



DE LA Musique Symbolique et Philosophique

Au début de cette étude, je tiens à prévenir le lecteur pour qu'il ne se méprenne point sur mes intentions. Le titre de cet article ne signifie pas en effet que la musique ne puisse s'adresser à la légende ou au mythe pour les commenter ; trop de chefs-d'œuvre me donneraient un cruel démenti : en ce sens Orphée de Gluck est bien une légende symbolique. Non, ce que j'ai l'intention de montrer, c'est l'invasion menaçante du symbole-idée pris en soi de la pensée philosophique en musique. La suite de cette étude me fera mieux comprendre.

**

La musique dépeint les sentiments élémentaires : la joie, la douleur ; elle ne peut être représentative d'une idée. Je sais d'avance que telle musique va décrire le calme du soir aux champs : j'ai donc une représentation anticipée que la musique développera ; les sons frappent mon oreille et agissent dans le sens indiqué, s'ils sont adéquats au sujet ; ici l'idée est antérieure à toute émotivité. La Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, si j'en ignore l'affabulation, ne fera naître en moi qu'une profonde tristesse indéterminée ; l'*allegro* de la *Pastorale*, la gaieté : d'autres musiques agiront dans le sens de calme, de repos. Que ces éléments étant donnés, l'imagination secondairement mise en jeu brode là-dessus mille fantaisies, c'est précisément en cela que réside la puissance infinie de la musique « La joie et la douleur, ces deux états de l'âme, la musique les exprime à tous les degrés, et cela suffit à lui assurer un domaine psychologique presque illimité » (Bellaigue). Mais la musique par elle-même est impuissante à préciser des faits. « La musique, dit M. Souriau, en réalité ne nous fait percevoir que des notes, des accords, des mélodies et de l'harmonie, en un mot de la musique pure... Maintenant que se passera-t-il dans l'esprit de l'auditeur, quand l'œuvre composée lui sera soumise ? Ici, le mouvement psychique opère en sens inverse. Le compositeur allait de l'image au motif musical : l'auditeur devra aller du motif musical à l'image. Il a peu de chances de la retrouver telle que le compositeur l'avait conçue. » (1)

La musique est évocatrice ; elle est aussi toute suggestion ; elle ne peut donner que l'éveil à l'imagination. Une imagination plus

(1) Souriau. *La Réverie esthétique*.

ou moins vive développera les émotions ressenties d'après ses propres affinités. Posons donc en principe que la musique n'est pas un langage précis ; que le son ne peut être le signe d'aucune idée et que l'union de la musique et du drame comme le remarque fort justement M. Dauriac « implique précisément l'impossibilité pour la musique d'exprimer à elle seule un sentiment déterminé et facile à reconnaître ». Il ne faut pas se leurrer. J'irai plus loin : on oublie trop facilement que nous ne parlons souvent que par analogie. L'exemple de M. Dauriac est typique. Si j'entends une page symphonique où sonnent des cors de chasse, des fanfares, je peux avoir l'idée d'une chasse ; mais si je n'avais jamais vu de chasse ou tout au moins comment les choses s'y passent, cette musique n'éveillera en moi aucune idée semblable.

Ce préambule était nécessaire à ce qui va suivre. Nous allons étudier rapidement ce que nous entendons par musique symbolique et philosophique.

**

Le symbole est-il du domaine de la musique ? Il est certain, comme nous l'avons fait remarquer plus haut que les légendes, les mythes symboliques d'ordre général, clairs, simples, concis peuvent être interprétés par la musique ; mais l'exposé de théories métaphysiques, de conceptions philosophiques n'est pas du domaine musical. Qu'est-ce qu'une musique allégorique ? « L'allégorie, dit Schopenhauer est une œuvre qui prétend signifier autre chose que ce qu'elle signifie en réalité. » Or, si vous agrémentez la dite allégorie de thèmes musicaux qui seront l'allégorie de l'allégorie (puisqu'ils en seront le symbole) vous pouvez voir la clarté qui se répandra sur l'œuvre. L'art ne saurait prétendre à exprimer jamais une abstraction métaphysique. « Il est nécessaire pour tout art de se restreindre au rôle qui lui revient en propre de ne pas le détourner de sa destination naturelle. » (H. Saint-Chamberlain).

