

hul, éclos sous la Révolution en des temps graves et inquiets, ou des fragments de chœurs d'opéra, ou des airs célèbres tels que la *Sérénade de Méphisto* du *Faust* de Berlioz, chantés à l'unisson par cent voix.

J'aime mieux, dois-je le dire, la bonne et franche chanson populaire de Pierre Dupont que Marcel Legay entonna à pleine voix, appelant d'une baguette frémissante et émue les voix en chœur pour le refrain.

L'auteur de *Louise* sait trop bien vers quel idéal le peuple aspire pour ne pas connaître la source de beauté vers laquelle il doit le diriger.

Si exercées et si fortes que puissent devenir les élèves de MM. Bouillon, Francis Casadesus, Tornié et Mathieu, espérons qu'elles ne chanteront jamais les chœurs à quatre parties des cantates de Bach. Dieu nous préserve des couturières qui seraient des élèves de Conservatoire.

L'*Essai de chants mêlés de danses* sur le Mode antique, que Charpentier a composé pour les jeunes assidues de son œuvre, est un rêve magnifique et doux. C'est la porte ouverte vers un idéal de lumière et de sérénité bienfaisante. Rejetant résolument les odieuses robes du dimanche, qui, pendant toute la soirée, avaient servi à danser pavanés et menuets, éteignant les indiscrettes girandoles électriques qui révélaient tant de laideurs et chassent le mystère, il a composé un chant simple qu'accompagnent des lyres (en l'espèce huit harpes chromatiques Lyon) et auquel viennent se mêler dans une apparition de lumière des danseuses en peplum blanc. Ce n'est qu'un essai, un tout petit essai, bien imparfait d'ailleurs, tellement il est difficile d'habituer les formes humaines à prendre possession de la beauté intérieure qui est en elles, mais c'est un chemin ouvert, une indication vers la source divine, où nous devons tous aller dans un magnifique et sublime effort.

A. MANGEOT.



Notes sur la "Forme" dans l'Art

En art, la *Forme* est l'ensemble des moyens employés pour l'expression du sentiment esthétique.

La *Forme* ne trouve donc pas son but en elle-même, elle doit être l'esclave de l'Idée.

Lorsque nous contemplons les tours majestueuses d'une cathédrale gothique, nous sommes émus, impressionnés au fond de l'âme; nos yeux sont charmés par une harmonie dont nous ne pensons pas à analyser les causes. Nous n'avons pas le sentiment de la définition, devant ce chef-d'œuvre de simplicité grandiose et variée et nous appellerions brute celui qui dirait froidement : « Ce sont deux parallépipèdes de pierre, ornés de petites saillies coniques et de courbes, de pierre également » ; Toute cette géométrie, ni aucun procédé architectural, n'apparaît à l'artiste sensitif. — Déjà, en un écrit récent, j'ai exprimé cet oubli de la *Forme*, devant une œuvre d'art émouvante ; ce que je n'ai pas dit — et ce qui ressort de la dé-

finition proposée plus haut — c'est que la *Forme* n'est parfaite que lorsqu'elle n'attire pas l'attention sur elle-même.

Je veux ici parler, surtout, de la *Forme* dans l'art musical.

L'ensemble d'une œuvre musicale — comme de toute œuvre d'art — est bâti selon des formes qui ne peuvent être imposées d'avance par des conventions — l'œuvre ne serait ainsi qu'un exercice d'école — mais qui doivent se faire souples, malléables et soumises aux exigences d'une idée première; tout artifice disparaît alors complètement devant l'émotion du créateur. L'artiste vraiment fort est celui qui trouve la forme exactement adéquate à sa pensée, celle qui fera comprendre son âme aussi clairement que possible, celle qui sera assez insaisissable pour que l'auditeur — doué naturellement d'une organisation musicale (1) — ne dise jamais, s'il est ignorant des doctrines :

« Cela n'a aucun sens ! » — pour qu'il ne s'écrie pas, s'il est instruit des techniques pédantes : « Quelle merveilleuse écriture, quelle solide construction ! » — ou bien : « Ce n'est pas construit, c'est mal écrit ». Lorsque le « métier » apparaît, soit en une froide ordonnance géométrique, trop souvent admirée sous le nom de forme parfaite, soit en un chaos inexpressif, l'œuvre manque de *Forme*.

