

au point de vue du détail, par de bons doigts, un son moelleux et une jolie façon de faire chanter l'instrument.

Trois seconds accessits ont été décernés à MM. Doucet et Ringeisen, élèves de M. Loeb, et Olivier, élève de M. Cros-Saint-Ange, tous trois concurrents de première année. Chez M. Doucet, un joli son, un bon phrasé, de la chaleur; jeu encore incomplet, mais non dépourvu de qualités. Lecture... intempestive, si j'ose m'exprimer ainsi. — Du côté de M. Ringeisen un son velouté, un phrasé élégant, une bonne justesse, de la grâce dans le jeu, qui est intéressant. Lecture passable. — C'est par des qualités de même genre et de même ordre que brille l'exécution élégante et fine de M. Olivier. Voilà des jeunes gens qui nous promettent pour un avenir prochain.

En dehors des vainqueurs de la journée il faut distinguer M. Froguer, qui a un jeu sûr, d'aplomb, bien étudié, mais à qui manque encore la flamme et l'élan, et M. Pellet, qui a de l'agilité, de la facilité, et dont l'exécution est très honorable. Je ne sais ce qui a pu porter tort à M. Cuelenaere, qui n'a pu décrocher le second prix auquel il devait prétendre. Il a cependant déployé bien des qualités : de l'éclat, du brillant, de la solidité, de la couleur, dans un vrai jeu d'artiste, avec un bon archet, de bons doigts et un heureux phrasé. Pas de chance ! Qu'il travaille pour un premier prix l'an prochain. Le jury de ce triple concours était ainsi composé : MM. Théodore Dubois, président, Taffanel, Emile Schwartz, E. Papin, R. Marthe, de Bailly, Bruneau, Van Waefelghem et Soyser.

ARTHUR POUJIN.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

LXXII

NOTE SUR LA COMPRÉHENSION MUSICALE : INTERPRÈTES, AUDITEURS, CRITIQUES

Au philosophe Lionel Dauriac.

N'est-il pas remarquable qu'une définition de la musique nous soit suggérée par deux plastiques génies que cet art, intangible comme un parfum, semble avoir peu touchés ?

Goethe et Victor Hugo n'ont pas seulement inspiré, — sans le vouloir, il est vrai, — nombre de musiciens : leur imagination nous invite à réfléchir sur l'essence même de la musique. Goethe a défini l'architecture « une musique figée » ; et si Victor Hugo, sur ce point, n'offre pas une de ces formules sculpturales dont il savait frapper l'empreinte, ses luxuriantes métaphores permettent d'envisager la musique comme une architecture éphémère...

C'est toujours à la maîtresse pièce : *Que la Musique date du seizième siècle* qu'il faut songer, car c'est là que Victor Hugo artiste a le mieux vu la musique, et que se révèle tout entier le poète-peintre qui voyait un Velasquez idéal en décrivant *la Rose de l'Infante*, qui réalisait un Watteau sans pareil en racontant *la Fête chez Thérèse*, heureux de sertir le joyau d'une rime riche en jouant avec les grands noms du Piranèse ou du Primatice, assez bien inspiré, d'ailleurs, musicalement, quand il notait : « L'âme allemande, c'est Beethoven », ou qu'il appelait le *Requiem* de Mozart de la « musique ridée » ! En effet, à part trois morceaux divins, ce *Requiem* d'école est d'un pseudo-Mozart et sent sa tiare de Saitapharnès...

Sous l'invocation du poète architectural de *Notre-Dame-de-Paris*, dont les yeux matérialisaient la sonorité comme un bas-relief, envisageons aujourd'hui la musique comme une architecture qui ressuscite à certaines heures pour l'intime éblouissement de nos sens, quand un digne interprète veut bien consentir à la redresser dans toute sa fugitive splendeur : alors se recomposent ineffablement les matériaux divins ; le monument sort, colossal ou précieux, du silence du papier réglé ; il se développe dans le temps comme la pierre emplit l'espace : arabesques, ciselures, ornements, se superposent ou se déroulent selon tous les artifices du contrepoint ; un style apparaît ; cette architecture sans cesse renaissante est expressive et décorative à la fois, elle s'anime sous la main délicate d'un Jean Goujon :

Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vidant et remplissant leurs amphores penchées,
Se tiennent par la main et chantent tour à tour...