Choisissons quelques exemples et d'abord Wagner. Avouons-le, il a trop sacrifié au symbole et il le justifie ces paroles de Nietzsche : « Il a harangué l'infini et placé autour de lui les grands symboles : il a fait tenir dans l'espace le plus petit une infinité d'intentions et de subtilités ». Lisez ce commentaire sur *Tristan et Yseult* : « Ils abolissent d'abord en eux la vie individuelle, ils se décident au suicide. Mais ensuite la mort n'ayant pas voulu d'eux, ils arrivent, grâce aux souffrances qu'ils endurent à maudire non pas seulement la vie individuelle, mais toute vie possible, à nier la volonté elle-même » (1) Ah ! combien je comprends Saint-Saëns quand il s'écrie : « Offrir au public des beautés cruelles, lui servir un régal de souffrances délicates et de déplaisirs

(1) Lichtenberger.

élevés, n'est-ce pas excessif ? Cela tourne à la mortification ! » (1)

« Les personnages de *L'Anneau du Nibelung*, de *Tristan*, de *Parsifal* vivent d'une existence transcendante qui ne peut être comprise de la moyenne du public. Leur âme si je puis dire, est pétrie suivant les convulsions éphémères de la philosophie régnante. L'orchestre doit commenter l'action, l'enlacer dans le détail psychique. Chaque personnage vit en effet d'une manière plus intense dans la symphonie que sur la scène. Mais ici encore Wagner exige un effort pour que se dévoile entièrement à nous l'intimité de son drame. Le leitmotiv ne peut être suivi, reconnu dans l'enchevêtrement de la trame orchestrale qu'après une étude préalable de la partition. Ce n'est point celui qui apporte à l'auditeur de l'œuvre la plus grande somme de sentiments qui est toujours le plus récompensé, mais celui qui a réfléchi le plus. » (2)

Pour comprendre seulement le personnage de Kundry, a dit un commentateur, il faut avoir étudié profondément toutes les anciennes théogonies ! Ami lecteur, que vous en semblez-vous avoir ce courage ? Continuons notre enquête « La musique, dit Wagner, explique précisément ce que la forme ne peut exprimer et ce que la raison humaine dénomme l'Inexprimable ». On n'arrive guère à comprendre ces explications. Or, ce qui est curieux, c'est qu'il d'autre part, selon M. H. Chamberlain (3) Wagner dit ceci : « La puissance expressive du langage musical demande un complément qu'elle trouvera dans le pouvoir de caractériser avec netteté tout ce qu'un sentiment ou une émotion peuvent contenir aussi de personnel et de particulier. Ce pouvoir elle ne peut l'acquiescer qu'en s'alliant au langage parlé. »

J'avoue que devant une telle contradiction l'esprit hésite, que faut-il croire ? « Wagner, dit Saint-Saëns, a remplacé le drame par une phraséologie bizarre et une prétendue philosophie. », « Wagner, dit un autre commentateur, a sommé la musique de répondre à l'éternel pourquoi. » Il s'agirait de savoir si la musique a obtempéré à cet ordre.

Mais laissons Wagner pour le moment ; son œuvre semble en dehors de tout, car tout lui fut permis ; mais aussi devrait-il être inimitable puisque génie. Hélas ! il n'en est rien, on le sait et il fut imité par nombre de compositeurs et non des moindres, et qui s'en défendent pendant.

Si maintenant, au lieu du drame lyrique nous considérons la musique instrumentale et surtout le poème symphonique, nous allons voir combien de force et de valeur vont prendre tous les arguments ; car cette suggestion est consciente de la scène fausse tout jugement

(1) Saint-Saëns. *Harmonie et Mélodie*.

(2) Fiérens-Geveart. *Tristesse contemporaine*.

(3) Houston-Stewart Chamberlain. *Vie et œuvre de R. Wagner*.

ricement musical ; en effet ou équivoque sur la signification de tel ou tel passage, et on rend toute discussion oiseuse et inutile.

**

« Dans une action dramatique, dit M. Paul Dukas, critique à l'esprit pénétrant, il faut que les types créés dont les passions engendrent un conflit, soient doués d'une vie assez intense pour nous captiver indépendamment du sens symbolique de l'action ».

