

lent, la bouche s'ouvre et, à miracle ! de la poitrine de bronze s'élancent les strophes suivantes :

Qu'il faut beau te voir au bois,  
Rose, fleur sauvage !  
Quel charmant et frais minois !  
Guetle-le d'un œil sournois,  
Guetle-le beau page,  
Rose, Rose, fleur des bois,  
Rose, fleur sauvage,  
Mais, répond la fleur, parfois  
L'en s'y vient piquer les doigts ;  
Tu vas voir, beau page,  
Rose, Rose, fleur des bois,  
Rose, fleur sauvage,  
Il s'y pique un peu les doigts,  
Mais il est vainqueur, je crois ;  
N'est-ce pas, beau page,  
Rose, Rose, fleur des bois  
Rose, fleur sauvage.

En terminant la poésie de Goethe (Haiden Röslein, *La Rose sauvage*), la statue laissa tomber le bouquet aux pieds de la jeune fille. Bruno n'y put tenir, il s'élança vers la rose sauvage...

Et les deux enfants les bras entrelacés s'éloignent et se révèlent leurs sentiments,

... Je viens de faire des heureux, pensa Schubert ; Seigneur, pardonnez-moi, dit-il en levant les yeux au ciel, c'est si bon de donner un peu de paradis à la terre.

Déjà, ils sont bien loin. La tête de la statue s'est retournée et regarde le couple amoureux.

Aussi est-ce une pieuse croyance chez les Viennois de croire que la statue de Schubert se retourne chaque fois que des amoureux traversent le Stadtpark.

Pour ma part, j'en suis sûre et je donne aux fiancés le conseil d'en faire l'expérience.

ERNESTINE VAN HASSELT.

#### Poèmes à mettre en musique

##### " VOS YEUX "

Ce sont vos yeux cruels et doux,  
Vous que je redoute et que j'aime,  
Ce sont vos yeux que j'aime en vous,  
Peut-être encore plus que vous-même.

Vos yeux clairs ont le jour en eux ;  
— L'amour fou, c'est le seul sincère.—  
Je voudrais voguer sur vos yeux,  
Comme sur un lac de lumière.

Vos yeux noirs ont la nuit en eux ;  
— L'amour vrai, c'est celui qui souffre.—  
Je voudrais descendre en vos yeux,  
Et ne plus remonter du gouffre.

Ce sont vos yeux cruels et doux,  
Vous que je redoute et que j'aime,  
Ce sont vos yeux que j'aime en vous,  
Peut-être encore plus que vous-même.

EUGÈNE MORAND

#### NOTRE ENQUÊTE

### LES RAPPORTS DE LA MUSIQUE AVEC LES LETTRES ET LES MATHÉMATIQUES

Réponses de MM. P. de Bouchaud, Alfred Bruneau  
et Charles Kœchlin.

La Poésie est une force à la fois instinctive, élémentaire, énergique et active. Sa tâche est d'introduire, de fonder, l'action intellectuelle du drame. La musique ne saurait arriver par ses seules ressources qu'à une expression purement sentimentale. Le poète, précisément parce qu'il

use du langage et s'adresse à l'intelligence et à l'imagination, peut instituer une action, en indiquer le cours, en exposer les causes avec une complète précision. Or, pour atteindre son but, il ne doit pas uniquement prétendre frapper l'intelligence, mais, par l'intermédiaire de celle-ci, éveiller la sensibilité elle-même.

Quant à la Musique, son domaine propre est l'harmonie qui se manifeste par les variations du rythme. Mais le musicien ne peut inventer une mélodie en s'aidant des uniques ressources de son art. Il lui faut un auxiliaire.

Les vers du poète abandonnés à lui-même sont, malgré leur sens rationnel, dénués de toute beauté expressive. Ils n'influencent que très peu la sensibilité. La poésie cherche à s'approprier certains éléments musicaux par des artifices de rimes ou de métrique. Mais qui ne comprend que de semblables procédés sont incapables de donner au langage parlé une véritable valeur musicale ?

