

Au Pays de la Critique musicale

En un magnifique langage, M. Mithouard exprimait récemment la communion de tout l'Occident aux mêmes chefs-d'œuvre de la musique : « Il n'y a, écrivait-il, en Occident, qu'une seule musique. Le Français, en entendant la sonate de Bach, l'Allemand, en entendant la sonate de Franck, ont le sentiment qu'ils écoutent un auteur national » (1).

Ces généreuses paroles ne traduisent malheureusement que le rêve d'un large et noble esprit car, dans la réalité, l'occident semble s'ingénier à souligner ses divisions, à exaspérer ses préjugés ethniques et à méconnaître la communauté d'idées et de sentiments dont il vit. S'il est vrai que l'auditeur français a voué au génie du Cantor saxon une admiration sans cesse grandissante, il est aussi certain que les Allemands manifestent à l'égard de César Franck et de notre jeune école française une opposition systématique et qui peut paraître singulière. La presse d'outre-Rhin ne ménage pas, en effet, ses critiques à la musique qui s'écrit à l'ouest des Vosges ; elle use dans ce but d'une esthétique et d'un langage qu'il n'est peut-être pas superflu de rappeler.

On sait que les Allemands professent, en général, un mépris non déguisé pour la « musique à programme », bien que leur compositeur le plus considérable à l'heure actuelle, Richard Strauss, s'en montre un adepte fervent. Leurs sympathies vont plutôt à ce qu'ils ont appelé la « musique pure », la « musique absolue ».

Sans doute une pareille disposition d'esprit découle de la persistance de l'action exercée en Allemagne par les doctrines de Kant, action que les théories de celui qui fut appelé le saint Paul du Kantisme, Schopenhauer, ont encore renforcée. Pénétré d'idéalisme transcendantal, l'esprit allemand tend naturellement à tout rapporter au monde intérieur, à séparer le phénomène, c'est-à-dire ce qui paraît être, de la chose en « soi », et à placer dans l'homme lui-même l'origine des vérités éternelles et nécessaires. L'homme demeure le générateur des formes dont il se sert pour concevoir un monde objectif (2), formes qui appartiennent en propre à son entendement, et qui conditionnent tout phénomène.

Et alors, il n'est point étonnant que la musique à intentions, dont les efforts s'appliquent à retracer le phénomène, autrement dit certains aspects du monde extérieur, se voie reléguer à un rang inférieur à celui de la musique pure, puisque celle-ci correspond, au dire de Schopenhauer, à l'expression directe et adéquate de sa volonté, de ce « vouloir-vivre » qui anime l'univers. De là vient aussi le fameux reproche « d'extériorité » si souvent adressé par les Allemands à la musique française, et dans lequel transparait clairement l'idée d'attribuer une supériorité à l'expression du « vouloir-vivre » sur la représentation du monde extérieur. En vertu de cette idée, M. Hugo Riemann déclare que plus la musique s'attache à « objectiver », plus elle s'éloigne de sa fonction primordiale et essentielle (3).

Le cadre de cet article ne nous permet pas d'entreprendre un examen détaillé de l'application du criticisme à l'esthétique musicale. Disons seulement que toutes ces spéculations et ces subtilités de langage, pour ingénieuses qu'elles soient, ont perdu beaucoup de leur intérêt à partir du moment où la psychologie est entrée résolument dans une voie scientifique. Elles n'apparaissent plus que comme le reste des tentatives

(1) *L'Occident*, novembre 1903.

(2) SCHAUPENHAUER. *Kritik der kantischen Philosophie*.

(3) H. RIEMANN. *Wie hoeren wir Musik ?*

imaginées par l'ancienne philosophie pour construire au moyen de la seule introspection de vastes synthèses qui n'aboutissaient, en dernière analyse, qu'à des métaphysiques.

N'est-ce pas, du reste, s'illusionner singulièrement que de croire à la réalité de l'opposition de l'expérience et de l'*a priori*, lorsque tous deux ont atteint le suprême degré de généralité? Qui ne voit qu'ils ne s'opposent alors l'un à l'autre que par un jeu de l'esprit et qu'ils sont en réalité rigoureusement synonymes? De même la distinction qu'on a voulu établir entre les jugements synthétiques *a priori* et les jugements analytiques, repose sur une base très précaire, et M. de Roberty a montré que là encore on se bornait à faire état d'un verbalisme philosophique tout à fait suranné (1).

En s'attaquant au problème de la décomposition de l'acte de la connaissance et en prétendant se l'approprier, la philosophie ne peut qu'employer des termes d'une complète absurdité, puisqu'au lieu de le résoudre par des observations nombreuses, réglées scientifiquement, elle le déduit de distinctions verbales et de subtilités logiques.

