

MUSIQUE

CONCERTS CHEVILLARD : *la Symphonie en do mineur* de Saint-Saëns — Henri Quittard : *Un musicien en France au XVII^e siècle : Henry Du Mont. (1610-1684)* ; Société du Mercure de France. *Le Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque (1600), transcrit pour piano ; Fortin et Cie.

Nos concerts dominicaux ont repris leurs séances sans grand éclat ni bien palpitant intérêt pour les auditeurs vétérans : programmes panachés de classique et de romantique, d'anciens et de modernes consacrés, où le nom de Saint-Saëns semblait trahir une intention concurrente autant qu'un parallèle hommage. Je n'assistai pas, au Châtelet, à l'exhibition du vieux Maître, bâtonnant sa *Symphonie en la mineur* innocente, et bipleyelottant son vélocissime *Scherzo* en compagnie des doigts de M. Louis Diémer. Par contre, dans la salle nouvelle où M. Chevillard vient d'installer les Concerts Lamoureux, je refis connaissance, après bien des années, avec la **Symphonie en do mineur** du doyen de notre musique pure contemporaine, et je dois confesser la déception qui me surprit. Le temps est décidément un implacable classeur de valeurs. Il déchire sans pitié les voiles d'illusion dont mainte admiration d'antan parait nos souvenirs et, au regard de ce qu'il atteint, bouscule ou déboulonne, on sent combien est fort ce qu'il faut qu'il respecte, pour ne le pouvoir entamer. L'office d'éducateur, que remplit chez nous Saint-Saëns, à une époque déjà lointaine, lui mérite assurément la reconnaissance de notre art musical. Mais on en arrive peu à peu à se demander s'il ne fut pas à l'excès, sinon exclusivement cela. A entendre aujourd'hui ses productions dans nos concerts, on éprouve une impression didactique assez déconcertante. Il semble que cette musique vaille surtout pour les principes qu'elle expose, et non pour son contenu intrinsèque ; — et il semble plus nettement encore que ces principes soient surannés. Le conventionnel inhérent des moyens en transparait avec une évidence où l'éventuelle habileté indiffère. Celle-ci même ne s'atteste rien moins qu'adéquate à la portée rêvée de l'effort, dans cette *Symphonie* dédiée à la mémoire du novateur François Liszt. La forme, plutôt gauche, en apparait artificiellement fabriquée, constituée d'abord d'une soudure aléatoire de deux mouvements à tous égards traditionnels, puis, après le pseudo-scherzo touffu et morcelé, de plus en plus lâche et abondante en chevilles inaptes à seconder l'intermittente unité thématique en ses vellétés cohésives. L'écriture coulante accuse un absolu renoncement à quelque personnalité ; le contrepoint, une tendance à un simplisme commodément mécanique avortant çà et là en de quelconques fugatos. Quelques recherches de modulation passagère émaillent timidement une harmonie prévue et, loin d'y fondre une couleur plus chaude, détonnent presque sur le gris de l'ensemble. L'instrumentation, inégale et non moins pré-