La véritable fonction de la musique n'est-elle pas de seconder la poésie pour augmenter l'intensité expressive des sentiments ? Gluck écrivit jadis : « Je crois que la musique devrait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » C'était là, peut-être, subordonner trop facilement le drame à la musique et rendre impossible la naissance des vrais drames musicaux. Gluck voyait une correspondance directe entre la poésie et la musique, alors qu'elles ne sont à mon sens, que la traduction d'un même fait : l'action dramatique. Chacune, en effet, complète l'autre. La poésie formule ce que la musique ne saurait exprimer et la musique traduit ce que ne peut rendre la poésie.

Le poète composant dans l'esprit de la musique est puissamment secondé par cette grande auxiliaire dans l'expression de l'inexprimable, puisque le sens de ses vers est en quelque sorte prolongé par la mélodie ou l'harmonie.

De son côté, le symphoniste s'associant au poète peut s'écarter des formes musicales ordinaires pour se livrer à sa libre inspiration. Le poète est là pour le soutenir et le maintenir d'une main ferme sur le sol de l'action dramatique.

Et c'est ainsi que naît la mélodie, résultat de la collaboration du poète et du musicien. Le premier devra mépriser les artifices de la métrique et de la rime, ne chercher qu'à formuler sa pensée d'une façon aussi concrète que possible en coordonnant strictement la traduction verbale de son inspiration. Le second s'efforcera de développer avec ampleur tout ce que le poète n'a pu dire, de décrire magnifiquement l'informulé et donnant leur pleine valeur aux vocables de la phrase poétique, de porter sur l'océan de son harmonie le poème condensé, simplifié, élargi.

PIERRE DE BOUCHAUD.

... Il faudrait de longues pages pour traiter le sujet sur lequel vous me faites l'honneur de me demander mon avis.

Ce que l'on peut dire avec la brièveté que comporte une enquête comme la vôtre, c'est que la musique, qui a en elle toute poésie, tend de plus en plus à éviter les formules cadencées des vers pour s'associer aux libres rythmes de la prose. Les protestations terrifiées des librettistes professionnels, des ennemis de la vérité et du progrès, n'ont pas empêché cette union nécessaire de s'accomplir. Il y a quelques années, on la déclarait assez généralement irréalisable. Veut-on savoir une partie de ce qu'elle a déjà produit ? que l'on consulte les affiches de la semaine.

Croyez bien à mes meilleurs sentiments.

ALFRED BRUNEAU.

Des gens du monde m'ont souvent affirmé que les mathématiques servent beaucoup pour l'étude de l'harmonie, et qu'il y a de nombreuses affinités (1) entre la musique et les sciences exactes. Il est vrai que les hommes se plaisent à parler de ce qu'ils ignorent ; ils le font toujours avec assurance. Et puis, les mots techniques dont ils ne savent point la signification, ont un charme de plus, l'attrait du mystère, la poésie du vague et du rêve. Pour qui ne les connaissent point, les mathématiques et la musique, problèmes insondables, deviennent une partie du grand Inconnu, quelque chose de divin. (Il faut avouer qu'à les étudier, à les approfondir, on y rencontre toujours de nouveaux problèmes, et le mystère demeure toujours à l'horizon de la Science et de l'Art).

De fait, les gens qui ne sont ni musiciens, ni poètes, ni artistes, ni philosophes, croient volontiers qu'on écrit une composition musicale comme se résout un problème de géométrie analytique. Les plus instruits citent Platon « l'harmonie des sphères, le rythme des nombres » et n'attachent point de sens trop précis à ces belles paroles. Les autres vous répliquent : « pourtant, on dit : l'algèbre de la musique. »

Faut-il leur rappeler qu'algèbre est mis là par métaphore, et qu'harmonie, en grec, ne signifie point : Science enseignée par MM. Lavignac et Taudou.

Ces confusions de mots assurent à l'erreur et aux lieux communs une jeunesse éternelle. C'est en vain que nous dirons : Les mathématiques n'ont rien à voir dans l'étude du solfège, ni en harmonie, ni en contrepoint, ni en fugue, ni en orchestration ; elles ne sont utiles que d'une façon générale, comme gymnastique de l'esprit. Mais nécessaires ? pas plus aux musiciens qu'aux poètes, aux peintres, aux sculpteurs...