L'art, quel qu'il soit, ne saurait nous renseigner sur la chimérique « chose en soi » ; il nous suggère simplement des images auxquelles s'associent, selon le degré de notre culture des idées déjà acquises. L'intensité d'expression se réalise en raison directe de la netteté du sentiment traduit, et on découvre de la sorte l'importance du concours dont le programme pourra soutenir celui-ci en le circonscrivant de façon certaine et en empêchant qu'il se dissipe en nébuleuse. D'ailleurs, nous ne tarderons pas à voir nos doctes voisins pris de vertige devant le gouffre de leur propre profondeur, en arriver à se débattre dans les pires contradictions.

C'est ainsi que M. Riemann lui-même assimile les adagios de Beethoven, qu'il considère comme des monuments de musique pure, à des drames dont il décrit complaisamment les péripéties ; il y voit des luttes d'idées, des déchirements intimes, tout un raccourci du Cosmos, et prête de la sorte à Beethoven le programme que sa qualité de « musicien absolu » semblait devoir proscrire.

Admettons cependant la distinction arbitraire et artificielle qu'on nous propose d'établir entre la musique pure et la musique à programme, entre la musique des « formes en soi » et la musique qui tend à modeler ses formes sur des idées poétiques. Encore conviendrait-il de s'y tenir et de ne pas détruire en pratique ce qu'on a laborieusement édifié en théorie.

Or, si nous ouvrons un des derniers numéros des *Signale* de Leipzig (2), nous y trouvons, sous la signature de M. Steuer, une verte critique des œuvres exécutées à Berlin dans un concert consacré par M. Busoni à l'école française contemporaine. L'auteur reproduit à l'égard du Prélude du deuxième acte de l'*Étranger* et cela presque mot pour mot, la formule menaçante que Fétis brandissait jadis au-dessus de la tête de Berlioz : « La musique de Vincent d'Indy n'est pas de la musique ». A cet aphorisme réchauffé, M. Steuer ajoute quelques considérations qui prouvent bien ce que nous avançons plus haut, à savoir la confusion que la distinction entre les deux musiques entretient dans la critique allemande. Écoutons-le, en effet, disserter ; il commence par nous dire que le Prélude en question ne se compose que de « bribes amorphes » et il se place alors sur le terrain de la musique absolue, car il n'est nul besoin de penser extra-musicalement pour apprécier la forme d'une mélodie ou la valeur d'un développement. Dire qu'une musique est « amorphe », c'est donc émettre un jugement qui résulte de l'analyse de la musique en elle-même, abstraction faite de tout programme sous-entendu. Mais aussitôt après, le critique ajoute : « Cette musique doit faire penser et n'y réussit pas. » Il passe alors brusquement à un autre point de vue, qui est celui

(1) E. DE ROBERTY. *La Philosophie du siècle*.

(2) *Signale*, 11 novembre 1903.

de la musique à programme et embrouille tout, la notion de forme musicale en soi, et l'adaptation de celle-ci à une représentation objective donnée.

Si vous voulez juger de cette musique en elle-même, étudiez-la sans vous préoccuper du programme; peut-être aurez-vous alors le droit de prétendre qu'elle est amorphe, en admettant qu'une pareille affirmation ait un sens quelconque. Que si, après de semblables prémisses, vous lui reprochez de manquer à ses engagements de représentation objective, vous aboutissez logiquement à cette niaiserie :

1° Cette musique est amorphe ;

2° Elle n'a pas la forme quelle devrait avoir.

De deux choses l'une : ou bien le fait d'appartenir à la catégorie dite « à programme » entache une musique quelconque d'une tare indélébile. Dans ce cas il est inutile d'employer contre elle des arguments qui relèvent de considérations architecturales. Ou bien elle est mauvaise « en soi » ; alors il ne faut pas lui reprocher de faire faillite à un plan prémédité.

L'une ou l'autre hypothèse, pour être élucidée, exigerait la présentation de quelques exemples thématiques qui permettraient de se prononcer objectivement, en connaissance de cause. Nous n'avons que faire de vagues déclamations de journalistes.

Ce n'est pas tout. Un quotidien de Berlin, le *Tag*, par la plume de M. Krebs, dont le nom semble d'un symbolisme aussi cruel que réjouissant, vient encore ajouter à la confusion et la rendre inextricable. Ne s'avise-t-il pas de déclarer que dans ce même Prélude de l'*Etranger* « des pensées wagnériennes sont pensées une deuxième fois ? » MM. Steuer et Krebs seraient vraiment bien aimables de se mettre d'accord.