Les variétés de la *Forme* sont nombreuses; j'y vois principalement trois classifications : le *Plan*, le *Style*, l'*Écriture*.

L'artiste qui s'est donné à l'art avec passion, l'artiste dont les émotions se traduisent, involontairement, en visions de statues, de monuments ou de tableaux, en voix intérieures chantant des vers ou des harmonies, celui-là souffre de l'imprécision de sa pensée fugitive. Ses visions ou ses rêves chantés l'attirent et le fuient, il ne peut les saisir et il veut les créer en réalités vivantes et apparentes. Alors, c'est l'esquisse, encore informe, informe parce que la *Forme* déjà y apparaît, en imperfection.

L'artiste veut retrouver son rêve qui fuyait. — il le revit et le copie, — il a besoin d'une science infinie, d'une science de *composition* ; il lui faut l'art de faire un *plan*. S'il est sculpteur ou peintre, il compose les attitudes de ses figures pour que leur matérialité, pétrifiée ou plane, n'apparaisse pas choquante et froide ; pour que leur ensemble soit harmonieux et que cette harmonie laisse à notre âme un libre champ d'émotions.

Si l'artiste est musicien ou poète, il groupera ses phrases musicales, ou littéraires, en une unité capable d'exprimer son « moi » : il composera ses périodes ou ses chapitres de manière à former un tout harmonieux, un ensemble de lumière qui laisse saisir nettement sa pensée, les détails et les développements de sa pensée.

On entrevoit déjà — et je le montrerai plus loin — combien celui qui fait du *plan* un but est encore un élève, ignorant des profondeurs infinies de la science des formes et appliqué, avec une maladresse dont, peut-être, il ne se corrigera jamais, à des devoirs scholastiques, exercices d'assouplissement, qui n'ont qu'une utilité d'enseignement préparatoire.

Le *plan* d'une œuvre d'art est comme l'ossature d'une statue, on doit en *deviner*, seulement,

(1) En des chapitres précédents, j'ai décrit ce que j'entends par organisation musicale. En résumé, je considère qu'un individu est musicalement doué lorsqu'il sait distinguer des rapports de sons, des intervalles, des accords consonnants ou dissonnants, des timbres — tout cela, sans avoir reçu d'éducation musicale.

la structure ; il doit ressembler à la charpente d'un monument, charpente solidement établie et harmonieusement composée, mais cachée avec soin, jamais apparente en une laideur de construction inachevée ou en une timidité maladroite.

De même que le *plan*, le *style* et l'*écriture* doivent être esclaves de la pensée et se modeler sur elle ; ils ne sauraient s'enseigner d'après des formules, mais, seulement, d'après la connaissance approfondie de toutes les ressources de tous les métiers dont usèrent tous les Maîtres dans l'Art dont on s'est proposé l'étude.

Ces ressources techniques doivent devenir à l'artiste tellement familières qu'il en puisse trouver d'autres si des pensées nouvelles l'exigent, et qu'il sache utiliser toutes ces richesses, assez pour en varier à l'infini, avec une maîtrise tranquille, les groupements, les enlacements, la composition.

Dans un livre paru récemment (1), une distinction, très claire et très nette, a été faite entre le *Style* et l'*Écriture* : on emploie généralement ces deux mots comme termes synonymes ; ils ont cependant un sens très différent. Je cite le passage en entier : il s'applique aussi bien à l'Art musical qu'aux choses littéraires qu'il décrit :

« Le *Style*, dit largement Buffon, n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. — L'*Écriture* est chose plus petite, plus multiple, uniquement curieuse de détails. Il faudra toujours dire : Un *style* rapide, un *style* large, l'ampleur du *style*. Mais je louerai plutôt une *écriture* soignée et je blâmerai une *écriture* précieuse. La *préciosité* — qui a d'ailleurs des apparences fort diverses — c'est le souci exclusif de l'*écriture*, du petit détail souriant ou pittoresque, de la mouche au coin de l'œil, du rouge ou du blanc dont on corrige les couleurs de la nature. Il n'y a pas de *style* artificiel ; il n'y a guère d'*écriture* naturelle. Le *style* tient le milieu entre la pensée et l'*écriture*.

