

savoir : *Rheingold*, *die Walküre*, « *Sigurd* », *die Götterdämmerung*.

Pour finir, une bonne nouvelle. M. Albert Lambert père, de l'Odéon, est engagé pour toute la saison au Royalty-Theater de Londres. Nous ne l'aurons pas à Paris.

MMEMENTO. — Théâtre Sarah-Bernhardt : *la Maîtresse de piano*, pièce en 5 actes et 7 tableaux, de MM. Félix Duquesnel et André Barde (4 octobre). — Odéon : *les Plumes du Paon*, comédie en 3 actes, de MM. Alexandre Bisson et Berr de Turique (8 octobre). — Comédie-Française : *la Raison du moins fort*, comédie en un acte, en vers, de MM. Léon Valade et Emile Blémont (9 octobre). — Palais-Royal : *Panachot, gendarme!* vaudeville militaire en 3 actes, de M. Mouézy-Eon (12 octobre).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

Jules Ecorcheville : *De Lulli à Rameau*. — *Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français*. Fortin et C^{ie}. — André Pirro : *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* ; Fischbacher.

Il pleut des thèses sur le temple de la musique. La faveur dont l'art musical jouit depuis peu auprès des milieux universitaires est un signe des temps. La musique pénètre de nouveau et tous les jours plus profondément notre culture jadis brutalement appauvrie d'elle à l'heure où un littératurisme abstrait, contempteur de Ronsard, en châtra notre poésie. Après s'être vue reléguée parmi les plaisirs du théâtre, puis bourgeoisement tolérée comme « art d'agrément » convenable ou distingué, elle a conquis soudain la sensibilité contemporaine et s'impose à l'intelligence au point d'en envahir chez nous le Capitole jalousement gardé contre elle, et depuis trois longs siècles. Il semble que la musique ait des velléités de reprendre en Sorbonne la place qui, dans le passé, fut la sienne. Et nul endroit ne paraît certes mieux désigné pour y établir un ensemble d'études spécialement réservées à l'art sonore, et plus sérieusement dispenser une culture scientifique et historique ignorée de nos conservatoires et superflue peut-être, au demeurant, à la formation de talentueux praticiens autant qu'à l'éventuel essor du génie. Toutefois, notre Université est loin d'en être rendue là et, grâce à la lacune d'un enseignement *spécifique* organisé, les manifestations musicales qu'on y rencontre témoignent d'efforts personnels qu'on ne saurait trop louer et encourager, mais d'efforts dispersés, hétérogènes et volontiers enclins à la généralisation psychologique ou à l'érudition pure. On arrive ainsi aisément à tourner brillamment autour du sujet proprement musical sans même effleurer celui-ci, quoiqu'il semble impliqué par un titre ou dicté par les contingences. *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, de M. Lasserre, nous ont offert

l'exemple d'une déception du second cas. Un spécimen accompli de l'autre est fourni par la thèse de M. Jules Ecorcheville intitulée **De Lulli à Rameau. 1690-1730**. Encore que le sous-titre spécifie formellement que l'auteur entendit traiter *l'Esthétique musicale*, on est plutôt déconcerté musicalement des suites de semblables promesses. Il y a, entre ces deux dates, l'aboutissement de toute une époque de la musique que l'inconscient chauvinisme de nos voisins a laissée dans l'ombre, parce qu'elle fut française. Une innombrable lignée de clavecinistes avaient élaboré et ordonné les formes, assoupli l'écriture et le style de la *musique instrumentale*, et créé peu à peu l'organisme à la fois libre et cohérent dont Philip-Emanuel prépara la sonate et la symphonie classiques allemandes. Il y a, toujours entre ces deux dates, Couperin et son harmonie novatrice, les découvertes de Sauveur dévoilant la nature essentielle du phénomène sonore, la théorie de Rameau les appliquant à l'art et en interprétant ses effets sur notre sensation. On accordera que tout ceci se rattache assez légitimement à « l'esthétique musicale » annoncée sur la couverture pour que, tournant celle-ci, on ait quelque droit de s'attendre à en trouver quelque commentaire ou analyse. On est cruellement dé trompé dès « l'avant-propos », où l'auteur prévient honnêtement du reste et sans ambages qu'il voulut faire « l'histoire des idées et non point des artistes, des doctrines spéculatives et non des œuvres pratiques », à une époque où, « pour la première fois, notre culture classique et son idéal fondé sur l'imitation de la nature se trouvent en présence du phénomène musical et aux prises avec lui ». « Quelle sera l'attitude de l'âme française en cette rencontre sentimentale? » interroge M. Ecorcheville. Question qui peut paraître intéressante à priori sans doute, encore que d'un subjectivisme formellement circonscrit et rétréci au maximum par l'élimination préméditée d'un des facteurs en cause, le « phénomène musical » lui-même incarné dans « les œuvres ». Musicalement, toutefois, on se sent aussi défrisé qu'un Corse aux cheveux plats pût l'être, devant la liste de ceux qui vont répondre et dont les premiers cités sont La Motte, Terrasson, Dacier, Dubos, le père André, Raguenet, Lecerf de la Vieuville et l'abbé Pluche... Mânes de nos aïeux, quels témoins sont les vôtres! « L'ombre de l'âme française évoquée, opinant sous les traits et par la voix de Pluche » constituerait assurément un sujet de concours original pour le prix de Rome en peinture. Et il y en a d'autres plus oubliés, moins obscurs, ou même demeurés plus notoires, comme Fontenelle et Fénelon, mais tous s'attestant *ejusdem estheticae farinae* dans ce fatras de ratiocinations ou bavardages dont la musique est le prétexte irresponsable. La thèse de M. Ecorcheville est fort luxueusement imprimée, et rédigée avec une claire élégance qui aide à supporter la lecture de ces disserta-