Si la dialectique du critique des *Signale* laisse, on en conviendra vraiment, trop à désirer, son style, en revanche, est fertile en savoureuses trouvailles. Goûtez, en effet, cette phrase lapidaire qu'on croirait due à la collaboration de M. de la Palisse et de Gribouille et que M. Steuer jette sévèrement à la face de M. Busoni : « Autant la fidélité aux principes est belle, autant est désagréable l'impression que produit l'obstination d'une tête à l'envers, et ceci d'autant plus, qu'on en est à se demander si à la bonne volonté s'allie un sain jugement esthétique » (1). Tu parles ! — dirait Willy. Plus loin, le même styliste déclare que Debussy, dans son *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, use d'effets d'instrumentation et de grimaces d'orchestre qui font seulement appel à notre oreille externe (*Die nur an unserer äußeren Ohr appellieren*). Qu'est-ce que M. Steuer peut bien entendre par là ? Le premier traité d'acoustique ou de physiologie venu lui apprendra que, dans la perception du son, le rôle le moins important est dévolu à l'oreille externe, et que cette perception exige la mise en action de l'appareil auditif tout entier. Que si, pour interpréter ce passage, nous nous rapportons à l'audacieuse traduction qu'en a donnée la *Fédération artistique*, notre stupeur ne fait que croître, car les grimaces d'orchestre de Claude Debussy s'y entendent accuser de n'engendrer « que des sensations extérieures ». Des sensations extérieures ! Mystère et psychologie.

Laissons là ces impropriétés de langage qui paraissent vouloir charitablement détourner l'attention du lecteur de la pensée qu'elles recouvrent. Peut-être M. Steuer a-t-il eu simplement l'intention de s'élever contre les audaces instrumentales du maître français, rééditant ainsi un des plus antiques clichés de la critique réactionnaire. Outre qu'il est assez plaisant d'entendre reprocher à un art qui se fonde sur l'emploi du son de se livrer à des effets de sonorité, on remarquera que depuis Haydn jusqu'à Wagner, en passant par Beethoven et Weber, les musiciens allemands eux-mêmes ont travaillé,

(1) Nous empruntons cette élégante traduction à la *Fédération artistique*, n° du 29 novembre 1903.

en perfectionnant l'instrumentation et le jeu des timbres, à élargir le pouvoir expressif de l'art.

Lorsque, dans un article bienveillant, du reste, le D^r Georges Münzer (1) blâme Berlioz de s'être livré à des « expériences d'instrumentation », il décalque purement et simplement Scudo qui parlait, lui, « d'expériences d'acoustique ». C'est justement un des principaux titres de gloire de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, d'avoir, en dépit de M. Riemann qui prétend son inspiration fille de celle de l'obscur Kastner, révolutionné l'orchestration de son temps.

Le même Riemann, non content de tronquer le thème de l'alto solo d'*Harold en Italie*, et cela pour pouvoir se donner la satisfaction de le qualifier de « misérable », accuse Berlioz de rapiécage. Il ne craint point, malgré sa gravité de Privat-docent, de se livrer de temps en temps à d'amusantes fantaisies. Oublieux de son propre *Dictionnaire*, il commence, dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven*, par traiter E. de Coussemaker de « juriste belge » (p. 234), puis le rétablit dans sa nationalité à la page 790. Il nous apprend que M. Debussy ne s'appelle point Claude, mais bien Charles, à l'instar de Gounod, et donne à la *Schola cantorum* le titre hardiment synthétique de *Schola cantorum de Saint-Gervais*, appellation dont nous recommandons l'euphonie et le bilinguisme à l'attention de Charles Bordes.

Trop souvent la critique allemande, saturée de Kantisme, se laisse entraîner à des jugements subjectifs. L'esprit, a dit Schopenhauer, se refuse d'admettre ce qui répugne au cœur. C'est que chez les Allemands, ainsi que l'a si justement remarqué M. Quinton (2), la sensibilité et l'intelligence ne se séparent point, ne s'isolent point l'une de l'autre, mais forment bien plutôt un bloc homogène, un organisme indifférencié. L'intelligence ne peut s'exercer sans sa compagne, et elle demeure « toujours viciée dans sa fonction par sa sensibilité ». Celle-ci introduit dans les jugements tout ce qui émane de l'être instinctif, passionnel, atavique, religieux, systématique et national ; elle les trouble par le débordement de la personnalité de l'auteur et par l'immixtion de questions qui leur sont complètement étrangères.