« Or, le poème symphonique, ajoute-t-il, n'est souvent qu'un drame sans paroles... On n'a pas besoin de littérature pour être ému si l'œuvre est émouvante. N'est-ce point là ce que devrait être uniquement la musique? Celle-ci doit agir par elle-même, si elle témoigne d'un sentiment sincère ; tandis que l'auteur multipliera les notices explicatives et thématiques de peur de n'être pas compris... et pour cause.

Ainsi prenons les poèmes symphoniques de Liszt. Sa musique imprime à chaque motif un sens défini, remplace le développement musical par un mélange de thèmes dont les métamorphoses correspondent à des associations d'idées précises et compliquées. Mais la traduction directe purement musicale d'un poème donné, ne serait-elle pas supérieure à ce jeu perpétuel d'analogies? Qui nous empêche de songer à Faust en entendant le premier morceau de la *symphonie en ut mineur*? Chacun est libre d'interpréter la musique comme un drame individuel. Liszt prétendait exprimer ceci et pas autre chose. » (1).

Précisons pour montrer à quel point de suggestion maladroite, on peut arriver dans le commentaire d'une œuvre musicale, je m'en voudrais de ne pas mettre sous les yeux du lecteur cette paraphrase du *Mazeppa* de Liszt par une de ses admiratrices : Mme Olga Jamina (2) ; Les douleurs inconnues, les angoisses sans noms, les souffrances indéfinissables, les inquiétudes bizarres, les caprices morbides, les déprédations fantasques, tout ce que le plus profond de l'âme humaine cache enfin d'amour et d'adversité, de lumière et de ténèbres, un chant gigantesque le révèle avec une saveur exquise et étrange, reculant les bornes de la langue musicale, traduisant la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, dans les contours les plus vagabonds et les plus fuyants. »

Pourquoi ce commentaire semblerait-il exagéré, puisque Liszt lui-même dit que son *rométhée* « est un mythe plein d'espoirs aussi émus de corps que vivaces de sentiments ». Saint-Saëns lui-même n'a pas échappé à cette erreur du symbole, dans la *Lyre et la Harpe* : la harpe, l'instrument du psalmiste, et la lyre qui accompagnait le chant des odes antiques, symbolisent l'austérité chrétienne en lutte avec le sensualisme païen. »

C'est encore Richard Strauss qui s'avise de

mettre le *Zarathustra* de Nietzsche en musique, et affiche des prétentions philosophiques. C'est Weingartner avec son « *Séjour des Bienheureux* » paraphrase musicale sur un tableau de Böecklin. L'on pourrait multiplier les exemples. Mais j'ai hâte d'arriver à une autre question : celle du symbole liée à un groupement sonore, au thème conducteur.

**

Et d'abord écoutons M. Nordau (1). « Par le leit-motif, Wagner transforme la musique en un langage sec. L'orchestre qui s'élançait de motif en motif, ne traduit plus des émotions générales, mais s'adresse à la mémoire, à l'intelligence et leur communique des aperceptions nettement délimitées. Il fait avec l'auditeur l'arrangement suivant : Cette figure signifie un combat, cette autre un dragon... Il est absolument refusé à la musique de rendre sans équivoque avec les moyens dont elle dispose le monde du visible et du tangible, et à plus forte raison, celui de la pensée abstraite. Les leit-motifs sont donc tout au plus de froids symboles qui, comme les lettres de l'écriture ne disent rien en eux-mêmes, et transmettent à l'initié seul une aperception donnée. La musique est une espèce de table d'harmonie dans laquelle le mot doit éveiller quelque chose comme un écho de l'infini. Mais un tel écho de pressentiment et de mystère ne s'échappe pas de leit-motifs froidement accolés ensemble. »

« L'a priori du sens expressif des idées musicales qui fait qu'on se contente d'une suite quelconque de notes après être convenus avec soi-même que cette suite de notes représentera tel sentiment ou tel objet matériel, fait qu'avec ce système, la musique est d'autant plus vite amenée à un aride schématisme, que les poèmes auxquels elle s'applique sont plus morcelés, et moins musicaux ; et il en résulte une tyrannie sans exemple des notes sur la musique ; et toutes ces laborieuses combinaisons ne sont intelligibles qu'à la lecture. » (P. Dukas).

