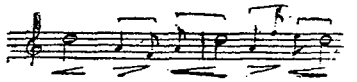
Après une expansion primesautière, le son unique s'élargit :

L'augmentation de l'intensité s'exprime ici par des sons ascendants, tandis que normalement cette augmentation devrait être rendue par une descente de sons. Voilà le moyen le plus simple et le plus efficace pour manifester une surexcitation des sentiments.

De plus en plus l'humeur se complique :



C'est ici des groupes d'intervalles, dont l'intensité se balance encore dans des directions diverses. Le dernier intervalle est le plus compliqué.

Dans les trois exemples c'est un son isolé qui forme la base des relations entre les deux sons accouplés. Les changements d'intensité qui sont contenus dans ce son isolé, occupent la durée la plus longue en comparaison avec les autres sons.

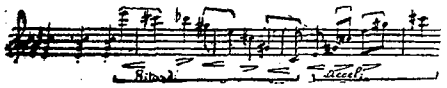
Que le lecteur veuille suivre de cette façon le cours de la première partie de la symphonie, toujours en détaillant les relations tonales dans des groupes à deux, qui sont introduits ou entrecoupés par des sons isolés. Il va sans dire que les intervalles des premiers harmoniques, principalement des accords parfaits, n'ont pas la même valeur expressive que les intervalles plus compliqués ; ils doivent être considérés comme des accessoires traditionnalistes ou comme de simples expressions de l'intensité changeante du son le plus important du groupe harmonique.

On découvrira dans cette première partie un des développements les plus admirables que le sentiment musical ait jamais conçus.

J'ai renoncé à reproduire l'harmonie et les voix secondaires des trois exemples parce que le caractère de l'harmonie correspond à celui de la voix principale que je donne plus haut.

***

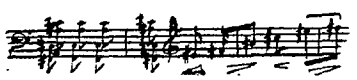
La deuxième partie de la symphonie qui s'appelle « Scherzo », contient la continuation la plus vive de la première partie. Notons ce qu'on appelle le « premier thème du Scherzo ». Celui-ci est fondé sur un accord en remplacement du son unique des exemples précédents :



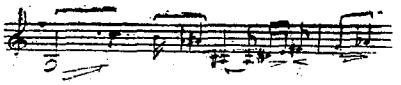
Quel air volontaire dans les sons isolés qui entrecoupent le cours des suites tonales ! Le premier son isolé forme l'intervalle le plus compliqué de la figure tonale. Quelle sûreté intérieure dans l'expression de l'intensité par les sons les plus graves des groupes ! Quel équilibre du mouvement dans la hauteur des sons ! Et quelélan dans l'octave formé par le premier et le dernier son de la partie montante, qui doit être jouée accélérando comme ayant moins d'importance intérieure.

Tout le Scherzo est expliqué dans sa logique tonale par ce seul exemple.

Le Triosemble apporter la différenciation à la deuxième partie du dernier exemple. Lui aussi est basé sur un accord :



Enfin l'Adagio ! Une sorte de synthèse des deux parties précédentes :



C'est la douleur ouverte qui se traîne lourdement ; un intervalle péniblement élargi, suivi par de petits intervalles. Des interruptions après le deuxième groupe et après le troisième. L'octave de la deuxième mesure sert d'appui à l'intensité du son précédent. C'est le sommet du développement sentimental de toute la symphonie.

L'énergie se voile :

Les interruptions se multiplient. L'octave accentue ici une intensité anormale qui remplit le son le plus aigu du troisième groupe à deux.

Après cette magnificence douloureuse il ne peut y avoir de quatrième partie. Ce n'est donc pas seulement la maladie et la mort de Bruckner qui l'ont empêché d'en écrire une.

Si l'on ressent le besoin de comparer, qu'on compare cet adagio de la Neuvième de Bruckner avec celui de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Je ne crois pas que Bruckner perde à cette comparaison.

Mais il faudrait pour le moment étudier plutôt la personnalité artistique de Bruckner que la comparer.