tions fastidieuses. La vie est tellement courte qu'on est parfois tenté de déplorer, en l'admirant, la sollicitude presque touchante d'une érudition que ne rebute aucun des plus oiseux détails et qui nage comme un poisson dans l'eau dialectique insipide des « discours », « réflexions », « parallèles », « lettres », « dialogues », « essais », « réfutations », dont le flot têtue s'amoncelle, s'enfle, se gonfle et crève et recommence son beaucoup de bruit pour rien. Mais si, malgré son titre, cet ouvrage n'a évidemment qu'un rapport excessivement éloigné avec l'art musical ou son « esthétique », il démontre non moins tangiblement quelque chose à quoi l'auteur n'a visiblement pas songé : c'est l'indigence intellectuelle des gens, sans exception, dont il s'agit. Fruit d'une impéritie sensorielle cultivée par un siècle de classicisme, leur « rationalisme » abstrait nous donne le spectacle de l'intelligence réduite aux ressources d'une sensibilité obtuse ou anesthésiée, et gigotant dans le maillot du syllogisme en tétant gravement le biberon du postulat. Il faut lire le petit colloque où Fénelon demande : « Aimez-vous les fredons de la musique ? N'aimez-vous pas mieux ces tons animés qui peignent les choses et qui expriment les passions ? » etc., pour imaginer quelles niaiseries pédantes osa publier sous son nom un esprit réputé parmi les plus sérieux chez ses contemporains. Et ils pérorèrent tous à l'avenant, ces « poètes, orateurs, moralistes, théologiens ou critiques » exhumés par M. Ecorcheville ; ils « raisonnent » imperturbables, alignant des mots à la file, ignorants de ce dont ils parlent, du présent, qu'ils jugent, autant que du passé, qu'ils méprisent quand ce n'est pas l'antiquité, qu'ils travestissent, et les « fredons » de leur raison raisonnante bourdonnent symboliques au tournant des deux siècles les plus superficiels, en leur vaniteuse assurance et gloriole, dont « la littérature et l'éloquence » aient attristé notre pensée française.

Tout cela se dénonce profondément indifférent à la musique en général ou en particulier, étranger à l'art délicieux souvent et précurseur de l'époque aussi bien qu'à celui de tous les temps. La seconde thèse de M. Ecorcheville, en revanche, eut pour objet tout expressément musical l'édition de **Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français, 1640-1670**, « publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique ». De telles publications sont rarement sans prix, jamais sans quelque utilité, car, bien mieux que dans les paperasses documentaires, c'est dans les œuvres avant tout qu'il faut aller chercher, avec les faits de son évolution, l'histoire même de la musique. La plupart de ces *Suites*, à la vérité, sont l'ouvrage d'assez obscurs professionnels ayant figuré presque tous parmi la « grande bande des violons de la chambre du roi ». Mais, choisies pour le répertoire d'une