« Certains ont considéré les motifs comme les membres isolés d'un corps symphonique : on nous apprend que certaine figure ascendante puis descendante est la formule interrogative ; qu'une autre chromatique et ascendante est la formule du désir et de l'aspiration... »

**

Si donc la musique ne veut être que symbole, elle échouera. Le symbole au lieu de prendre corps va se dissoudre, s'évaporer. On obtiendra quelque chose de vague, de nébuleux, de flottant comme l'a très bien remarqué ici même M. J. Huré (2) : « La musique est un langage capable d'exprimer toute chose. Mais quelle imprécision en un tel langage ! Le langage musical n'exprime guère que le schéma de nos

sensations intérieures ou extérieures, calme ou agitation, gaieté ou tristesse, force ou douceur. La musique ne saurait dire nettement par elle-même si notre agitation est causée par la terreur ou la colère ; si notre gaieté est moquerie ou joie de vivre, si notre sérénité est pieuse ou philosophique. »

On ne saurait mieux dire. Or ce qui est vrai de la musique en général, ne le serait pas pour le plus infime agrégat de notes? Vous venez me déclarer tout d'abord que tel objet, soit un casque, soit un anneau symbolisent telle ou telle chose ; d'autre part, vous me prévenez que deux notes — *ut ré b* — par exemple, lorsque je les entendrai, évoqueront l'idée du casque ou de l'anneau symboles de ceci ou de cela. Sans doute, vous arriverez bien aussi à une sorte de langage purement conventionnel. Je sais d'avance que tout se passera ainsi : je ferai donc effort d'attention et d'intelligence pour saisir au passage ces deux notes. Belle avance ! et après? C'est à ce jeu puéril que vous voulez condamner la musique? Par ce merveilleux système, on en est arrivé à appliquer à l'esthétique musicale le langage chiffré, le catalogue thématique ; « établissant, (je cite M. Dukas) à priori le sens de mélodies conçues comme expression directe de sentiments et qui doivent solliciter l'émotion par elles-mêmes. » On fait la dissection d'une œuvre, page à page on en extrait les thèmes un à un, on les étiquette avec leur signification (parfois purement fantaisiste) : on a soin de mentionner leur fréquence et leur répétition, leurs changements successifs ; le thème 2 explique le thème 4 lequel répété en mineur constitue le thème 12. A quoi tend ce froid catalogage?

Il ne peut servir qu'à montrer l'impuissance d'une telle musique à s'exprimer elle-même. Véritable échiquier où toutes les pièces ont leur marche déterminée à l'avance, sans oublier les fous. Musique purement algébrique et architecturale ! La question est de savoir si la musique et l'architecture ont le même idéal. Il ne faut pas que l'emploi ressassé, fatigant des formules tienne lieu de développement. Or, que se passe-t-il chez l'auditeur lorsqu'un thème bref et cassant vient lui rappeler brutalement qu'il a pour mission de figurer ceci ou cela? que tel personnage est symbole de l'Humanité, un autre de la Vie, ce troisième de la Bonté ou de la Haine, ce dernier de la Providence? que ces deux ou trois notes accolées évoquent, l'épée, le casque? Sera-t-il ému? Il ne se produit chez lui à ce moment que des efforts de mémoire il essaiera de caractériser cet appel sonore pour l'identifier avec ce qu'il prétend signifier. Ce n'est là qu'un langage conventionnel en opposition formelle avec l'émotion esthétique qui doit jaillir d'elle-même.

M. Lavignac dans son ouvrage sur Bayreuth (1) a analysé les œuvres de Wagner.

(1) Max Nordau. *Dégénérescence*. Tome 1^{er}.

(2) J. Huré. *Voy Monde Musical*, 30 novembre 1906.

(1) Lavignac. *Voyage artistique à Bayreuth*.

(1) Paul Dukas. *Revue hebdomadaire*.

(2) Cité par Saint-Saëns dans *Harmonie et Mélodie*.