Je regrette de ne pas avoir pu aujourd'hui entrer dans des détails. Je compte sur la collaboration de mes lecteurs. Tout à la gloire de Bruckner !

ALFRED WESTARP

Chansons et Danses Populaires Grecques

A M. Vincent d'Indy

C'est une idée extrêmement intéressante qu'a eue M. Georges Nazos, directeur du Conservatoire d'Athènes, de recueillir sur place les chansons et les danses populaires grecques. Qu'il me soit permis de lui exprimer ici ma reconnaissance pour les belles joies que m'a procurées notre premier voyage documentaire en Péloponèse.

C'était la première fois que je prenais contact avec l'âme même du peuple, cette âme faite d'enthousiasme, de foi naïve et de conscience, vertus morales capables des plus grands efforts, quand ceux-ci sont bien conduits, et ce fut pour moi le bon enseignement qui éloigne des frivolités et des misères humaines, l'enseignement qui fait voir combien est belle la simplicité, et comme de la côtoyer est un bain salutaire pour l'âme !

Aidés dans notre tâche de notation par l'éminent professeur de musique byzantine, M. Psachos, complètement familiarisé avec le caractère de ces chants rustres, rêveurs et quelquefois idylliques, nous croyons pouvoir affirmer que notre notation est sinon rigoureusement authentique, du moins la plus fidèle qu'il soit possible de réaliser. La plus grande difficulté provient de ce que ces éclosions de l'âme populaire sont conçues dans un système *tonal et modal* inemployé en Occident. De plus la plupart de ces chanteurs improvisés chantent selon leur impression, leur *état d'âme* du moment modifiant sans cesse leur respiration et jusqu'à leur accentuation. Dans ces conditions on comprend la difficulté de notre travail. Nous avons fait l'expérience qu'un chant répété 10 fois par le même chanteur, était 10 fois modifié dans de menus détails. C'est ici que le musicien doit faire appel à sa perspicacité et concevoir sa notation de telle sorte qu'elle donne la plus exacte impression possible de ce qu'il vient d'entendre. Car, indépendamment des subtilités d'intonation inconnues ou négligées en Europe, et nettement déterminées ici, il y a aussi ces chevrotements nasillards ou alanguis qu'il nous a paru impossible de noter avec une exactitude absolue. Aussi MM. Nazos, Psachos et moi avons-nous décidé de rendre, dans l'édition future des chants grecs que nous préparons, ces passages assez fréquents par un signe conventionnel qui n'est autre qu'une ligne brisée.

Plusieurs musiciens éminents venus d'Europe pour faire moisson de chants populaires grecs, crurent pouvoir négliger cette particularité, qu'ils qualifient presque dédaigneusement de «ports de voix traînards». A mon humble avis, c'est une erreur ; car négliger ces chevrotements alanguis, c'est détruire le caractère très particulier de ces monodies. Cela est si vrai qu'un villageois qui nous a fourni un chant curieux conçu en *la mineur* avec des *mi b*, eut l'idée, pour faciliter notre notation, de jouer ce même chant sur son violon, accordé dans ce pays (soit dit en passant) *ré, la, ré, sol*. Or tous ces « portamenti » il cherchait à les rendre en glissant éperdument le doigt sur la corde pour donner les subdivisions de l'intonation ; ce qui prouve que ces subdivisions sont un *besoin pour l'oreille* de ces paysans.

A ce propos, je crois digne d'intérêt de faire remarquer que M. Saint-Saëns, dans un passage enharmonique de *Parysatis*, exécuté naguère chez Colonne, faisait jouer dans la partie de violoncelle le passage du dièse au bémol en glissant sur la corde, tout comme le villageois de Mourla.....