Quand Buffon recommande d'employer toujours les termes les plus généraux, il éteint l'*écriture* pour laisser au *style* toute sa valeur. Il a peut-être raison : l'*écriture* la plus aimable se fane vite. Exemple : Fénelon, l'homme de l'épithète qui fut fleurie et rare, qui est banale et pâle. Mais les snobs, êtres particulièrement « successifs », incapables de saisir le *style*, cette synthèse adéquate à la pensée, se prennent à la broderie capricieuse et éclatante de l'*écriture*.

Les grands créateurs négligent souvent l'*écriture* et c'est pourquoi les petits exigeants de leur temps leur reprochent de manquer de *style*. Si Apollon dédaigne trop la mode, il y aura des gens pour le trouver laid. C'est ainsi que pour certains, Balzac écrit mal et La Bruyère, vaniteux de la piquante précision de son *écriture*, reproche à Molière « du galimatias ». Le grand homme qui a un *style* est à l'écrivain curieux d'*écriture* comme le savant aux larges conceptions est à l'érudit amusé du détail.

A ces lignes, merveilleuses de clarté, — avec ce que je ne sais quoi de simple et de noble qui met de l'émotion et de la poésie, même en des paroles didactiques, — je veux seulement ajouter que l'*Écriture*, détail de la *Forme*, ne peut être soignée et raffinée que si, loin d'attirer à elle l'attention, de détruire l'unité du

(1) *Les Prostituées*, par M. Han Ryner. — M. Han Ryner est un auteur contre lequel les critiques ont, depuis une dizaine d'années, ourdi la conspiration du silence : cet écrivain exprime, en effet, des pensées d'une hauteur et d'une profondeur tantôt blessante, tantôt incompréhensible pour eux.

Plan et le mouvement du *Style*, elle y apporte une parure discrète et séduisante, saisissable seulement à l'analyse, mais si intimement liée à l'ensemble, qu'elle n'apparaisse pas d'abord.

Faire de la Forme un but, est une erreur esthétique à laquelle beaucoup de gens furent amenés par des erreurs de définitions.

La définition est une manie humaine sans doute inévitable, peut-être nécessaire... mais il ne faut s'y adonner qu'avec prudence, avec largeur d'esprit aussi. Les définitions sont toujours trop étroites..., elles n'embrassent qu'une toute petite partie de chaque chose et prétendent nier les parties qui sont voisines.

L'Art et la Beauté, si peu définissables, ont été définis très souvent et très mal... ou, plutôt, chacune des définitions qu'on en a données était juste, mais incomplète et prétentieusement exclusive.

Et, d'abord, on a souvent oublié que l'Art peut être intimement lié à la Beauté... ou l'on a assuré qu'il en était forcément l'expression, ce qui est, du reste, plus soutenable.

On a dit : « L'Art c'est une tranche de nature vue à travers un tempérament ».

Oui, c'est cela... mais c'est aussi autre chose. Les *Rêveries d'Ossian*, les *Contes d'Edgar Poe*, les *Tragiques de d'Aubigné*, le *Jugement dernier de Michel Ange*, les *Visions de Gustave Moreau*, les *Cathédrales gothiques*, les *Œuvres religieuses de Bach*, les *Drames fantastiques de Wagner*, ne sont pas seulement « la nature vue à travers un tempérament »... et ce sont, je crois bien, des œuvres d'art.

On a dit : « L'Art, c'est la Création ».

Voilà plutôt la définition du génie, dans le sens étymologique du mot.

Certes, dans toute œuvre d'art, il y a création, mais une machine ingénieuse est une création et n'est pas une œuvre d'art.

On a dit : « La Beauté c'est l'Unité dans la Variété. »

C'est cela... et autre chose aussi.

Beaucoup d'objets présentent l'unité dans la variété que personne n'aura l'idée d'appeler œuvres de beauté.

