

D'abord un violon et un violoncelle viennent se placer à leurs pupitres, tous les autres restent vides. Ils attendent un peu les autres qui ne viennent pas et jouent, en attendant, un motif de « Crampignon » (le violon d'abord, le violoncelle le reprend et le violon l'accompagne en contrepoint d'imitation).

Un alto arrive pendant qu'ils jouent, s'assied et reprend à son tour le motif. C'est une petite fugue qui se déroule sans aucune interruption pendant toutes les entrées successives (à la queue leu leu) des instruments à archet.

Un hautbois arrive ensuite : il veut reprendre le thème, mais des accords bizarres lui imposent silence à deux reprises. Une clarinette, qui, entre temps, est entrée, chante une mélodie bien calme, caractérisant la joie qu'on éprouve à faire de la musique entre amis. Cette mélodie est traitée dans un petit adagio de 5 ou 6 lignes. Le cor et le basson se mêlent à leur tour au divertissement, les sonorités grandissent, enfin les violons entonnent victorieusement le chant de la clarinette et les basses, doublées du basson, reprennent en même temps le thème du crampignon qui servait de sujet à la fugue. (Ceci comme dans les *Maîtres Chanteurs* !!).

Tu vois, chère Maman, qu'on peut écrire des blagues en musique comme en littérature. Mais je me suis efforcé de rendre cette fantaisie amusante et très musicale. Cela sonnera, je crois, à merveille, et presque toutes les entrées successives sont amusantes et imprévues ; à noter surtout une entrée *ff* de la contrebasse seule...

(*A suivre*).

---

## Propositions sur la Musique

---

A RENÉ DOIRE.

### I

#### L'ART DE LA COLLECTIVITÉ

On a pu se demander pourquoi la musique, telle que nous la concevons aujourd'hui, n'a été constituée que si tard dans l'évolution esthétique de l'humanité. Elle semble être apparue avec un retard immense sur les autres formes d'art. Les passages de l'ère du grossier fétiche à la statuaire égénète, de la mosaïque byzantine à l'art giottesque, et de celui-ci aux quattrocentistes, se sont accomplis par des progrès incessants et rapides en comparaison du très long stationnement de la musique entre la primitive instrumentation et l'orchestre moderne.

On en a conclu que l'oreille humaine, éduquée bien plus malaisément que l'œil ou le tact, s'était contentée de sonorités fondamentales, sans besoin de les subdiviser, et que la flûte du pâtre hellène, les instruments médiévaux, avaient suffi au plaisir des générations. On a dit aussi, ce qui ne se soutient guère, que la fabrication d'instruments comme les nôtres correspondait à un degré d'ingéniosité scientifique inaccessible aux anciens. Ils ont réalisé des problèmes plus délicats, depuis trente siècles, dans le perfectionnement des techniques d'art. La première raison est démentie par l'histoire elle-même : les expressions par lesquelles les anciens, et surtout les hommes de la Renaissance, traduisent leur extase musical, dénotent une complexité sensorielle qui vaut la nôtre, et on peut même dire qu'ils sentaient la musique autant que nous, et plus dans un certain sens, puisque des moyens infiniment moindres les émouvaient à notre envi, et qu'ils s'émouvaient moins des finesses des timbres d'instruments subtils que de la structure rythmique et des modes harmoniques en eux-mêmes.

On pourra inférer de là que les anciens se faisaient de la musique une conception bien plus profonde que la nôtre, et qu'ils en éprouvaient la jouissance d'un langage supérieur, beaucoup plus que cet oubli du langage articulé qui, dans nos âmes, crée le sensualisme indéfini des combinaisons de timbres. Leur satisfaction était toute mentale. Le rythme, secondant la poésie et dérivant comme elle des rites constitutifs d'une langue hiératique, était une géométrie sonore renforçant le prestige de la parole individuelle. A mesure que se développa la prescience des forces collectives latentes dans les associations de rythmes, les formes vocales collectives furent créées. Le choral et le chant individuel humain furent, indépendamment des instruments, les moyens d'énonciation, de transmissions de la pensée, et la voix garda très tard son prestige d'instrument par excellence, parce qu'elle signifiait une forme suprême et volontaire de la parole. L'émotivité nerveuse incluse dans la vibration propre du bois ou de la corde parut être un plaisir, quelque chose d'anonymement sensuel, une caresse distincte de l'émotion intellectuelle du discours chanté. En d'autres termes, l'homme resta maître de la musique.