Dans un art pareil, qu'il faut ravir toujours au néant, l'interprète passe au premier rang ; son rôle prend une envergure immense. L'interprète est le collaborateur essentiel de l'artiste : c'est lui qui rebâtit, à chaque nouvelle exécution, le plan de l'architecte initial et qui lui communique la vie sonore ; sans l'interprète, l'esprit de la musique demeure

lettre morte ; l'œuvre d'art n'est plus qu'une épure. Comme un Orphée qui devrait éternellement reconquérir son Eurydice, l'exécutant ranime un fantôme : il lui souffle son âme, il lui rend la voix... Il est l'artiste à la fois docile et créateur qui, sans souci des ruines et des ans, doit relever le Parthénon selon les plans d'Ictinos.

Rôle admirable et périlleux, — qui paraît presque facile quand il est joué magistralement, dès qu'il passe aux mains d'un Édouard Risler, d'une Clotilde Kleeberg, d'une Marie Jaëll !

Mais ce n'est pas tout d'applaudir, il faudrait comprendre... Assez et trop longtemps on a maladroitement opposé le mécanisme et le style, la science des doigts et l'expression musicale : par ce temps de concours, est-il inopportun de vouloir les réconcilier ? Ces problèmes ardu sont de saison, malgré la température... Un petit livre nous y ramène (1). Il est, précisément, d'un des grands interprètes de qui le nom nous venait aux lèvres, et qui donne le précepte après l'exemple. L'interprète y condense la philosophie de l'interprétation : tout instrument de musique, le piano perfectionné comme la voix humaine, n'est-il pas un « intermédiaire » entre une œuvre d'art, sans lui silencieuse, et notre activité organique qu'il transforme en sonorités, de même que le mouvement se métamorphose et devient lumière ou chaleur ?

Loin de les séparer, il faut rompre le divorce entre la matière et l'esprit, entre l'art intangible et la science musculaire, entre l'âme des maîtres et le toucher de l'exécutant ; qu'il n'y ait plus un abîme, consacré même par l'usage et par la parole, entre la beauté musicale et le mécanisme, entre le phénomène esthétique et l'organisme humain qui le ressuscite et l'évoque. Assez et trop longtemps, devant cette architecture aussi compliquée qu'éphémère que suggère une belle exécution musicale, on a très injustement opposé l'artiste au maçon... Plus de rivalités ! Identifions l'effet et sa cause : « Unifier, dans l'étude du piano, les fonctions motrices et le sentiment musical, c'est donner un appui solide aux aspirations les plus hautes de l'artiste. »

Ainsi parlait, dès 1896, la savante interprète qui cite Leibnitz : « Si les hommes observaient et voulaient étudier avec plus de zèle de quels mouvements extérieurs les passions sont accompagnées, il serait difficile de dissimuler... » Citation subtile et rencontre ingénieuse, qui, tout en assimilant la nuance musicale à tel geste, à tel regard, à tel jeu de physionomie où l'âme invisible se traduit aux yeux par la contraction d'un muscle, aboutit à cette suggestive définition du rôle du mécanisme artistique : « Il doit former les mouvements extérieurs de la passion du langage musical qui, forcément, seront tout différents des mouvements réalisés sans cette intention prédominante. » La cause, toute spirituelle, aura pour mission de réhabiliter son effet, tout matériel. L'art de l'exécutant ne sera plus une fonction musculaire, mais un art. Et si, comme le veut le Poète, les maisons sont des « visages », la fragile architecture musicale exprimera d'autant plus parfaitement l'insaisissable pensée que sa résurrection décorative sera plus parfaite et plus consciente de l'effet produit. Dans l'art comme dans la vie, non seulement l'esprit et le corps réagissent l'un sur l'autre, mais ils se pénètrent continuellement, comme deux forces indivisibles, et mieux unies encore que le vent sur la mer...

