appareil de son ornementation, telle gracieuse pièce de clavecin perdra forcément quelque chose de son caractère, tout comme une belle du temps jadis à qui on aurait retiré ses mouches, sa poudre et ses paniers.

Mais je ne veux pas discuter ici l'opportunité théorique de telles transcriptions pour piano d'œuvres de clavecin. Si l'on devait ne jamais exécuter sur un piano les compositions de Couperin, de Rameau et de tant d'autres, nous aurions trop rarement l'occasion de les entendre. Et, en fin de compte, M. Nin avait convié son

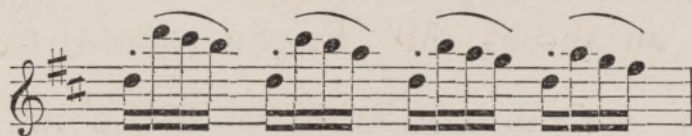
(1) Les œuvres de Cabezon ont été publiées, grâce à M. Pedrell, l'éminent musicographe et compositeur espagnol.

auditoire à un concert de piano. Ce concert fut très beau et plein d'intérêt. C'est là le principal. — M.-D. CALVOCORESSI.

CONSERVATOIRE. — 22 décembre. — Audition des envois de Rome de M. d'Ollone, grand prix de 1897. — Ce sont d'abord quatre mélodies, où le chant s'accompagne d'amples développements d'orchestre. Pourquoi ? Je n'en sais rien ; car il y avait en chacune d'elles de quoi écrire deux pages agréables pour le piano. Suivent les fragments de la *Terre promise*, drame lyrique dont le sujet m'a paru étrange, les paroles malheureuses et la musique dépourvue de couleur et de caractère. Une interprétation de premier ordre (M^{lle} Demougeot, MM. Engel, Beyle et Daraux) ne parvient pas à animer cette froide musique, écrite, à ce qu'il semble, par devoir, et non par plaisir. — L. L.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — 7 janvier. — La *Sonate* pour piano et alto de M. Labey commence bien, par une introduction lente, d'accent sincère ; puis cela se complique, et, peut-être, se dessèche ; mais il faut entendre plus d'une fois une telle œuvre pour la juger. Les deux pièces pour deux pianos de P. Ladamirault ont des sonorités charmantes qui, en se répétant, finissent par devenir monotones. Des trois *Mélodies* de Ropartz, les deux premières ont été chantées trop lentement, à ce qu'il me semble ; la dernière (*Lever d'Aube*) est gracieuse. L'*Impromptu* pour harpe, de G. Fauré, est bien construit, agréable à entendre ; mais, comme il arrive toujours, ce déluge de notes fatigue bientôt. Trois pièces de piano fort jolies, de G. Fauré, et l'admirable *Quintette* de Franck (M^{lle} Boutet de Monvel, MM. Parent, Loiseau, Vieux, Fournier), complétaient cet intéressant programme. — C. Z.

SCHOLA CANTORUM. — 23 décembre. — Les trois dernières parties de l'*Oratorio de Noël* sont moins connues que les trois premières ; elles offrent cependant des beautés égales, comme ce délicieux air avec écho de la quatrième partie (emprunté par Bach à sa Cantate d'*Hercule*), ou ces duos de la basse et du soprano en prières, ou ces chœurs éclatants de joie. Mais que penser d'un compositeur qui confie à la trompette des traits de violon comme celui-ci :



Faut-il reconnaître là toute l'audace du génie, ou simplement l'inexpérience d'un âge où l'on ne savait pas encore traiter chaque instrument selon ses moyens et ses ressources ? Quoi qu'il en soit, l'orchestre s'est fort bien acquitté de sa tâche difficile. Parmi les chanteurs, il faut citer particulièrement M^{lle} d'Hotto, une nouvelle venue, dont la voix d'alto, facile et bien timbrée, fera merveille lorsque l'accent sera devenu meilleur. — L. L.