C'est pourquoi, quand on transporte ces chants dans notre musique occidentale, ils perdent la plus belle partie de leur saveur. D'abord parce que leur notation n'est pas rigoureusement exacte (chose difficile à réaliser dans la conception que nous avons de la musique, je l'ai dit), et ensuite et surtout parce que l'harmonisation dont on les pare n'est pas adéquate au caractère à la poésie lumineuse du pays qui les a vus naître : elle ne donne pas l'impression d'une reconstitution fidèle.

Pour qu'un musicien pût bâtir une œuvre artistique sur ces cellules embryonnaires, mais pleines de sels vivifiants (du moins je le crois) il faudrait qu'il séjournât longtemps dans le pays et étudiât de près les sentiments qui les firent éclore ; car, de ces chants, il y en a de tout ordre : de bienvenue, de joie (pour le mariage), de douleur, de résignation (pour la mort).

Il en est de même du musicien comme du peintre ; il serait impossible à ce dernier de rendre le caractère d'un pays inconnu dans lequel il serait tout à coup transplanté. Il lui faut du temps pour en saisir l'expression, en comprendre les couleurs de l'atmosphère et retenir les éléments typiques qui donneront la vérité à son tableau.

C'est à la jeune génération grecque dont

les fonds de culotte s'usent présentement sur les bancs du Conservatoire, qu'il faut demander de réaliser l'œuvre d'art qui s'inspirera du chant populaire grec. Elle, surtout, est qualifiée pour cela, car elle est dans son propre élément dont elle saura prendre la quintessence synthétique capable de féconder l'œuvre. Mais pour cela il faut des qualités d'assimilation et de compréhension qui ne peuvent être développées que par de fortes et solides études, car tout artiste a le devoir de ne rien ignorer de son art. A lui d'adopter ou de rejeter, quand le moment est venu, tout précepte qui lui semblera utile ou superflu.

En Art, la forme absolue n'existe pas; il faut en créer de nouvelles que le temps rendra classiques. Le style gothique dont l'admiration est de rigueur dans toutes les écoles des beaux-arts, n'existait pas: il a fallu le créer. Est-ce à dire qu'on doive l'admirer aveuglément et nier ou empêcher tout autre conception?

Quant à la contexture rythmique de ces chants, elle est curieuse à étudier; beaucoup d'entre eux se chantent librement et ne sont pas renfermés dans l'étau d'une mesure régulière; d'autres sont rythmés à 7/8; mais contrairement à ce qui se passe dans le reste de l'Europe, cette mesure se bat en deux temps; le 1er temps est divisé en *3* et le 2me en *4*, ce qui donne, surtout dans les mouvements très vifs, une difficulté de pratique qu'il n'est pas aisé de surmonter promptement. Il est incontestable que dans ce domaine de nouveaux horizons se découvrent, car, en musique, le rythme est un élément capital et il n'est pas téméraire d'avancer qu'il en est jusqu'à maintenant le plus pauvre peut-être.

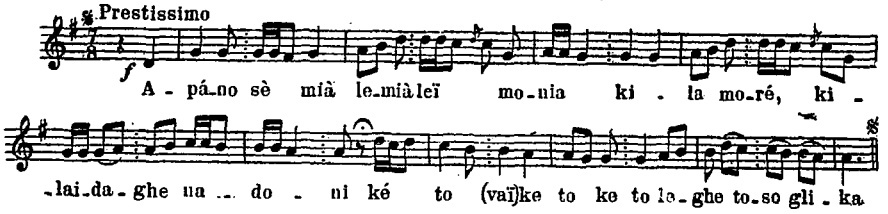
Au seul point de vue du rythme tout musicien devrait faire un voyage dans les provinces grecques.

Armand MARSICK.