Nous ne suivrons pas l'auteur dans tous les détails, intelligents toujours et souvent obscurs, de son plaidoyer *psychophysiologique* qui veut démontrer que, contrairement à l'opinion commune, le style s'enseigne ou, du moins, que les mouvements extérieurs qui produisent le style peuvent être enseignés... Qu'il nous suffise, après avoir posé les termes du problème et les bases de la réconciliation, d'évoquer à notre tour, à cette heure troublante de l'année, cet interprète idéal, qui croit à l'*unité de force* en son art comme dans la nature, qui définit la beauté sonore une « dépense harmonieuse » de force réfléchie, et qui, fort de sa pleine « conscience musicale », restaure, avec une passion maîtresse de soi, cette fugitive architecture des aériennes sonorités ; qu'il soit un simple virtuose perdu dans l'armée de l'orchestre, comme un soldat heureux de contribuer à la victoire ou l'artisan du moyen âge ajoutant à la cathédrale inachevée sa pierre anonyme, — ou que, seul, il parle en maître, tel un Rubinstein au piano, ressuscitant la fugue de Bach et le *moi* de Beethoven, la ténuité de Mozart et l'ampleur de Liszt, la délicatesse de Schumann et l'emportement de Chopin, la force et la douceur et la névrose et la grâce, ranimant, dans un récital magistral, toutes les architectures et toutes les maîtrises, — l'interprète est le traducteur savant du poète, le serviteur inspiré de l'artiste : pour lui, comme pour l'architecte ou pour le peintre, le *style* devient le *sursum corda* de la forme ; l'*expression musicale* n'est plus une chimère indéfinissable, mais une animation de la mesure, en même temps qu'une activité consciente, un perfectionnement raffiné de notre organisme et des forces humaines.

(1) *La Musique et la Psychophysiologie*, par Marie Jaëll (Paris, Alcan, 1896).

A tout seigneur, tout honneur : aux côtés du génie nous *piédestalisons* l'interprète, comme un auditeur supérieur qui peut réaliser la musique telle que son rêve intérieur l'entend ; — mais qu'est-ce que l'auditeur, sinon cet interprète silencieux qui rebâtit en lui-même le monument mélodieux des sons ? Son rôle n'est pas moins délicat, pour être moins éloquent... Et *comprendre* la musique, ce n'est pas y chercher midi à quatorze heures, y trouver des gloses abracadabrantes ou des imaginations impossibles, c'est *savoir l'écouter*, la *repenser*, dans sa logique fugitive et vibrante, telle que le créateur l'a voulue et que l'interprète la traduit impétueusement à nos sens ; alors, les nuances les plus lyriquement ciselées apparaissent : « *Sur tous les points qu'un homme connaît mieux que ses semblables, il saisit des distinctions où les autres n'en voient aucune...* » (1). Loi de psychologie profonde, qui nous explique non seulement pourquoi l'interprétation musicale est elle-même une œuvre créatrice, mais pour quelles raisons subtiles il est aussi malaisé d'entendre de la musique que d'en produire ou d'en jouer ! Cet aperçu d'artiste allongera la mine de bien des auditeurs, inconscients jusqu'ici de leur imposante mission ! Midas, instinctivement, se tâtera les oreilles...

Et qu'est-ce qu'un critique musical, ou plutôt, que devrait-il être ?