Et l'acoustique ? répondront les érudits : « Tout son musical est causé par des vibrations dont la vitesse et l'amplitude obéissent à des lois mathématiques ; les intervalles musicaux correspondent à des rapports tels que 9/8, 5/4, etc., (2) les sons aigus sont dus à des vibrations plus rapides ; et l'oreille apprécie plus aisément les intervalles mesurés par des rapports simples : 2/1, 3/2, etc. »

Tout cela nous montre que l'acoustique nous renseigne sur les éléments matériels de la musique, comme la chimie sur la composition des couleurs employées en peinture, et la physique sur les rayons qu'elles émettent. Et ces sciences sont précieuses aux fabricants de couleurs d'aniline, et aux facteurs d'instruments. Sans doute aussi l'acoustique servira à perfectionner les salles de concerts, et peut-être, par des mélanges de sons harmoniques, à inventer de nouveaux timbres. Elle étudie et enrichit la matière première de la musique.

Mais il semble qu'à cela doivent se borner les rapports des mathématiques et de la musique. Je ne sais s'il en sera jamais autrement... Il y a, dans l'exécution d'un morceau de musique, des éléments que les mathématiques ne peuvent pas représenter, de même que les lignes d'une figure humaine ne peuvent être définies par une formule algébrique. Ces éléments sont les nuances de toutes sortes qui font vivre une œuvre, et

(1) Quelles affinités ? Je ne sais. On ajoute en général : « du reste les mathématiciens adorent la musique ». A supposer que cela soit vrai, cela pourrait prouver qu'on aime parfois des choses fort diverses. Mais y a-t-il une si forte proportion de mélomanes parmi les mathématiciens ? On trouverait peut-être la même chez les attachés d'ambassade, les chimistes ou les femmes du monde. Quant aux littérateurs, on prétend qu'ils sont anti-musiciens, et l'on cite Victor Hugo, on oublie Rousseau, Beaumarchais, Alfred de Musset, Taine (voir dans *Th. Graindorge*, le chapitre sur Beethoven), et tant d'autres parmi les modernes, à ne citer que Alb. Samain, H. de Régnier, R. d'Humières, André Chevrillon...

(2) On sait que ce sont les rapports des nombres respectifs de vibrations (dans un même temps), des deux sons qui constituent l'intervalle considéré.

lui sont aussi nécessaires que les notes elles-mêmes. De plus, il n'existe point à l'heure actuelle (1) de formule mathématique permettant de reconnaître si un enchaînement d'accords est bon ou mauvais.

Nulle loi de ce genre ne définit non plus l'effet physiologique produit par la musique sur l'oreille humaine et sur le cerveau. Et je crois bien enfin que l'émotion (qui a sa part souvent, et je pense toujours, dans une œuvre artistique) est quelque chose de tout à fait étranger aux mathématiques, suite de déductions et de raisonnements sur les nombres et les grandeurs. Si la musique est un langage de l'âme, comment représenter par une équation l'âme de Beethoven, celle de M. Debussy, et celle de M. Th. Dubois ?

Il existe pourtant des causes inconnues de nous, en vertu desquelles une œuvre est belle ; il faut qu'il y ait certaines relations entre la matière de l'art, le corps et l'âme de l'artiste, pour que l'émotion de celui-ci puisse être transformée en œuvre, "extériorisée" et matérialisée, si l'on peut dire. Il y a également, en retour, des relations entre l'œuvre d'art et l'effet qu'elle produit sur l'auditeur. Mais, si l'instinct devine parfois comment obéir à ces lois, elles sont cachées, en réalité, au plus obscur de la grande nuit de mystère qui nous environne : nous ne connaissons pas encore le secret de la matière organisée et de ses rapports avec la pensée humaine.

Arrivés au bord de l'inconnaissable, il faut s'arrêter ; et cette petite étude apparaît, à présent, comme un composé de vérités évidentes et d'aveux plus nombreux d'ignorance. Il doit en être ainsi chaque fois que l'on tente de réfléchir un peu profondément... Et, suprême ironie (mais, à tout prendre, consolante) la solution introuvable de ces problèmes est l'éternelle chimère de l'humanité consciente : mais c'est la chimère bien-faisante, qui nous fait vivre, et, nous montrant que nous existons, nous donne des forces nouvelles pour penser, souffrir et aimer.

CH. KÆCHLIN.

Nous publierons dans un prochain numéro les réponses de MM. Léon Moreau, Camille Mauclair, Gaston La Touche, etc.