vue en sa tenue « classique », ne gagne guère à l'appoint du piano et pâtit du mélange des sonorités hétérogènes de l'orgue et de l'orchestre. Enfin les plus précieuses qualités, qu'on s'accordait jadis à vanter chez l'artiste volontaire, n'aboutissent ici qu'à souligner leur propre insuffisance essentielle. La pensée, dont on peut priser la clarté limpide et précise, ne s'impose pas plus à l'émotion qu'à l'intelligence. En dépit de l'indéniable noblesse de l'inspiration, cet art sonne creux, se décèle factice, un peu malingre et, par-dessus tout, périmé. C'est que l'art de Saint-Saëns, au fond, fut avant tout intellectuel. Le musicien n'en tira quasi-rien de soi-même, hormis peut-être la verve spirituelle, élégante et souvent nerveuse d'un mélос où se confine strictement l'apport de sa sensibilité. Son « classicisme » subjectif emprunta le reste à autrui. Il se contenta d'exploiter, non sans quelque génialité désinvolte, les ressources d'un passé et même d'un présent qu'il contribua l'un des premiers à vulgariser parmi nous. Mais nous connaissons désormais Bach, Mozart, Beethoven et Liszt, et il nous chaut de moins en moins de retrouver chez le disciple les procédés correctement amalgamés de ses glorieux modèles. Pour y découvrir autre chose aujourd'hui, il nous y faudrait constater le don capable de les suppléer tous, celui qui justifie la syntaxe attardée d'un Bach, le pathos d'un Wagner, le contrepoint infus et les extravagances d'un Richard Strauss : cette « puissance » de souffle robuste, ému ou véhément que Saint-Saëns n'effleura qu'en certaines pages de *Samson*, d'*Henry VIII* ou de quelques compositions chorales ; et il est piquant de remarquer que le plus unanimement réputé « symphoniste » de nos musiciens semble ne s'être réellement emballé qu'au théâtre ou sous l'impulsion d'un lyrisme plus ou moins dramatique. Au concert, en tout cas, son rôle transitoire paraît dorénavant terminé. C'est presque une tristesse d'y rencontrer son œuvre se survivre, écrasé par tout voisinage, et ne témoignant plus que du métier facile et révolu, des convictions honnêtes, mais étroites, d'un artiste sincère dont l'aurole pâissante se dénonce faite surtout — peut-être uniquement — de reflets.

La salle inaugurée par M. Chevillard, chez les facteurs Gaveau et C^{ie}, prévient dès l'abord en sa faveur pour la sobriété de bon goût qui présida à son décor. Ses dimensions, toutefois, sont malheureusement assez restreintes, et son acoustique, à première audition du moins, ne manifeste pas une excellence incontestable. Elle varie d'ailleurs selon la place où on écoute et, quoique fort acceptable en somme un peu partout, on peut lui reprocher pourtant quelque sécheresse et un défaut d'équilibre entre les divers timbres dont souffrent particulièrement les cordes. La cause principale en est sans doute la forme trop carrée du local, trop large pour sa profondeur, par là propice à la dispersion du son, à l'affaiblissement d'intensité des ondes réfléchies con-

tre les parois latérales, et peut-être à certains phénomènes d'interférence. Tout récemment construite, au surplus, cette salle est aussi probablement trop neuve et ne peut qu'être améliorée par le temps et l'usage. Enfin cette véritable « salle de concert » a l'avantage insigne de posséder un orgue Cavallé-Coll, ce qui ouvre à M. Chevillard le trésor d'un répertoire innombrable et peu cultivé hors des églises autre part qu'à la Schola. On doit espérer que M. Chevillard ne se borne pas à employer cet instrument avec l'orchestre, mais qu'il s'en serve également pour révéler à un plus grand public, entre deux symphonies, les chefs-d'œuvre de musique pure des maîtres organistes, tels que quelque *Prélude et Fugue*, la *Passaglia*, la *Chaconne*, la *Toccata en ré mineur* de Bach. Mieux peut-être que partout ailleurs, c'est là que le génie du vieux Cantor éclate en sa plus irrésistible puissance, et les *Trois Chorals* d'orgue sont parmi le plus accompli et le plus rare que nous ait laissé César Franck.