Un auditeur supérieur qui sache réconcilier en ses jugements l'art et la science, l'extase et le métier, de même que l'interprète doit mettre son savoir musculaire au service de l'expression musicale. Le critique-auditeur est lui-même un interprète qui transmet autour de lui la bonne parole. Auditeurs et critiques, en présence de l'exécutant, sont comme des juges écoutant un témoin qui dépose : il leur faut souhaiter la *conscience*, dans toutes les nuances du terme... On nous a montré (2) le critique devant l'œuvre d'art dans la même situation que l'artiste devant la nature ; sans doute une même architecture musicale apparaîtra diverses à ses auditeurs divers et selon les tempéraments différents de ses interprètes : tel un même paysage aux yeux de plusieurs de ses peintres. Mais plus le miroir est bon, moins il appauvrit l'image. Sous l'atmosphère qui l'estompe (et, de nos jours, on aime de plus en plus le vague impressionnisme et la ligne estompée), le monument demeure ; il en faut saisir les proportions, l'harmonie, le sens mystérieux ; et l'auditeur enfin, qui se veut critique musical, ne doit-il pas y réfléchir à deux fois avant de s'écrier devant des formes nouvelles : « Ce n'est plus de la musique... »

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

CHANSONS POPULAIRES DU PAYS DE FRANCE

INTRODUCTION SOUS FORME DE RÉSUMÉ HISTORIQUE

(Suite)

IV. — CHEZ LES ROMAINS

A Rome, comme en Grèce, la musique a brillé d'un certain éclat, et la chanson a toujours compté dans le patrimoine artistique du peuple. On pouvait le constater lorsque, obtenant les honneurs du triomphe, le général vainqueur traversait le Forum, debout sur son char, et montait au Capitole, afin d'y offrir un sacrifice aux dieux. Dans ces cérémonies triomphales, comme dans certaines pompes religieuses, la gaieté se manifestait sous les formes les plus libres, au son de la voix et des instruments. En tête ou à la suite du cortège, par exemple, s'avançaient des personnages grotesques qui avaient pour mission de divertir la multitude : tel, le *manducus*, sorte de monstre dont la mâchoire formidable montrait des dents énormes ; telles aussi les fameuses *Petreia* et *Citeria*. La première ouvrait ordinairement la marche et représentait une femme ivre ; la seconde, d'après Caton, était une commère à la langue alerte (*effigies quædam arguta et loquax ridiculi gratia*) qui lançait aux passants, venus en foule pour jouir du spectacle, les interpellations joyeuses et les sarcasmes argus (3).

Entourant le char du triomphateur, les soldats redisaient, où même, croit-on, improvisaient (ce qui suppose un don d'invention peu banal)

des chants joyeux ou satiriques auxquels la foule répondait en chœur : *Io triumphe !*

C'est ainsi qu'au rapport de Suétone, pendant le triomphe de Jules César, vainqueur des Gaules, ses légionnaires allaient chantant : « Habitants, gardez bien vos femmes ! Voici le chauve, si redoutable aux maris. » De ces chansons que Tite-Live qualifie tantôt *solemnes jocos*, et tantôt *inconditos versus militari licentia jactatos*, il reste aujourd'hui peu de traces. Voici, à titre d'exemple, deux vers attribués par Edelestand Du Méril (4) aux soldats de la Sixième Légion, qui avaient livré près de Mayence une bataille où les Francs perdirent sept cents morts et trois cents prisonniers :

Mille Francos, mille semel Sermatas occidimus,
Mille, mille, mille, mille, mille Persas quærimus.

On chantait dans les temples et dans les cérémonies religieuses, à Rome comme chez tous les peuples civilisés ; ces chants étaient accompagnés de musique instrumentale. Les fragments qui subsistent des *douze Tables*, au Capitole, fournissent un détail caractéristique, en relatant l'emploi de dix joueurs de flûte pour les funérailles. On chantait encore au théâtre, et toujours avec accompagnement de flûte, dans des pièces appelées *atellanes*, dont les strophes ou couplets pouvaient passer pour les vaudevilles de l'ancienne Rome.