« L'unité dans la variété », c'est une des conditions de la Beauté extérieure, sensible, de la Forme.

On a dit : « La Beauté, c'est l'agréable sensible ».

Cette définition est plus large et plus riche que toutes les autres... mais elle me semble insuffisante.

Dans un poème d'Homère, dans une tragédie d'Eschyle ou de Sophocle, dans un oratorio de Bach, dans une fresque de Luini, il n'y a pas que l'agréable sensible.

Dans les grandes œuvres des Maîtres on trouve réalisées toutes les définitions que les esthéticiens ont données de l'Art et de la Beauté; l'on trouve aussi d'autres choses : des émotions définies... et une Émotion indéfinissable, quelque chose qui semble de la divinité.

JEAN HURÉ.

(A suivre.)



Société Nationale

LE CONCERT AVEC ORCHESTRE DU NOUVEAU-THÉÂTRE

Il est très étonnant que M. Albert Roussel ait pu songer à écrire quelque chose sur *Résurrection* de Tolstoï. La portée sociale de ce livre et sa forme réaliste semblaient exclure toute idée musicale. Et le *Prélude symphonique* qu'il a inspiré n'en renferme guère. La forme en est très imprécise, on ne sent pas de plan. L'orchestre est terne et monotone. Le programme annonçait une superposition de thèmes. J'avoue n'avoir trouvé ni thèmes ni superposition.

Le chœur de M. Février, *Sous Bois*, sur les vers de M. Philippe Gille, ne manque pas de charme. Il est bien construit et plein de sonorités. Il commence par un canon entre les deux voix du chœur, qui s'interrompt pour permettre à M^{me} Laure Flé de mettre en valeur une strophe attristée que soulignent d'expressifs élans de violoncelles. Puis le chœur reprend et monte pour revenir au canon du début sous lequel passent des harmonies délicates et enveloppées. C'est très doux et très frais.

Quatre *Intermèdes* de M. Alfred Cortot m'ont surtout intéressé par l'art et la variété de l'orchestration, pleine de ressources et de richesses. On pourrait souhaiter au *Crépuscule Maritime* plus de grandeur et de calme; ce n'est pas assez « plein air ». Le 5/4 qui décrit une *Danse de Chèvre-pieds* est très coloré et très vivant, avec des combinaisons de timbres des plus heureux. Puis ce sont les *Murmures du Ruisseau dans le Jardin* très joliment évocateurs. Enfin, le *Divertissement sur une Chanson populaire*, habile et brillant, témoigne d'une grande maîtrise de plume. Je reprocherai à M. Cortot d'éviter systématiquement la cadence, ce qui donne le sentiment d'une interruption plutôt que d'une fin.

Grand succès pour M^{me} Hatto, si jolie et si artiste, séduisante *Schéhérazaïde*, que l'on écouterait sans se lasser jamais. Du reste, les poèmes de M. Tristan Klingsor, très savoureux, rappellent la belle traduction des *Mille et une Nuits* du docteur Mardrus. Et la musique de M. Ravel, curieuse, pittoresque, lointaine est admirablement adaptée. La *Fête en chanté* soupire pour l'amante qui l'écoute, attendrie. *L'Indifférent* passe en donnant un espoir et laissant un regret. *Asie* nous montre les trésors de sa lumière, la langueur de ses femmes, l'ivresse de ses parfums, la richesse de ses étoffes, la féerie de ses palais. Et l'orchestre nous entraîne en ces lointains pays et raconte d'étranges choses. Cette dernière mélodie est la plus complète, à cause de ses proportions et de sa couleur. Mais la suite tout entière mérite des éloges pour sa tenue et son unité.

Avec un *Hymne Védique* de Leconte de Lisle, le grand et regretté compositeur Chausson a fait un chœur sombre et douloureux, plein d'une force et d'une énergie sauvages, et sur lequel M^{me} Laure Flé laissait planer parfois une plainte désespérée.

M^{me} Elise Hall s'est fait applaudir dans le *Choral varié* pour saxophone de M. Vincent

d'Indy, de forme beethovénienne. Il fallait tout le talent de M^{me} Hall et toute la science de M. d'Indy pour donner du relief à cet instrument, dont le timbre indéfini se mélange jusqu'à disparaître, avec celui de n'importe quel autre pupitre.