Voulez-vous prendre au hasard quelques titres de leit-motifs? Permettez-moi de vous en citer quelques-uns : « Mystère du nom, Projets ténébreux, Le doute, L'aveu, Le désir, Le regard, Le coffret magique, Le soupçon, Puissance de l'anneau, Les pommes d'or, Lassitude, Le désir de voyager, La fonte de l'acier, L'héritage du monde, Salut au monde, La trahison par la magie, Appel au mariage, La lame, La foi, Le baume, etc., etc... » L'on pourrait multiplier les exemples. Du reste M. Lavignac appelle le leit-motif : « une idée, un ensemble d'idées, une conception philosophique. » Et cependant, je trouve cet aveu chez Wagner lui-même : « Une musique, dit-il, qui voudrait être son objet à elle-même, exprimer à elle seule un objet défini, cesserait absolument d'être de la musique. *Tout effort* pour devenir d'elle-même caractéristique et dramatique ne peut avoir d'autre effet que de déposséder la musique de son essence propre. » (1).

M. Souriau que je me permets de citer encore, dit excellemment, à propos surtout du poème symphonique : « On sent bien que telle musique a des prétentions symboliques, qu'elle veut dire quelque chose, mais quoi? Le sens échappe et l'œuvre semble bizarre et incohérente (2). » Et en effet, si nous envisageons la musique pure, quelle obscurité plus profonde encore ne va pas résulter de l'emploi irraisonné des leit-motifs? Car ici, la magie de la scène a disparu; plus de paroles, plus de chant, plus de décors, plus rien. Et alors c'est le gâchis, l'incompréhension complète, l'extravagance la plus absolue. Aussi dit M. G. Robert (3) « beaucoup d'œuvres récentes ont si peu d'essence musicale qu'elles ne peuvent se passer de programme. » Hanslick, dont nous sommes loin de partager les idées a écrit ce qui suit : « On vante beaucoup certaines compositions modernes où le rythme principal est à tout instant interrompu pour donner place à de mystérieuses parenthèses ou à tout un groupe de contrastes. On trouve admirable que la musique s'évertue à forcer les étroites limites où elle étouffe, à s'ériger en langage. Un pareil loge nous a semblé toujours fort suspect. Les limites de la musique ne sont nullement étroites mais très solidement fixées; il est interdit à cet art de faire concurrence à la parole, de s'ériger en langage » (4).

Rappelons la forte parole de Beethoven à propos de « ces compositeurs qui ne s'entendent à donner de la musique que son squelette ». La science toute seule, a-t-on dit, dans les œuvres artistiques est la chose la plus vaine et la plus inutile.

Exposer des théories philosophiques, métaphysiques et sociologiques; vouloir résoudre

l'énigme du monde; expliquer les systèmes de Nietzsche, de Schopenhauer et... édifier des cosmogonies, ou fonder une nouvelle philosophie, je crois que voilà des prétentions inaccesibles à la musique.

Dans l'interprétation des sentiments mêmes, la musique ne doit point vouloir les spécifier à outrance. Que m'importe à moi le symbolisme de l'œuvre, pourvu que celle-ci fasse sur moi une impression profonde! Pourquoi essayer de découvrir les intentions cachées de l'auteur, et lui faire dire la plupart du temps ce à quoi il n'a jamais peut-être pensé. Car c'est en cela souvent que les commentateurs anatomistes sont les plus dangereux, en tâchant de trouver mille subtilités là où il n'y a rien. La musique est propre par elle-même à éveiller l'émotion, à nous suggestionner; laissez donc chacun selon ses affinités ou la vivacité de son imagination y goûter ce qui lui plaît; pourquoi l'arracher à son rêve? pourquoi brutalement lui imposer tel concept, tel symbole?

Laissons aux poètes, aux philosophes, ces questions. Il y a confusion, et non fusion, comme dit M. Huré. Parce que l'on a porté à la scène telle conception philosophique compliquée de musique, on a faussement attribué à celle-ci le pouvoir de philosopher. Séparez les deux éléments drame et musique: vous serez stupéfaits du résultat.

Que demandons-nous donc à la musique? Nous lui demandons qu'elle absorbe et captive notre sensibilité par ses moyens propres. Il lui faut de la souplesse et de la sincérité; il faut que rien dans ses développements ne trahisse l'habileté froide, l'artifice réfléchi, et qu'on ne décure point le procédé du nom de style; nous lui demandons d'être spontanée, originale; qu'elle ne reflète pas trop la technique du compositeur; un jeu subtil mais clair; quelques motifs conducteurs, mais simples, expressifs, évocateurs, jaillissant d'eux-mêmes de l'âme de l'auteur et non pas numérotés après coup. Tel doit être le vrai langage musical. Mais je refuserai toujours cette dénomination à une agrégation harmonique quelconque, ayant la prétention d'exprimer un sens symbolique, car cela est purement artificiel, n'est que procédé puéril et simple convention. C'est une torture inutile infligée à la musique que de l'obliger à épouser une forme qui ne lui est pas appropriée: c'est aller contre ses tendances et sa destination.