§

M. Henri Quittard est l'un des plus sérieusement avertis de nos musicographes. On a trop peu souvent l'occasion de signaler la haute conscience et l'étendue d'une érudition qu'il prodigue d'ordinaire en des articles de revue, pour ne pas saisir avec joie le prétexte qu'en offre la publication de deux ouvrages importants. Le livre qu'il consacra à **Henry Du Mont (1610-1684)** se divulgue à la lecture d'un intérêt qu'on n'eût pas soupçonné de son titre, et dont le personnage en question ne retient d'ailleurs qu'une part assez mince. Encore qu'il la mitige parfois de discrètes réserves, on aurait bien du mal à partager toute l'admiration de l'historiographe pour le compositeur qu'il exhume. A une époque de transition où, grâce au style « homophone » intronisé, l'*art* musical évoluait enfin délibérément vers une harmonie naturelle issue d'une inspiration spontanée, Henry Du Mont s'atteste un des plus fastidieux tenants du contrepoint réactionnaire, — et peut-être un des plus dangereux pour la contemporaine autorité de son exemple. On ne peut guère, en effet, refuser à sa polyphonie une allure au prime aspect plus « moderne » dans l'ensemble que celle même observable chez Bach, qu'il précéda de trois quarts de siècle. Il n'use pas avec une analogue insistance et rigueur des formes de la fugue et de l'imitation peu ou prou canonique. Mais ce modernisme apparent évoque d'ores et déjà les pires conséquences que surent déduire du contrepoint les pédagogues de conservatoires. En son écriture flasque et vide, il semble que Du Mont ait réalisé, cent cinquante ans d'avance, le prototype du « style sévère » conventionnel enseigné et prôné dans ces établissements. Tels motets ou « meslanges » cités par M. Quittard pourraient être signés Richter ou Théodore Dubois ; quelques-uns, tout au plus

Cherubini. On bâille rien qu'en les lisant. Du Mont en apparaît un ancêtre authentique entre tous de la « musique de capellmeister », et on serait induit à regretter la peine que prit M. Quittard à son endroit, sans la sauce dont il accommode un si triste poisson. Quoiqu'on y pût souhaiter peut-être une hauteur de vue plus générale, les chapitres qui se rapportent à l'état de la musique de ce temps sont des plus substantiels; l'évolution des formes y est finement analysée; la science la plus sûre, à l'égard autant de l'histoire et de la biographie que des théories ou de la technique régnant alors, démontre que le xvii^e siècle musical français, et même européen, n'a pas de secrets pour l'auteur. La réalisation ingénieuse de la « basse continue », chiffrée ou non, prouve que, par surcroît, M. Quittard est musicien, cas assez peu commun chez les musicologues ou critiques pour qu'on s'en aperçoive avec plaisir, et sans avoir besoin pour cela d'apprendre de son préfacier que M. Quittard fut élève de Franck. Les qualités exceptionnelles déployées par le commentateur en ce volume font déplorer son laconisme dans une autre publication d'un intérêt pourtant incomparablement supérieur : **le Trésor d'Orphée** d'Antoine Francisque (1600), que M. Quittard transcrivit, pour le piano, de la tablature du luth. Peu de gens sont à l'heure actuelle aussi informés que lui sur la pratique et la littérature de cet instrument qui fut le précurseur du clavecin et qui semble avoir été un des plus précieux auxiliaires de la sensibilité dans l'assaut de « l'homophonie » contre la « polyphonie » monodique du contrepoint. D'après le peu que nous en connaissons, la musique de luth nous réserve bien des surprises et paraît devoir reculer plus loin qu'on supposait dans le passé les manifestations péremptoires d'un art instinctivement harmonique. M. Quittard est sans doute le seul chercheur assez documenté chez nous pour une étude approfondie et désirée prochaine sur un sujet auquel, en Italie, s'est adonné M. Chilosetti. On trouve dans *le Trésor d'Orphée* les bransles délicieux de fraîcheur et d'humour que Wanda Landowska fit acclamer naguère à la salle Pleyel; des préludes, des passemaises, des voltes grâciles et brèves d'une fantaisie parfois qu'on dirait schumanienne. Malgré les quelques erreurs d'impression, ce recueil est un début des plus heureux pour une collection où, parmi des utilités bibliothéco-catalographiques, sont annoncés des textes *musicaux* inédits toujours avidement attendus. Il y a tant à faire dans cet ordre d'idées à l'égard de la musique instrumentale de nos xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles français que ce n'est pas sans une certaine et peut-être injuste impatience qu'on se heurte aux broutilles de l'érudition purement archiviste. Mais ce sont avant tout les œuvres qui détiennent les annales encore ignorées de l'histoire de l'art musical. C'est là que gît la moisson féconde.

JEAN MARNOLD.