## LES GRANDS CONCERTS

Tandis que chez M. Colonne le succès assuré de la *Damnation de Faust* s'affirmait — jusqu'à l'excès peut-être, si l'on eut écouté quelques admirateurs infatigables trop enclins à ne goûter un morceau que si les musiciens le veulent dire deux fois consécutives, — M. Chevillard au Nouveau-Théâtre nous conviait à l'audition d'un programme plutôt singulièrement composé. Chose rare, ce programme comportait une première audition, et d'un musicien pour qui l'épithète de "jeune" n'était pas seulement prise dans le sens qu'on lui donne en parlant des compositeurs. Je disais, l'autre jour que les chefs d'orchestre avaient dans le choix des œuvres à qui ils daignaient accorder leur faveur, des raisons que le public ne pouvait espérer comprendre. L'audition du *Prélude symphonique* de M. Roffredo Caetani, un jeune italien, nourri de germanisme aux Con-

servatoires de Vienne et de Berlin, mit une fois de plus cette vérité dans tout son lustre.

En dehors des raisons diplomatiques — sait-on jamais par le temps qui court? — je ne saisis pas le motif qui décida M. Chevillard ; mais faisant partie du public, je n'ai qu'à m'incliner.

Je m'incline donc et je louerai dans ce *Prélude* qui n'est symphonique que sur le programme, une grande habileté d'écriture, une grande sonorité, de belles harmonies congruement dissonantes et une orchestration digne d'un maître. Digne d'un maître à coup sûr, d'autant qu'il ne serait pas difficile de citer celui à qui M. Caetani emprunte sans scrupule tous les procédés qu'il met en œuvre. En écoutant ces combinaisons instrumentales, ces sonorités tour à tour puissantes ou chatoyantes, nous avons pu reconnaître au passage une foule d'effets qui furent neufs et géniaux sous la plume de leur créateur, mais qui attestent surtout aujourd'hui l'excellence de la discipline musicale à laquelle le compositeur s'est soumis.

Cette critique serait peu de chose, car enfin les découvertes des maîtres sont destinées à enrichir le patrimoine commun, si l'on percevait plus clairement dans ce *Prélude* les traces d'une réelle originalité. J'avoue qu'elles se laissent difficilement entrevoir. Les thèmes, assez nombreux, ici mis en œuvre, ne manquent pas de mérites, en exceptant toutefois celui de la nouveauté. En outre, je n'ai point saisi parfaitement le plan logique de cette pièce.

S'il faut considérer comme morceau de musique pure, elle paraît bien trop longue pour être si peu développée, car sans la répétition du motif initial pour la conclusion, ce ne serait guère autre chose qu'une suite de motifs d'expressions différentes, arbitrairement juxtaposés et dont aucun ne sert de matière à un travail vraiment symphonique, même rudimentaire.

Si l'auteur, au contraire, entendit faire un poème symphonique, je n'y contredirai pas. Alors pourquoi ne point le dire ? Pourquoi pas, tout au moins, à défaut d'un argument détaillé, un titre moins vague que celui qui fut choisi. Car un prélude ou une ouverture n'ont de raison d'être que pour annoncer quelque chose. Et sous leur ferrure la plus classique et la plus vigoureuse, de tels morceaux ne se conçoivent bien que s'ils présentent quelques rapports perceptibles avec l'œuvre, musicale ou non, dont ils prétendent faciliter l'intelligence. Du moins, depuis Beethoven. Car, les ouvertures des opéras de Mozart sont assez souvent indifférentes à ce qu'elles sont censées préparer. Celles de Beethoven, malgré leur forme déterminée, sont infiniment plus libres et plus expressives. Ce n'est pas exagéré, je le crois, de juger que le poème symphonique moderne est issu, dans une large mesure, d'œuvres comme les ouvertures de *Coriolan* ou d'*Egmont* pour ne citer que ces deux là.

Pour en revenir au prélude de M. Caetani, il eut été d'autant plus désirable que nos esprits, par quelques indications préalables, fussent orientés vers une voie déterminée, que la dissemblance des motifs est extrême. Ce doit être une histoire bien compliquée qu'ils racontent, en passant des suavités mystérieuses du prélude de *Lohengrin* aux lugubres éclats de telle marche funèbre notoire, après incursion dans le chromatisme passionné de *Tristan*. Pourquoi ces alternatives ? On aimerait le savoir et c'est faire bien de l'honneur à notre intelligence que de la juger

capable de résoudre toute seule cet irritant problème.