Mais quand la sollicitation du plaisir nerveux l'incita à demander aux vibrations subtiles de certaines matières une volupté qui fût à soi-même son but, quand toute idée rituelle et hiératique fut disparue de la musique profane, quand les choses essentielles eurent trouvé dans les autres arts des moyens de parfaite énonciation, sans qu'il fût besoin du rythme vocal pour les signifier, l'homme seulement alors songea à la nécessité de perfectionner par l'instrument ce sensualisme qui, antérieurement, n'était que l'accessoire d'une émotion de pensée. D'une joie intellectuelle il fit une passion physique.

La lente et curieuse évolution qui, d'un art unitaire et sacré, a fait plusieurs arts profanes, ne s'est jamais mieux précisée que dans cet acheminement du langage individuel et rythmique vers la collectivité orchestrale, où tout le monde parle et où personne n'est responsable, sinon un homme qui dicte et règle le testament appelé partition. Il est le seul à tenir le rôle primitif, alors que l'ivresse sensorielle est le but de la majorité des assistants. Et après avoir admis dans la sévère géométrie du chant primitif l'imitation ornementale des rumeurs de la nature, évoquées en décor, on en est venu à faire consister toute la musique dans la transcription de ce décor, à décrire des états de conscience qui ne sont, au vrai, que des états de sensibilité. Le chant réagissait sur les bruits naturels : la magie des bruits naturels envahissant l'âme et aliénant la volonté est le suprême de notre actuelle satisfaction musicale.

En tous cas, si les compositeurs de symphonies persistent à veiller au maintien des états de conscience, à préciser une volonté parmi les états de sensibilité, la grande raison de l'amour de la foule moderne pour le concert est dans cette hyperesthésie des états sensibles : c'est un plaisir qu'elle cherche, un plaisir stupéfiant dont la dissolution momentanée et délicate de la volonté est le plus attrayant résultat. La musique est devenue l'art de la collectivité. C'est là la vraie explication de son très long stage dans une sorte d'indifférence pour l'invention de multiples instruments. La constitution d'un orchestre à l'image d'une foule n'a semblé désirable qu'au moment où les autres arts parvenus au faite de l'individualisme, rendaient inutile le rôle hiératique de la musique. Le choral a été l'expression culminante d'une union de volontés musicales signifiant un langage : l'orchestre s'est opposé directement au choral en offrant le moyen de dissoudre mutuellement les volontés. Le choral a été une expression cohérente de l'élite. L'orchestre est l'expression diversifiée de la foule. Un art collectif ne pouvait être conçu que par le désir de désindividualiser les secrets de la volonté esthétique, de créer, auprès de l'écriture hiératique des arts réalisés par un seul homme, l'écriture démotique d'un art réalisé par une collectivité anonyme.

Il en est résulté cette étrangeté que l'écriture musicale est démotique par sa destination, et hiératique par sa forme. Elle reconstitue dans les temps modernes le grimoire du Moyen-Age : mais elle est le grimoire de la foule. De ce grimoire naît la voix collective. Le chant primitif disait le langage de l'homme au milieu de la nature. La polyphonie moderne intensifie la puissance de la nature sur l'âme. De là vient que le chanteur et la cantatrice sont un peu anormaux à nos yeux, en tous cas diminués, et dépouillés de leur antique prestige. La musique collective faisant la symphonisation des bruits naturels le protagoniste anonyme, multiforme et gigantesque de la musique ces protagonistes paraissent mesquins. Cette déconsidération a été précisée par Wagner plus que par tout autre, et c'est même parce qu'il nous a semblé aller trop loin qu'un malaise nous fait retourner en ce moment vers l'époque lointaine où l'homme était plus important dans la musique, où le Protée qu'est l'orchestre ne l'avait pas encore annulé, où la musique de Bach et de Gluck maintenait toujours droite la volontaire et directrice silhouette humaine dans le vertige des sonorités dont l'Inconscient fait actuellement notre dangereuse volupté, par la séduction d'une sorte d'amnésie exquise et intermittente.

A ceux qui cherchent non cette amnésie, mais un renforcement et une exaltation de leur individualité, le quatuor, le piano, le violon, le chant accompagné d'un instrument suffisent, et donnent une joie intellectuelle distincte de la dépersonnalisation de l'orchestre. Ils n'éprouvent pas le besoin de disparaître dans la polyphonie ; ils se replacent dans l'état d'esprit des gens du Moyen-Age, auxquels suffisaient un minimum d'instruments. Leur émotion est dissemblable de celle du Pain magnétique de la musique collective. Ils prouvent par là que la musique, dans sa fondamentale raison d'être, préexistait au développement orchestral et avait dès lors connu sa perfection. La musique de chambre est hiératique, la symphonie est démotique. La musique de chambre est notre voix qui parle : l'orchestre est la nature qui lui répond et l'étouffe dans son immense murmure où miroite le reflet de l'univers, Ulysse et les Sirènes...