chapelle princière allemande, et appartenant précisément, par leur date, à cette ère de gestation féconde de la musique instrumentale, elles en offrent un double intérêt que souligne peut-être l'obscurité de leurs signataires. En même temps qu'elles témoignent de l'influence française chez nos voisins, elles montrent comment écrivaient couramment les musiciens de métier d'alors, à quel degré le style polyphonique s'était libéré désormais de la discipline du contrepoint sévère. Leur intérêt d'ailleurs est multiple, en dépit de leur médiocrité intrinsèque éventuelle, et justifierait amplement les dimensions du volume consacré par M. Ecorcheville à leur « étude historique ». On découvre dans celle-ci les effets d'une érudition plus inlassable et plus méticuleuse encore que dans son autre thèse, à l'endroit surtout des « auteurs ». C'est merveille de voir M. Ecorcheville débrouiller patiemment la généalogie des Pinel « père, fils et frère », — « Germain, Séraphin et François », — où s'embourbaient jusqu'aux scribes contemporains chargés de dresser des « états » aux fins d'émoluments. On demeure confondu devant l'insoupçonnable richesse des renseignements minutieux conservés à jamais pour la postérité par nos Archives Nationales, touchant les parenté, situation, procès, alliances, cousinages d'illustres inconnus peu ou prou fonctionnaires. A maints égards divers, cette « étude » fourmille de détails instructifs ou plaisants ; toutefois, il semble que l'érudition s'y plaise à rester volontiers à côté du sujet véritable, à savoir les *Suites* considérées. Avant de mentionner les « airs de vitesse » de Lully, le chapitre examinant « les œuvres et leur milieu » nous instruit longuement sur la conduite facétieuse parfois du Roi-Soleil aux bals de la cour et de la ville, ou bien nous énumère, avec leur prix, les « gratifications en nature » assignées aux « 24 violons de 1716 », dont « 1 quartier de veau, 1 de mouton, 4 chapons, 4 lapins et 8 livres de lard ». Les pages où sont étudiées « les danses et leurs rythmes » sont parmi les plus intéressantes du livre, mais principalement pour la documentation générale et, à mesure que l'auteur doit presser plus étroitement et plus musicalement son sujet, la déception s'accroît toujours plus vive. L'intérêt capital de la « morphologie » de ces *Suites* est le maintien presque unanime du principe de l'unité thématique, seul facteur de cohésion accessible au contrepoint monodique antérieur, et qui devait disparaître bientôt, évincé peu à peu, et définitivement chez les « classiques », par le principe d'une unité tonale basée sur des affinités « harmoniques », et insensiblement élargie, sans en être altérée, du contraste adéquat des « tons relatifs ». L'importance, à ce point de vue, de cette période transitoire est passée sous silence, et le caractère de ses manifestations dans ces *Suites* n'inspire à l'analyste que le tracé élément de courbes riemanniennes et quelques tout aléatoires comparaisons mélodiques ou assimilations sommaires, pour tourner aussitôt

dans l'interprétation pratique d'« agréments » ou « ornements » dont le manuscrit en cause est à très peu près dépourvu. La liberté d'écriture de cette polyphonie instrumentale un peu fruste est l'occasion surtout d'observations d'un didactisme scolaire, à propos d'octaves ou quintes « cachées » que n'évitèrent ni Bach, ni Cherubini ou Brahms, et de « fausses relations » inhérentes à tout mouvement contraire ou renversement contrapunctiques. « L'harmonie » est brièvement commentée selon les conventions modernes et la théorie de M. Hugo Riemann avec une méconnaissance absolue des vieux modes ecclésiastiques alors survivants dans le mixolydien majeur et les dorien ou éolien mineurs. Bref, autant l'érudition livresque ou archiviste apparaît sûre de soi, proluxe, incontinent, autant les connaissances proprement musicales s'accusent incertaines ou primaires. Les déplorables résultats de ce déficit spécifique s'étalent dans le second volume de la thèse, où l'auteur imprima une transcription pour piano, fort gauche à jouer d'ailleurs, qui n'a souvent rien de commun avec la partition superposée des *Suites*. Grâce au redoublement arbitraire des parties, à l'adjonction de dièzes ou bémols indus, à la réalisation fantaisiste d'« ornements » tout hypothétiques, polyphonie, harmonie, tonalité, mélodie y sont dénaturés ensemble ou tour à tour. M. Ecorcheville, heureusement, eut la fastueuse attention de reproduire par la phototypie tout le manuscrit de Cassel, précaution apte à suppléer aux lacunes de son consciencieux travail, et qui confère à celui-ci le mérite inestimable d'avoir préservé de l'oubli et des injures du temps aveugle un monument de notre histoire musicale française intéressant à plus d'un titre.