NOUVEAU-THÉÂTRE. — 19 décembre. — Concert avec orchestre donné par Arthur Rubinstein. — Ce nom et tant de jeunesse n'ont pas été la moindre séduction. Il y aurait de la mauvaise grâce à y résister, peut-être aussi à vouloir davantage. L'aisance et la facilité d'un jeu expansif plus qu'expressif avait un certain charme spontané qu'il faut se garder d'analyser. Le troisième mouvement du concerto en sol mineur de Saint-Saëns nous fait d'ailleurs bien augurer du jeune artiste

qui a pu triompher de telles difficultés avec un piano fatigué et obstinément muet.

M^{lle} Marie Garden a dit avec un art infiniment discret trois « *ariettes oubliées* » de Debussy, où tant de nuances changeantes glissent et frissonnent, phrases émues que l'on suit comme un doux regard. J. TRILLAT.

OPÉRA-COMIQUE : le *Vaisseau-fantôme*. — Wagner lui-même (*Gesam. Schr.*, IV, 267) appréciait sévèrement le livret de cet opéra, tissu d'invraisemblances romantiques où pas un caractère — ni celui de Senta, d'Erik, de Daland, ni celui du Hollandais — n'est précis et observé. Quant à la musique, il faut, pour la juger équitablement, se replacer dans l'état d'esprit des compositeurs de 1840. Si on commence par entendre *Tristan* et si on la juge de ce point de vue, on est étonné, dès la seconde partie du premier acte, d'y trouver un italianisme aimant encore et pratiquant tous les procédés de la vieille école ; mais si on prend *Rienzi* (1838) comme point de départ, on admire au contraire la hardiesse d'un génie musical en voie de formation, et peu éloigné du moment où il trouvera sa vraie formule. Wagner est ici un peu dominé par Meyerbeer, et même par Rossini, mais il a déjà rompu, çà et là, quelques-uns des liens de servitude qui retardent son prochain essor ; il est puissant, fougueux, maître de la tradition qu'il n'a pas répudiée. Le chef-d'œuvre de la partition, c'est l'ouverture, merveille de couleur, de mélodie, de fougue, de composition bien équilibrée. (Malheureusement, certaine section de violons, qui sont très beaux, se trouvent noyés, annihilés dans le mouvement très vif de l'ensemble ; je n'en ai pas perçu une note.) Le célèbre chœur des fileuses est une page exquise où apparaît l'art classique le plus pur ; et c'est une des caractéristiques de cet opéra, qu'on en pourrait détacher plusieurs « morceaux ». M. Luigini en a conduit l'exécution avec une maestria que le public a particulièrement applaudie ; et M. Carré en a soigné, comme d'habitude, la mise en scène. Au second acte, le rideau se lève sur un intérieur qui, par l'aspect sombre des boiseries et la lumière d'or qui l'éclaire, est un tableau de maître hollandais. (J'ai moins aimé, au début, la barque un peu mesquine où paraît Daland.) M. Renaud, comédien séduisant, mais dont la voix est parfois inquiétante, a apporté une sérieuse contribution personnelle au succès. M^{lle} Friché (Senta) est bonne. — M.

CONCERTS ANNONCÉS. — *Grande Salle Pleyel*. — Le 19, à 9 h., MM. Cossira et Casella ; — le 20, M^{lle} Gaudefroy ; — le 21, *Société Nationale de musique* ; — le 23, M. Maurice Marcus ; — le 24, M^{me} G. Sauvage ; — le 26, *Société des Compositeurs de musique* ; — le 27, M^{me} Lebrun-Lagravier ; — le 28, M. G. Willaume ; — le 30, M^{me} C. Laennec ; — le 31, M^{lle} Emma Grégoire. — *Salle des Quatuors* : le 18, quatuor Calliat-Choinet.

Schola Cantorum. — Le 8 février, à 8 h. 3/4, Concert donné par M^{me} C. Fourrier, avec le concours de MM. Hayot, André, Denayer, Salmon, Lachaud, Barrère, Million et Delacroix. Œuvres de V. d'Indy, C. Debussy, Mousorgski et J.-S. Bach.

Le Gérant : A. REBECQ.