## II

### LA MÉTAMUSIQUE

On a risqué cette expression. Elle est amusante par ses diverses façons de n'avoir aucun sens. J'entends bien que par elle on a voulu désigner la musique métaphysique, c'est-à-dire celle qui, distincte de la musique passionnelle ou descriptive, se propose l'expression des états de conscience et se meut, comme la métaphysique, dans le domaine des idées générales. On y comprendrait alors la musique religieuse, et, comme « religieuse » n'est pas « ecclésiale », toute musique n'ayant pour objet que l'étude des réactions entre les valeurs sonores, sans préoccupation de sentiment ou de peinture. Ce serait le langage prédit par Fichte, une langue philosophique universelle comme la chimie ou la géométrie.

Mais il en est de la métamusique comme du « surhomme » qui a fait des traitres de tant de traducteurs de Nietzsche. Toute musique est « métamusicale », c'est-à-dire au-dessus de soi-même : en ce sens que jamais une sonorité n'a été émue sans une raison supérieure. Il n'y a pas de métamusique, il n'y a que des métamusiciens. Même si, abandonnant toute volonté passionnelle ou descriptive, ils ne veulent que des combinaisons de sons, et font d'elles le but de leur art, ils ne font encore qu'une allusion à la sorte de géométrie dans l'espace qu'est le jeu des ondes sonores. En sorte qu'au-dessus de la musique, il y a un langage suprême auquel cette allusion s'adresse. C'est le rythme générateur de l'univers, dont nos sons ne sont que les échos. Et ce rythme seul est la métamusique. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons qu'employer un

adjectif : le substantif lui-même est intangible. Pour mieux dire, l'état métamusical, c'est le silence — car le rythme ne fait pas plus de bruit que le mouvement n'en fait dans l'éther. Les musiques humaines, et les rumeurs de la nature, ne sont en quelque sorte que des traductions du silence en bruits perceptibles à nos organismes. Mais l'âme perçoit le rythme en silence : elle est métamusicale, et quand le corps qu'elle habite *entend* des musiques, c'est ce silence qu'elle *écoute*.

### III

#### OCCULTISME MUSICAL

Une salle de concert recèle quotidiennement le miracle de la séparation de l'âme et du corps : l'effluve musical emplit cette salle jusqu'à la saturation. Avant que cette saturation soit accomplie, l'inattention du public persiste, et la gêne demeure, gêne bien connue de tous les mélomanes. Il faut que l'air ait été complètement renouvelé, remplacé par la sonorité diffuse, qui est une sorte d'arôme. Mais dès que la saturation est faite, cette atmosphère irrespirable et étrange opprime les poitrines. L'*air musical* est au monde ce qu'il y a de plus léger et de plus lourd tout ensemble. Alors l'angoisse commence, et c'est comme une mort : le corps astral s'élève, le corps matériel reste engourdi dans la couche torpide. Un échange muet se produit. Les effluves venus de l'orchestre lui font retour sous la forme des corps astraux qui flottent et restent suspendus comme des elfes. Ce sont eux qui comprennent le sens supérieur et caché de la musique dont les corps des spectateurs, las et indistincts sur les gradins, se bornent à caver grossièrement l'opium.

Avec des volontés soutirées s'élabore, dans l'espace vacant, l'alchimie de la musique impérieuse. A ces corps astraux, elle fait faire tout ce qu'elle veut. Elle leur ordonne de regarder avec pitié leurs tristes corps matériels qui sont là, fiévreux ou inertes. Et parfois elle leur murmure, non sans une ineffable ironie :

« Vous rentrerez en eux, puisqu'il le faut, captifs qui ne planez encore qu'à demi. Consolerez-les, dites-leur aussi d'être moins vils, pour l'amour de moi. Si vous vous ennuyez trop dans leur prison de chair, prenez patience en songeant que je vous ferai évader quelque jour pour une autre promenade éthérée, car mon miroir magique est toujours prêt et vous en êtes les alouettes fidèles. Comme vous pourriez — car vous êtes aussi des oiseaux curieux — vous y briser avant l'heure en voulant le voir de trop près, j'ai là pour gardien de mes magies un homme armé d'une baguette. Il vous écartera dans votre intérêt : car, chers petits corps astraux, vous craignez le pouvoir des pointes... »

Les fantômes réintègrent les messieurs et les dames dont les stalles contiennent les apparences matérielles — et les uns et les autres s'arrangent ensemble, plutôt mal, jusqu'au prochain congé...