Il serait bien téméraire de porter un jugement sur la valeur de l'ouvrage lyrique *Les Amants Byzantins* de M. Woollett par la seule audition de l'un de ses préludes. Réservons-nous jusqu'à plus ample connaissance de la partition.

L'*Oratorio* de M. Daniel Lajos, *les Pèlerins d'Emmaüs*, mis en musique par M. G. Bret, est plein de qualités. Sévère, mais non exempt d'enthousiasme, il est d'une belle structure, et plein de noblesse et de foi. MM. Paul Daraux et Girode l'ont chanté avec élan et chaleur. Tout le programme a été, du reste, fort bien exécuté sous la direction de M. Cortot, qui eut la lourde tâche de présenter, en l'espace de quelques répétitions, un programme entièrement composé d'œuvres nouvelles toujours complexes et dont la mise au point réclame des soins infinis.

PH. MOREAU.

Concerts Ysaye-Pugno

La séance supplémentaire Ysaye-Pugno donnée au Nouveau-Théâtre, devant une salle archi-comble, fut un triomphe autant pour les deux maîtres que pour MM. Van Hout, Crikboom et Gérardy. Car, si la *Sonate* à Kreutzer fut une merveille de passion, de douceur, de joie, que dire du *Quintette* de Schumann et de celui de Franck? Ces admirables artistes ont tellement pénétré ces chefs-d'œuvre que l'on ne songe pas à se dire : Est-ce bien joué! Mais : Est-ce beau! L'interprétation disparaît devant l'émotion. Et c'est seulement à la fin que l'on songe à rendre hommage à un talent capable de faire passer dans l'âme des auditeurs l'âme de ces musiciens sublimes.

Si tous les virtuoses suivaient ce noble exemple!

Ph. M.

Concerts Le Rey : Dimanche 15 mai 1904. — M. Paul Viardot ayant la direction de l'orchestre, sous sa baguette énergique et artistique, les musiciens semblèrent sortir de la douce somnolence où ils se laissaient aller aux dernières séances. C'est dans ces conditions que l'on put entendre avec plaisir la *Symphonie Romaine* de Mendelssohn et la *Danse des Sylvaains* d'Emile Trépart.

Le *Concerto* pour piano de G. Pfeiffer, joué en première audition par M^{me} Roger-Miclos, valut un gros succès à l'auteur et à l'interprète. Il faut dire de suite, d'ailleurs, combien l'éminente pianiste déploya de talent et mit en vive lumière ces pages très pianistiques.

M^{me} Eve Lamaz fut beaucoup applaudie dans l'*Air du Cid* de Massenet et dans l'*Air du Freyschutz* de Weber.

M. L.-C. Bataille eut aussi sa part de succès en chantant avec sa voix chaude diverses pièces de Schumann.

Dimanche 22 mai. — Pour faire diversion, et par contraste à ce qui se passe habituellement, ce furent les chanteurs les meilleurs, qualité et quantité tout était réuni. En effet M^{lle} Montjoie, de l'Opéra-Comique, chanta avec une voix jeune, charmante et fraîche deux airs de Fontmagne. M^{me} Guillon-Brasseur, de l'Opéra de Monte-Carlo, eut de beaux accents pathétiques dans un air de *Samson et Dalila* et mit une belle expression dans *Sais-tu* de Fontenailles qui lui valut d'être rappelée et bissée. Enfin M. Cornubert, dont la très jolie voix de ténor fut bien à l'aise dans deux morceaux fort bien écrits de M^{lle} L. Didier, qui accompagnait au piano, et dans *Élégie* et *Chanson triste* de Duparc.

Parmi les instrumentistes ne citons que M. Pascal, qui joua avec virtuosité un solo de flûte de Mercadento. On ne peut rien dire de M^{me} Henriette Dabernat, qui massacra avec conviction le *Concerto en ré mineur* de Mendelssohn.

A. P.

LE SAMUD

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 60, Cours de Vincennes, Paris.