On chantait enfin chez les particuliers et à la cour de l'empereur. Néron donnait l'exemple, en s'accompagnant de la lyre ; d'ailleurs ce « ténor déclassé », comme l'appelle Eugène Gautier (2), ne souffrait pas la critique, et, même s'il chantait faux ou mal, il entendait être applaudi comme un grand virtuose. Mais ce qu'il chantait, ce que chantaient ses contemporains et ses successeurs, nous l'ignorons. Par voie d'hypothèse, nous pouvons avancer que les chansons des Romains étaient, surtout à l'origine, plus rudes et moins raffinées que celles des Grecs ; plus tard, toutefois, elles durent acquérir quelque grâce, et s'amollir même, lorsque les mœurs relâchées de la nation romaine se furent confondues avec celles des peuples vaincus par elle. Sans doute aussi l'absence de documents contribue-t-elle à obscurcir la question, car chez les Romains, comme chez les Grecs, il y avait bien des espèces de chansons, et l'on s'en douterait au besoin par ce seul passage du *Phormion* de Térence (acte III), où Dorion répond à Phèdre : *Cantilenam eamden canis* (Tu chantes toujours la même chanson).

Issue du peuple, fille de son esprit et miroir de ses goûts, la chanson devait changer de caractère avec la religion nouvelle qui, venue de Judée, commençait à conquérir l'Italie. « Le christianisme allait ouvrir un autre ciel à la foi ; il venait proclamer la fraternité de tous les hommes, et au bruit de l'empire romain s'écroulant sur ses bases, les barbares se rassemblaient déjà pour accourir à la curée du monde (3). » Curée longue et terrible, dont l'Europe occidentale fut le théâtre sanglant, période où les arts déclinaient, où pour musique on entendit d'abord les cantiques sacrés lorsqu'on martyrisait dans l'arène les premiers chrétiens, et plus tard des cris de détresse lorsque du Nord les hordes sauvages se précipitèrent sur la Ville éternelle.

Au IV^e siècle une accalmie s'était produite au sein de la tempête et, dans certains pays, la musique vocale commençait à renaître. Saint Chrysostome (4) nous apprend qu'alors, en Syrie, les femmes, les voyageurs, les laboureurs, les matelots chantaient pour alléger leur travail et oublier leurs fatigues.

En 547, l'étoile de Rome a pâli ; Byzance l'emporte sur sa rivale, et l'art se transforme. Les premiers chrétiens s'étaient cachés dans les catacombes, et l'on conçoit qu'ils y priaient d'une voix douce et craintive, sans le secours d'aucun accompagnement instrumental. Plus tard ils chantèrent librement, en plein air ; mais ils ne voulaient pas employer les instruments que les Grecs et les Romains mettaient au service de leurs faux dieux, ni surtout recourir aux poésies que ces païens chantaient en leur honneur : ils eurent tout, ou presque tout à créer. Ainsi, dit Fétis, « commence une nouvelle application de la musique, digne d'un grand intérêt, car elle s'absorbe tout entière dans l'art religieux ».

(A suivre.)

J.-B. WECKERLIN.

(1) Alexandre Bain (*L'Esprit et le Corps*), cité par M^{me} Jaëll (page 36).

(2) M. Fierens-Gevaert, dans son bel *Essai sur l'art contemporain* (Alcan, 1897).

(3) HIPPEAU, *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*, 1858. Chez presque tous les peuples, et en France notamment, pendant le moyen âge, se retrouve ce goût du grotesque. On connaît ces figures hideuses, quelquefois honteuses, qui se mêlent aux sculptures extérieures de certaines églises. Les mœurs autorisaient alors les facéties les plus grossières, même dans les classes de la société où la réserve semblait le plus s'imposer. Ainsi les religieux Célestins de Rouen (ordre de Saint-Benoît) étaient exemptés de tout paiement pour l'entrée de leurs boissons dans la ville, mais un des frères de leur couvent devait précéder la première charrette, et se rendre en dansant et sautant jusqu'à l'hôtel du gouverneur de la ville.

(1) E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle*, p. 110.

(2) *Un Musicien en vacances*, 1873. Suivant Eugène Gautier, Néron avait une voix de ténor faible et légèrement sombrée. Mais rien ne prouve qu'il n'eût pas une voix de basse énergique, car ce genre de voix était bien plus commun ; il l'est encore.

(3) E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle*, p. 21.

(4) *Homélie sur le Psaume XLI*.