La place m'est mesurée pour parler d'une autre thèse, dont M. André Pirro accompagna le *Descartes et la musique* que j'ai relaté récemment, et qu'il intitula **L'Esthétique de J.-S. Bach**. — Esthétique, que de thèses on commet en ton nom ! — Cet ouvrage considérable établit à coup sûr que nul, à l'heure actuelle, des habitants de notre planète ne peut se vanter d'être aussi remarquablement informé que M. A. Pirro sur Bach, son œuvre, sa personne et son temps. Et l'érudition prodigieuse, ici, n'est point purement livresque ; elle embrasse et pénètre son sujet de toutes parts. Pourquoi faut-il qu'un tel effort n'aboutisse surtout qu'à une apologie psycho-symbolico-confessionnelle ? Encore que son livre s'atteste à tous égards incomparablement supérieur à la dissertation indigeste et superficielle à la fois de M. Schweitzer, M. Pirro en apparaît chausser tout bonnement les pantoufles de son théologico-sentimentaux émule. Sa connaissance approfondie des œuvres ne l'induit qu'à découvrir et démontrer dans cette musique « un langage » et dans le musicien « un poète et orateur chrétien ». En présence d'un semblable obstiné subjectivisme finaliste, on arrive à se demander quel sens on attribue en

Sorbonne à ce mot « Esthétique » défini par Hatzfeld et Darmesteter : « Partie de la philosophie qui traite du beau dans la nature et dans l'art ». L'élucidation détaillée du symbolisme de ce « langage sonore » accule M. Pirro à d'assez vaines subtilités et à des contradictions inévitables. Mais c'est son postulat préalable qui déconcerte le plus étrangement, lorsqu'on lit dès la page onzième : « Le trait essentiel de Bach est, en effet, parallèlement à son avidité de tout connaître des ressources de son art, la résolution entêtée d'en faire, en quelque manière, un outil de domination sur les esprits. Il... veut contraindre ses auditeurs à le comprendre et à le suivre... » car « ... il se sent investi d'une haute mission... » s'étant « proposé d'être le chantre de l'Écriture ». Comment M. Pirro put-il avancer un tel avis à propos de l'organiste que sa verve de pur musicien et son mépris pour la réceptivité simpliste des fidèles entraînaient à défigurer sans embarras la mélodie des Chorals de ses variations indiscretes, et qui fut tancé vertement par le consistoire d'Arnstadt autant pour cet excès que pour l'imbroglio déroutant de ses combinaisons contrapunctiques ? Et quand l'auteur conclut au bout de 500 pages : « Bach est le grand prédicateur musical de la doctrine de Luther », on se persuade que M. Pirro a confondu sans doute « Ethique » et « Esthétique ». Au lieu du Bach pasteurisé qu'il nous présente, on attendait certes musicalement tout autre chose de la science et des investigations de l'érudit musicologue. L'étude spécifiquement musicale de l'œuvre de J.-S. Bach reste à faire et M. Pirro semble assurément qualifié entre tous pour une tâche aussi vaste. Espérons qu'il l'entreprendra, préparé mieux qu'aucun et mûri pour un jugement objectif impartial et lucide par l'assouvissement du subjectivisme enthousiaste dont il jeta la gourme en ce volume.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Le V^e Salon d'Automne. — Le mouvement inauguré par ce Salon, qui entraîne simultanément en des manifestations concurrentes la plastique, la musique et, depuis cette année, la poésie, est le vrai. C'est désormais là seulement qu'on pourra trouver des renseignements certains sur toute la production artistique contemporaine et, grâce aux rétrospectives, sur les origines de cette production. On en pourra déduire des vues claires sur les conditions modernes de la beauté parmi les arts frères. De telles considérations, bornées aux éléments que nous donnent les réalisations actuelles, seraient prématurées.

Nous assistons au spectacle émouvant d'un tout instinctif rapprochement matériel des arts, alors que leur manque le lien spirituel