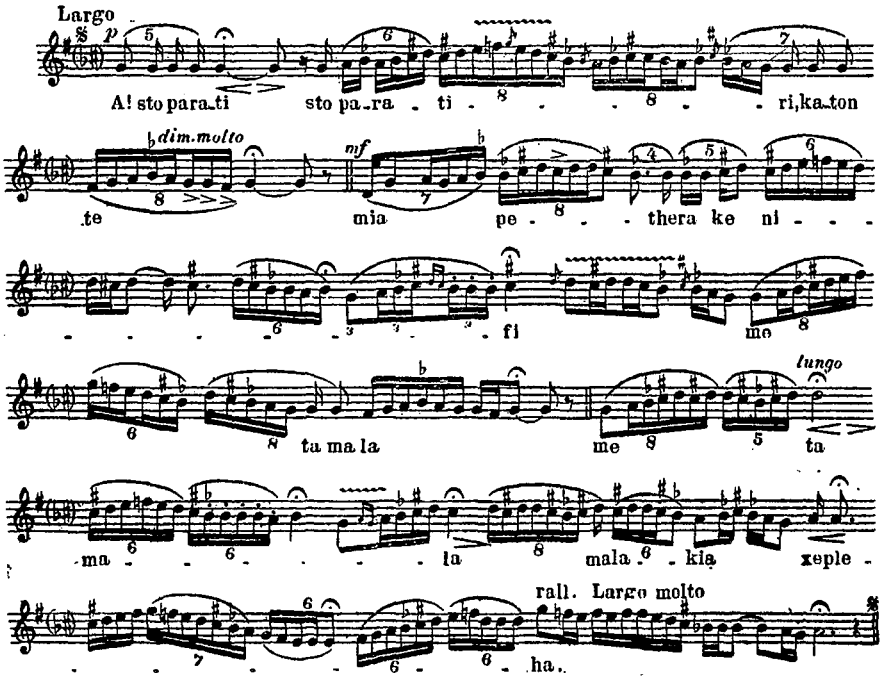
Athènes, mars 1911.

Gammes du Pélo Ponèse

Chant chorégraphique



Chanson populaire



" LA JOTA "

Un scrupule de conscience m'a fait ajourner à aujourd'hui l'analyse de l'œuvre, discutable peut-être, mais étrangement forte et troublante, de M. Raoul Laparra. La répétition générale avait révélé un premier acte en tous points remarquable qui faisait présager un très grand succès, et un second acte dont la musique nous était hermétiquement fermée, presque continuellement couverte par le vacarme ininterrompu de cris, de fusillades et d'explosions. La majorité des critiques, pour ne pas dire l'unanimité, obligés à une information immédiate ont dû et n'ont pu que juger sur les impressions du moment, que n'éclairait pas la lecture préalable de la partition, non encore éditée, et ces impressions concluaient fatalement à la prédominence du bruit sur le son, du drame sur la musique, à un vérisme outrancier, autant dire à l'absence totale de musique, pour le second acte du moins.

Il m'a été, tout de suite, impossible d'admettre que le résultat inattendu de la répétition générale et de la première ne fut pas dû à des causes, purement extérieures, de mise en scène, et que le même artiste, qui avait écrit la musique admirablement concise, et simple, et colorée, et surtout d'une si profonde et humaine émotion du premier acte, ait pu ensuite, s'abandonner au point d'attacher uniquement le succès des pages suivantes et de l'œuvre entière à l'emploi de grossiers moyens matériels. J'ai donc mieux aimé, pour formuler un jugement, attendre d'avoir lu la partition et qu'une nouvelle audition de l'œuvre vint modifier et fixer mes impressions.

Bien m'en a pris : et après cette double épreuve, il reste pour moi que si le second acte de la *Jota* n'a pas la beauté grave (malgré le diable au corps des danses) et lumineuse du premier, il n'en manifeste pas moins pour cela, chez M. Laparra, une singulière puissance de traduire par la musique et avec une intensité une personnalité d'accents indéniables, les situations tragiques dans leur plus grande violence, et ce qui vaut mieux, les envolements de l'âme dans ce qu'ils peuvent avoir de plus intime et d'exaspéré à la fois.

***

Dans un creux des grandes Pyrénées, il est un village où le temps semble s'être arrêté. Les gens qui l'habitent ont gardé l'esprit et les ges-