Au reste, il ne faudrait pas penser que toute cette musique est perdue, et n'a servi qu'à faire faire aux corps astraux la petite promenade dont je parle. Aucun son n'a cessé de retentir dans l'univers depuis qu'il a été émis, et ses vibrations émeuvent l'éther depuis l'origine, car le mouvement ne meurt jamais et les ondes sonores se propagent à l'infini. Toutes nos symphonies se recomposent donc dans des mondes inconnus, comme dans des phonographes prodigieux, et si l'on fait, comme j'aime à le croire, de la musique dans d'autres planètes, il est bien possible qu'elles nous en envoient les échos un jour. Il y a certainement des symphonies en marche dans l'éther, comme les clartés de certaines étoiles qui ne nous parviennent pas encore. J'oserai appeler sur ce point l'attention des compositeurs, en les priant de faire tout leur pos-

sible pour n'écrire que de bonne musique, sinon pour notre satisfaction, du moins par égard légitime pour Bételgeuse, Alpha de la Lyre, la verte Vénus et la brillante du Cygne...

Camille MAUCLAIR.

## LES « ÉTUDES » DE LISZT

A toutes les époques, les compositeurs ont usé du droit qui leur appartient sans conteste de reprendre leur bien partout où ils le trouvent, et de donner, dans l'âge mûr, une forme nouvelle à des œuvres de jeunesse. Chez Hændel, chez Gluck, chez Beethoven, les exemples abondent. Mais nulle part, peut-être, n'en peut-on découvrir de plus considérable que chez Liszt, dont les *Études d'exécution transcendante*, et par conséquent le poème symphonique *Mazeppa*, qui est le développement de l'une d'elles, sont le remaniement du petit recueil d'*Études en forme d'exercices*, composé à l'âge de quinze ans.

Un fait si intéressant pour la biographie de Liszt et si fécond en enseignements musicaux ne pouvait échapper à aucun des écrivains qui se sont occupés du grand pianiste-compositeur. Nous n'y revenons aujourd'hui que pour fixer quelques petits détails restés incomplets même dans le gros livre qu'une des élèves de Liszt, Mme Lina Ramann, a écrit sous ses yeux et d'après ses propres indications (1).

« Le plus important des travaux de jeunesse de Liszt, dit Mme Ramann, est son recueil d'*Études* (opus. 1) *pour le piano en douze exercices* » (sic) ; et, en note ou dans le texte, elle ajoute que la première édition allemande, offrant au titre une vignette qui représentait un enfant au berceau, fut publiée chez Hofmeister, à Leipzig, en 1835, et que la première édition française, dédiée à Mlle Lydia Garella, avait paru en 1826, chez Boisselot, à Marseille. L'œuvre, nous dit un peu plus loin le même biographe, avait été composée pendant le second voyage du jeune virtuose dans les départements du midi de la France. Liszt « plaisantait plus tard sur sa dédicace à Mlle Garella et la désignait en riant comme l'expression de son premier amour ». Mlle Garella était une jeune fille avec laquelle il jouait à quatre mains pendant son séjour à Marseille, et qui avait pour ce grand enfant de quinze ans des « attentions toutes maternelles », sous forme de « petites friandises ».

N'ayant eu sous les yeux aucun exemplaire de cette première édition française, Mlle Ramann n'a pas pu savoir que les douze études de Liszt y étaient présentées comme première partie d'une série de quarante-huit pièces faisant suite à la réimpression des *Préludes et exercices* de Clementi ; qu'elles étaient accompagnées d'un portrait lithographié ; et qu'une double adresse annonçait leur mise en vente simultanée à Marseille et à Paris.

Nous reproduisons *in-extenso* les deux titres de cette double publication, d'après l'exemplaire en notre possession et celui de la Bibliothèque nationale (2) :

*Préludes et Exercices* | doigtés | dans tous les tons majeurs et mineurs | pour | LE PIANO-FORTE | par | MUZIO-CLÉMENTI | en deux livraisons | ÉDITION CORRIGÉE | et marquée au métronome de Maëtzel | par | LE JEUNE LISZT, | suivi de douze de ses études. | Les Trois Livraisons | Propriété de Boisselot. Chaque Livre séparé 9 f. | A PARIS, | chez

(1) L. Ramann, *Franz Liszt*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1880-1887, 2 vol. in-8.

(2) Coté Vm<sup>6</sup>s, 492.