Dans l'emploi du leit-motif, l'on m'objectera que le développement symphonique est œuvre de logique autant que de sentiment. C'est entendu. Mais il ne faut pas pousser l'amour de cette logique jusqu'à créer une polyphonie si complexe qu'elle engendrerait la cacophonie pure et simple. Si la logique ajoute à l'œuvre de la clarté, de la vie, de la forme, si elle découle naturellement de l'essence même de cette œuvre, alors cela est bien.

Dans un poème symphonique par exemple, au lieu de vouloir spécifier jusque dans les

moindres détails les significations multiples de l'œuvre, de vouloir y entasser des intentions qui doivent rester étrangères à la musique et qui ne peuvent que gêner l'audition, guidée par l'esprit de celui-ci, s'il le faut absolument, par quelques brèves indications, et lâchez-lui la bride. « N'oublions pas, dit un critique avisé, combien sont sujettes à caution les significations narratives et descriptives que l'on prétend trouver dans les œuvres musicales » (1). Voyez par exemple *Antar* de Rimsky-Korsakov; ici, un bref programme en tête de chaque morceau: Délices de la vengeance, Délices du pouvoir, Délices de l'amour: aussi liberté pour le compositeur de donner à son œuvre tout le développement symphonique voulu, et liberté pour l'auditeur d'y trouver tout ce qui lui plaira.

**

La musique, avons-nous dit, à un domaine sentimental immense. L'appréciation du beau, dit Hanslick, reposera toujours sur l'évidence du sentiment. « L'excitation des sentiments n'est pas le but de la musique, mais elle en est l'effet; et là où manque cet effet, il n'y a pas d'art » (Bellaigue).

L'influence de Wagner, répétons-nous encore, a été néfaste pour la plèbe de ses imitateurs: ceux-ci ont encombré leur musique d'allégories métaphysiques, de profonds sous-entendus psychologiques, jonglant avec les grands symboles du Destin, de l'Humanité, de la Haine, de la Bonté, que sais-je? cela tourné à la charade, à l'énigme, et finalement a sombré dans le ridicule. On n'imité pas le génie. « La musique a bien autre chose à faire que d'exercer notre sagacité. Laissons-nous aller sans nous imposer aucun effort de pensée à la simple contemplation. Le compositeur, pénétré du sentiment qu'il veut exprimer, laissera simplement aller à l'inspiration musicale. Des voix s'élevaient, frémissantes et passionnées, qui ne sont la voix d'aucun être. La musique nous transporte dans un monde étrange et merveilleux où nous perdons conscience de toutes les réalités. » (2)

Demandons, aux jeunes compositeurs, de la musique qui soit de la vie, qui soit de la joie et de la douleur, de l'amour et de l'espérance, que dans cette musique, comme dit Taine, il ne reste que le fond humain, la puissance infinie de jouir et de souffrir, les soulèvements et les apaisements de la créature nerveuse et sensible.

(1) M. Gustave Robert en donne un exemple personnel amusant. C'est à propos de Sadko. « J'ai commencé, dit-il, à n'avoir de Sadko que la réduction à quatre mains. Sur un feuillet détaché se trouve contée la légende. Sur la foi du texte, je cherche dans la description du navire en marche et... naturellement je trouve dans la musique l'indication de tous ces détails... Or, quelques jours après, consultant la partition d'orchestre, je constate que le tableau musical ne commence qu'à l'instant où Sadko respire seul au milieu des flots. » (La Musique à Paris, 1897-98.)

(2) Souriau. *Réverie esthétique*.

(1) Cité par H. St. Chamberlain.

(2) *Réverie esthétique*.

(3) *La musique à Paris*.

(4) Hanslick: *Vom Musikalisch Schönen*.

