

Périodiquement, la question de l'utilité et de la méthode de la critique musicale revient à l'ordre du jour. Dernièrement, M. Dauriac reprochait à la critique d'être inhospitalière, et lui faisait grief de ses jugements entiers et péremptaires ; voici maintenant que le *Guide du Concert* ouvre une enquête sur le rôle et la valeur de la critique.

S'il paraît certain que la critique n'exerce qu'une faible influence sur les auteurs et sur les œuvres, il n'en est pas moins évident qu'en revanche elle constitue, vis-à-vis du grand public, une sorte d'enseignement esthétique. A ce titre, elle assume donc une grande responsabilité : elle peut propager et appliquer de nouveaux points de vue ou bien perpétuer les errements esthétiques les plus périmés.

Il semble que la critique musicale ne marche pas du même pas que la critique d'art en général et en particulier que la critique des arts plastiques. Elle s'attarde, en effet, à juger les œuvres sous un angle dogmatique ; elle prononce trop souvent ses arrêts en se fondant sur des considérations établies *a priori* et par suite invérifiables. On dirait qu'elle ignore le changement profond qui s'effectue de nos jours au sein de l'esthétique musicale à laquelle nombre de travailleurs, dont M. Charles Lalo, s'efforcent de donner une base scientifique.

Or, l'histoire seule est susceptible de lui apporter des données objectives qui lui manquaient jusqu'à présent. L'esthétique musicale relève d'une expérimentation précise et non du concept *a priori* à travers lesquels les esthéticiens du XIX^e siècle, sans en excepter Hanslick, l'ont imprudemment engagée. Pour ces esthéticiens, chacun des arts possédait un domaine séparé, un territoire inviolable, entouré d'une muraille de la Chine, et étroitement défini. La musique avait le droit de faire ceci ; on

lui interdisait formellement de faire cela. Telle modalité d'expression lui convenait essentiellement ; telle autre flairait l'hérésie, l'absurdité. On créait à travers les genres la plus arbitraire des hiérarchies. La musique descriptive, par exemple, n'était pas considérée comme du « grand art », pareille qualification ne pouvait convenir qu'à la musique pure... D'où le dédain qu'affiche Spitta, pour les recherches d'expression concrète dont l'art de Bach apporte tant d'exemples, et sa méconnaissance d'un des côtés les plus importants et les plus intéressants de cet art. La faute en est, bien certainement, à l'état sommaire dans lequel se trouvaient au siècle dernier les études musicologiques. On écrivait un peu l'histoire des musiciens, mais presque pas celle de la musique, ou, lorsqu'on se hasardait sur ce terrain inconnu, on procédait par vues générales, par vagues synthèses — inexactes parce que prématurées. On rédigeait, en quelque sorte, la conclusion d'un livre avant d'avoir composé le livre lui-même. La méthode suivie était défectueuse ; au lieu de s'inspirer de celle qu'ont adoptée les sciences naturelles et qui consiste en des études comparées, en des recherches d'analogies et de dissemblances, on amassait l'histoire de l'art autour de quelques grands hommes, révélateurs, semble-t-il, de tout ce que la musique contenait de profond et d'émuant. Pour s'en convaincre, il suffit de constater à quel point de bons livres, ceux de Marx et de Reissmann, sur Glück, par exemple, demeurèrent pauvres en aperçus sur la littérature pré-glückiste. Dans cette conception, les musiciens célèbres tombent du ciel comme des aérolithes : rien ne prépare leur venue : l'art évolue par brusques secousses.

(A suivre.)

L. de la LAURENCIE.

CONCERTS TOUCHE, 25, Boulevard de Strasbourg

22 Mai en matinée.

Ouvres de Franck, Schumann, Mendelssohn, Delibes, Mozart, Mascagni,

22 Mai en soirée.

Ouvres de Brahms, Grieg, Berlioz, Hændel, Reynaldo Hahn, Bizet, Beethoven.

23 Mai.

Ouvres inspirées par l'Espagne et l'Italie : de Saint-Saëns, Chabrier, Demersmann, Bizet, Charpentier, Maréchal, Mendelssohn.

24 Mai. Ouvres classiques.

25 Mai.

Ouvres de Ch. Lefebvre, Bach, Franck, Berlioz, M. Ch. LEFEBVRE et Mme A. de MONTALANT.