Si l'on voulait relever l'absence de faculté critique qu'entraîne un pareil état d'esprit, quelle ample et comique moisson ne récolterait-on pas parmi les arrêts que de doctes pédagogues ont rendus sur les musiciens allemands eux-mêmes ! Quel incomparable sottisier on pourrait exhumer des travaux de cette critique allemande toujours si sûre d'elle-même, si péremptoire et si inconsidérément définitive ! Glanons quelques exemples. C'est Weber soutenant que Beethoven était mûr pour les Petites-Maisons ; c'est Ehlert déclarant que Schumann entasse énigmes sur énigmes ; c'est Schumann écrivant en 1853 : « Wagner n'est pas un bon musicien ; sa musique est une musique d'amateur vide et déplaisante. » C'est Wasielewski trouvant boursoufflée et désagréable l'expression de Schumann et l'accusant d'ignorer la théorie ; c'est Hauptmann jugeant l'ouverture du très germanique *Tannhauser* tout à fait atroce, longue, gauche et fastidieuse ; c'est Spohr écrivant qu'il s'y rencontre beaucoup de passages fâcheux pour l'oreille ; c'est, enfin, Schopenhauer, l'apôtre du célèbre « vouloir vivre », qui préfère Rossini à Beethoven : « Quand on a beaucoup entendu Rossini, assure-t-il, tout le reste paraît lourd (3) », qui trouve que *Freischütz* n'est qu'un « tout petit opéra » et qui, sur l'art de Gluck émet de bien singulières opinions : « Gluck m'a toujours ennuyé... la musique doit agir par elle-même ; les paroles sont chose accessoire... Le sujet dans un opéra est indifférent ; il n'est là que pour amuser l'esprit... Rossini a poussé jus-

(1) *Signale*. 9 décembre 1903.

(2) J. Morland, *Enquête sur l'influence allemande*.

(3) Souvenirs de M. de Hornstein. *Neue Freie Presse*, 1883.

qu'à l'extrême le dédain des paroles ». Rossini se trouvait considéré de la sorte par le philosophe flûtiste comme un compositeur de « musique pure ».

Tels sont pourtant les maîtres dont la supériorité s'affirme *urbi et orbi* à grand fracas. Tout ce qui tombe de leurs lèvres est recueilli avidement comme parole d'Évangile, et un écho qui nous parvient de l'Amérique du Sud prouve que ce panurgisme fleurit sous toutes les latitudes. Voici, en effet, que M. César Thomson, en déplacement à Montevideo, se laisse interviewer, et proclame, par l'intermédiaire du *Musical Courier* de New-York, l'excellence de l'art de Puccini (1) et la pauvreté d'inspiration de l'école française contemporaine. Le violoniste belge se croit autorisé, à cet égard, à se livrer, en badinant, à d'intéressantes comparaisons culinaires, et trouve notre musique alerte, spirituelle, ingénieuse, mais pessimiste : (*sic*). Retournez à votre violon, Monsieur Thomson, reprenez votre archet et votre colophane, et laissez-là la littérature ; tout le monde n'a pas l'étoffe qui convient à un auteur gai.

Il est à remarquer que l'Allemand, si souple et si compréhensif lorsqu'il s'agit de commerce ou d'industrie, s'emmure dans son « moi » dès qu'il se trouve en face d'un art qui n'est pas le sien. La vieille nation idéaliste est toute au militarisme de façade, à la métallurgie et aux produits chimiques, et sans doute serait-ce trop exiger que de demander à ses critiques d'avoir l'âme de ses commis-voyageurs.

L. DE LA LAURENCIE (2).



LES GRANDS CONCERTS

Les Symphonies de Schumann, que M. Chevillard nous redonne avec autant de talent que de conviction, et qui me ravirent, la saison dernière, après m'avoir jusqu'alors assez peu séduit, me laissent de nouveau très froid, cette année. Je ne sais si ce sont les curieux articles de M. Paul Adam qui me détournent à ce point de tout sentimentalisme, fût-ce du sentimentalisme artistique, mais je ne puis, en ce moment, goûter comme il siérait la musique trop humide. J'ai beaucoup de pitié certainement pour les pauvres diables affligés de peines de cœur, mais je n'aime pas à écouter longtemps leurs doléances et volontiers je leur ferais une pirouette sous le nez, comme Clarisse. C'est abominable ce que je vous dis là?... Mentir serait encore bien plus affreux.

Parlez-moi de la divine *Suite en ré majeur* de Bach, que nous entendimes l'autre jour au Concert-Lamoureux. Ah ! que c'est donc beau ! que c'est humain et viril ! quelle profonde d'émotion et que c'est grand, sans jouer ni à la belle âme, ni à l'incompris !.....

L'*Apprenti Sorcier*, scherzo funambulesque de M. Dukas et le Prélude de *Lohengrin* complétaient le programme panaché de cette séance, avec les très intéressantes *Variations*, pour piano et orchestre, de notre excellent collaborateur, M. Rhené-Baton. Cette pièce est construite toute entière sur un thème en mode éolien : je ne l'aurais probablement pas deviné, si le programme ne me l'avait appris (d'ailleurs, peu importe ! comme

(1) *Musical Courier*, 20 décembre 1903.

(2) Cet article de notre collaborateur L. de la Laurencie a paru dans l'*Art Moderne* (n° du 10 janvier). Nos lecteurs trouveront des documents supplémentaires sur ce sujet si intéressant, en lisant dans notre numéro d'aujourd'hui la *Lettre de Munich* de M. P. de Stœcklin.