...ute, les variations et les harmonies innombrables de son agitation et de son calme ».)
Gardez-vous de transformer la musique, cette douce amie, confidente des bonnes et des mauvaises heures, gaie de notre gaieté, triste de notre tristesse ; évocatrice de rêves, berçant nos plus vifs espoirs, gardez-vous de la transformer en une femme savante prétentieuse et acariâtre, de lui ôter ainsi ce qui fait son charme : sa grâce, sa tendresse, et ce qui fait sa grandeur : beauté et ses larmes.

A. GUIRAMAND.

PROCÈS DE TENDANCE

Et Critérium

Une foule animée sort du Châtelet. Vers un musicien, homme sage, et dont la sagesse, bien que pour certains injurieuse froidement et par là détestée, est attirante, viennent, en grand nombre, des *dilettanti*, des musiciens, des critiques ; ils sont avides de dire à l'homme immobile leurs impressions.

La scène s'est renouvelée souvent et je la vois par cœur.

* *

1^{er} DILETTANTE. — La *Symphonie* de Franck est antipathique, car je hais le mysticisme.

LE MUSICIEN SAGE. — J'aime Franck et justement parce qu'il me donne du mysticisme avec de la *beauté*.

2^e DILETTANTE. — Vous avez bien raison et je partage votre avis ; aussi détesté-je le grossier traus, si terre à terre,

LE MUSICIEN SAGE. — J'aime Strauss parce qu'il me dépeint la vie et qu'il y met parfois de la *beauté*.

UN COMPOSITEUR. — Oui, c'est autrement intéressant d'entendre ces œuvres, toutes de vie et de temps, que des pages de musique russe, si extérieures !

LE MUSICIEN SAGE. — J'aime l'extériorité lorsqu'elle se joint à la *beauté*, ce qui est souvent le cas chez les Russes.

UN AUTRE COMPOSITEUR. — Oui, mais ils emploient trop souvent les chants populaires. Je déteste les musiciens qui se servent du folklore.

LE MUSICIEN SAGE. — Alors vous détestez Bach, qui usa abondamment des thèmes populaires ; vous détestez presque tous les grands compositeurs allemands et français ; vous détestez les admirables « cantores » de la Renaissance et les inventeurs du chant grégorien ; vous détestez Beethoven, dont la plupart des œuvres se rattachent plus ou moins à des chants populaires, et Wagner qui y emprunte tant de mélodies...

Pour moi j'aime le chant populaire, car il est généralement très beau et très simple et très employé.

Ce n'est donc pas pour l'avoir plus souvent employé dans leurs symphonies que je trouve

Borodine et Rimsky inférieurs, je l'avoue, à Beethoven.

C'est pour des raisons que vous ne pouvez saisir, car elles ne sont pas *dogmatiques*.

1^{er} CRITIQUE. — Je les connais. Vous rapprochez à ces Russes leur sentimentalisme.

LE MUSICIEN SAGE. — Je serais désolé d'être inaccessible même à *une seule* des émotions que peut ressentir un homme. Je ne hais donc point le sentimentalisme lorsqu'il se joint à la *beauté*.

2^e CRITIQUE. — Il va falloir que j'écrive le morceau de X... Il m'a beaucoup plu personnellement et même m'a fort ému, mais j'ai rencontré le jeune Z. qui m'a expliqué la mauvaise construction de l'œuvre et son écriture incorrecte... il m'a fait parcourir la partition et signalé les passages fautifs... Il a raison, on ne trouve pas d'exemples, chez les maîtres, de semblables hardiesses.

LE MUSICIEN SAGE. — Il a tort. Tout ce qui sonne bien, tout ce qui émeut, tout ce qui se suit avec aisance est bien construit et bien écrit. Quant aux hardiesses qu'on ne rencontre pas chez les maîtres, ne vous en inquiétez pas et remarquez que les plus belles pages des maîtres furent aussi des hardiesses dont il n'y avait pas d'exemple chez les maîtres qui les avaient précédés.

UNE VIEILLE DAME. — Vous avez bien raison monsieur. Il n'y a de beau que ce que l'on comprend tout de suite ; je n'aime pas la musique savante et quand je ne saisis pas aussitôt la mélodie, je déclare l'œuvre mauvaise.

LE MUSICIEN SAGE. — Madame, les pages que vous admirez le plus sont souvent des pages « fort savantes » ; la musique qui vous semble obscure est de la musique d'ignorant, très souvent, parfois de la musique géniale que votre degré d'initiation musicale ne vous permet pas de comprendre encore.