La *Symphonie en si bémol* de Beethoven, amenée par l'ordre chronologique à voisiner avec ce *Prélude* ambigu ne sollicite pas notre curiosité de même sorte. Le maître, que si souvent hanta la poursuite de l'expression précise et dramatique, sans qu'il ait jamais cependant sacrifié les droits de la musique formelle, le maître se plut cette fois à une composition de demi-caractère, toute de joie et de charme. Aussi cette symphonie plaît-elle généralement moins au public et aux musiciens que telles autres, où la traduction de passions véhémentes ou douloureuses sait trouver des voies plus sûres à nous émouvoir. Car depuis un siècle et plus, nous sommes trop nourris de musique dramatique pour ne pas chercher le drame en toute musique.

L'exquise pondération de cette belle œuvre, l'art incomparable avec quoi, en chaque morceau, les effets sont préparés et gradués, n'en seront pas moins éternellement dignes de retenir l'admiration des artistes. C'est un parfait modèle d'éloquence dans le style tempéré, un exercice de rhétorique délicieuse. Beethoven offrit rarement l'exemple d'une logique si sûre et d'une ordonnance si scrupuleusement élaborée. Car, à les regarder de près, la plupart de ses œuvres, dénoncent son peu de respect pour les règles et les traditions tenues autour de lui pour classiques. Même les plus raisonnables en apparence n'arrêtent pas sa hardiesse. Et ses contemporains n'avaient pas si tort qui lui reprochaient son incohérence, ses modulations heurtées, ses duretés, ses longueurs. Tout cela était vrai. Mais il leur échappait ce qui justifie tout cela ; le génie qui tire de ces prétendus défauts de nouvelles et plus hautes beautés, comme la raison supérieure, qui, en combinant des éléments disparates, fait surgir un ordre suprême de ce désordre apparent.

La *Symphonie en si bémol* ne met pas en jeu ces facultés transcendantes. L'usage que l'auteur y fait de ses motifs et leur disposition sont d'un art admirable. Mais ces motifs n'ont rien de très saillant, l'*Adagio* excepté qui contient une des phrases les plus pures et les plus rêveuses que Beethoven ait jamais écrites. Cette page incomparable, qui présente d'assez réelles difficultés d'exécution, notamment pour éviter tout flottement dans le rythme du dessin d'accompagnement, fut exécutée divinement. Les autres morceaux ne furent pas moins bien présentés. J'avoue cependant, sans prétendre décider la question, qu'il me semble que le *finale* gagnerait à être joué dans un mouvement moins vertigineux que celui que prit M. Chevillard. La tradition est telle, cela est vrai. Je n'en persiste pas moins à croire que cette précipitation incline trop la pièce à la virtuosité en lui enlevant quelque chose de son charme.

La musique de scène de G. Fauré pour le drame de *Shylock* d'Edmond Harcourt n'est pas indigne de ce délicieux musicien. Ce sont de petites pièces vocales et symphoniques d'un art achevé, d'une grâce incomparable à qui ne messied pas une pointe de maniérisme et d'un sentiment rare et délicat. Mais cela est-il bien à sa place, au concert, séparé de l'œuvre d'ensemble entendu par fragments isolés dans cette salle de médiocre sonorité où ces harmonies fines et ténues se réduisent à presque rien. Car il faut bien le dire la salle du Nouveau-Théâtre, fort défectueuse, ne se prête que mal à ces morceaux

(1) Trouvera-t-on pareille formule ? Il est permis d'en douter. D'ailleurs les musiciens eux-mêmes ne sont point tous du même avis au sujet des règles d'harmonie. Et il faut tenir compte aussi de l'idée générale d'un morceau de musique, en sorte qu'on ne peut guère dire, en voyant deux accords isolés, si cet enchaînement est bon ou mauvais. Le Comte Durutte d'Ypres, ancien élève de l'École Polytechnique, crut avoir trouvé la formule rêvée. Mais il convint lui-même que sa formule ne défend point certains enchaînements qu'il considère comme mauvais ; par contre je l'ai appliquée à des passages de M. Saint-Saëns et elle en a conclu qu'ils n'étaient point bons, alors qu'ils sont d'un usage courant aujourd'hui.