LA VIEILLE DAME, s'enfuyant. — Insolent !

UN COMPOSITEUR arrivant essoufflé. — Je n'aime pas Debussy, ses phrases sont trop courtes !

LE MUSICIEN SAGE. — J'aime les phrases courtes quand elles sont belles.

UN AUTRE COMPOSITEUR. — Vous avez raison ; une phrase longue est toujours banale. Aussi n'aimé-je pas Bruneau.

LE MUSICIEN SAGE. — J'aime les phrases longues quand elles ont de la *beauté*. Elles sont les plus rares dans l'art musical... Qui donc aujourd'hui peut concevoir, d'un souffle puissant, une longue phrase, « se suivant bien », s'élevant, et planant avec aisance ? Qui donc ferait l'*Aria* de Bach, les nombreuses mélodies de la *Passion de la Saint-Mathieu*, et tant de phrases de Bach, et de Haendel, et de Mozart, et de Beethoven, et de Wagner?...

1^{er} DILETTANTE. — Moi je n'aime pas les phrases longues, j'aime la vie le mouvement, ainsi je trouve que l'on joue toujours trop lentement.

LE MUSICIEN SAGE. — Aimez donc la *beauté*... et croyez que la lenteur d'un mouvement laisse plus de loisir à l'oreille pour s'assurer des détails qu'un mouvement rapide où tout se confond.

« Il y a quelque impiété à jouer Bach trop vite, dit souvent le maître Guilman à ses élèves : on ne peut en goûter le rythme, les détails... la vraie beauté. » Il a raison et j'ai lu naguère un article remarquable où le grand organiste Widor ne parlait pas autrement.

1^{er} CRITIQUE. — Vous croyez donc que l'art musical est *purement* contemplatif ?

LE MUSICIEN SAGE. — Il est *surtout* contemplatif... l'Art tout entier est de contemplation et de recueillement. Les impressions rapides et vives ne sont qu'amusettes... L'on peut comparer entre elles les joies diverses que l'on trouve ici et là, lorsque l'on ressent intensément les unes et les autres.

UN JEUNE HOMME. — Je suis attristé : depuis que des critiques et professeurs m'ont initié aux *lois du beau*, je ne suis plus heureux. Je vois des défauts partout... et ces défauts, si minimes soient-ils, me masquent toutes les qualités.

LE MUSICIEN SAGE. — C'est une maladie toute moderne dont vous souffrez. Quand vous saurez l'inanité des *lois* qu'on vous a enseignées, vous serez guéri et vous vous appliquerez à éviter les défauts — même réels, c'est-à-dire péchant contre la nature — et à vous attacher d'autant aux qualités des œuvres que vous entendrez.

1^{er} CRITIQUE. — Pour moi, lorsque, dans une œuvre, je rencontre un seul défaut, je veux dire *une page*, quelques mesures, contraires à mes idées, à mon tempérament, l'œuvre me paraît *entièrement* mauvaise.

LE MUSICIEN SAGE. — Vous me rappelez un ami qui ne trouvait aucun plaisir à regarder une fresque de Delacroix, à Saint-Sulpice, parce qu'il y avait découvert un défaut — très réel du reste — de perspective, dans une colonne : il ne voyait plus que cette faute dans le tableau ! Comme lui, vous ne savez pas admirer : la faculté d'aimer vous manque. Vous n'êtes que des juges — toujours malveillants, souvent mal informés, parfois partiaux — et vous vous croyez obligés de *jurer* là où vous êtes devenus impuissants à *sentir* !

UN MONSEIGNEUR IMPATIENT. — Enfin qu'avez-vous donc à nous critiquer tous ainsi, avec votre flegme insolent?... Ne nous reconnaissez-vous pas le droit d'avoir des idées et de juger d'après un *critérium* choisi ?

LE MUSICIEN SAGE. — Vous avez tous les droits, même celui d'être malheureux par vous-même.

1^{er} CRITIQUE. — Moi je m'appuie toujours sur un *critérium*, quelque effort intellectuel je doive en souffrir. Mon *critérium* est le fruit de réflexion laborieuses, de déductions pénibles.

UN DILETTANTE. — Moi, je choisis les *critérium* qui me paraissent sérieux et raisonnables en des livres savants que j'étudie avec soin.