

tant que partout, le public écoute avec le plus grand intérêt les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven. Ce dernier, particulièrement en Suède, semble être le compositeur favori du grand public. Dans le pays entier, on ne verra jamais de programme de concert dépourvu de style, ni des noms d'auteurs de valeur douteuse, figurer à côté de ceux de maîtres célèbres, et seulement un nombre très restreint de compositeurs de salon sont parfois entendus dans les concerts. On est moins rigoureux sous ce rapport en Danemark, et encore beaucoup plus libre en Norvège, qui, malgré E. Grieg, C. Sinding, Johan Svendsen et d'autres grands noms, est pourtant le pays le moins cultivé, mais... non le moins enthousiaste.

En Suède, Stockholm est naturellement le centre de la vie musicale, avec Gothembourg, deuxième ville du royaume, sa sérieuse rivale.

Le gouvernement suédois subventionne une Société d'orchestre symphonique dans trois des villes de province les plus importantes, de là un précieux encouragement au développement général.

Voulant suivre l'exemple de Stockholm, après de nombreuses années, Christiania a réussi à fonder un orchestre municipal, et, nouvellement, un Opéra-Comique, en attendant l'édification complète d'un grand Opéra. Jusque-là, il n'y avait qu'un théâtre National, qui, seul, était chargé de suffire à tout : opéras, tragédies et concerts symphoniques.

De ces trois pays du Nord, le goût musical danois se caractérise peut-être par la plus grande compréhension; mais, en comparaison avec Stockholm, ce goût peut sembler légèrement arriéré et conventionnel, quoique plus cultivé. Tous les Scandinaves affectionnent particulièrement le chant. « Quand trois Suédois se trouvent réunis, ils chantent toujours en « quatuor », déclarait ironiquement le violon solo italien de l'Opéra de Stockholm. Ce quatuor de chant est une spécialité suédoise, ainsi que les chœurs d'étudiants. Plusieurs fois, à Paris, s'est fait entendre l'illustre Société de chanteurs de l'Université d'Upsal.

Parmi les jeunes compositeurs suédois, on cite particulièrement Kurt Atterberg et Turo Rangstrom, qui, tous deux, sont « en vogue », le premier d'un caractère plus national que le second.

Parmi les artistes exécutants, le pianiste N. Broman est sans doute un des plus importants, et Carl Nordberger un violoniste talentueux, dont les compositions pour son instrument mériteraient d'être entendues dans nos salles de concerts.

Ce dernier a fait dans son pays une active propagande pour les œuvres françaises.

En Norvège, il y a d'excellents musiciens, des pianistes, Backer-Grandahl, Brandt-Rantzau, et, parmi les Danois, le merveilleux compositeur Carl Nielsen.

Il est sans doute inutile de nommer les noms de C. Sinding, Emile Sjögren, Hugo Alfvén, W. Stenhammar, dont les œuvres sont connues dans tous les cercles musicaux d'Europe. Une personnalité marquante dans la vie musicale suédoise est W. Peterson-Berger, qui, à la fois excellent écrivain et compositeur, a écrit dernièrement une intéressante symphonie sur des motifs laponais.

Parmi les jeunes compositeurs du Nord, le plus intéressant est sans doute le Suédois-Finlandais Selim Palmgren, qui, récemment, au début de l'été, a fait sensation à une grande fête musicale donnée à Copenhague, avec un Concerto pour piano, des pièces pour violon et pour chant.

Palmgren fait présager qu'il deviendra le grand compositeur du Nord!

NATHALIE RADISSE.



Comment faut-il écouter la musique ?

Nous empruntons à l'excellente "Semaine Littéraire" de Genève la pénétrante étude suivante de M. le Dr Charles Odier.

Bien des musiciens se sont posé cette question grave sans parvenir à la résoudre. Il ne faudrait pas se méprendre en effet sur son apparente simplicité, car elle est en réalité fort complexe. C'est ce dont je me suis vite aperçu en poursuivant depuis plusieurs années une petite enquête psychologique auprès des mélomanes les plus divers. Il m'intéressait de connaître si peut-être, au-dessous des mécanismes psychiques individuels si variés qu'on voit se jouer à la surface des âmes musiciennes, ou qui prétendent l'être, il n'existait pas un mode uniforme et général, dans la profondeur, de réagir à la musique. Depuis lors, j'ai reconnu qu'une telle modalité unique n'existait pas. Mon enquête m'a démontré qu'il n'y a pas un problème musical, mais qu'il y en a autant que d'individus, et que chaque individu pose et résout le sien à sa manière. Parmi cette variété infinie, je crois être arrivé à isoler cinq types principaux d'auditeurs, qui m'ont permis d'établir une sorte de « classification ou de hiérarchie psychologique des musiciens », amateurs ou professionnels; c'est là une opération assez nouvelle, mais dont l'immense intérêt, comme la difficulté, n'échapperont à personne. Je me propose donc de décrire ces cinq types les uns après les autres, en espérant le faire avec assez de clarté pour que chaque lecteur puisse reconnaître celui auquel il appartient et se classer ainsi lui-même dans sa réelle catégorie. Tel est le petit travail personnel auquel je compte vous convier. Puissé-je vous tendre pour cela le bon fil d'Ariane, car combien d'aveugles errements ai-je souvent constaté au milieu d'un labyrinthe d'impressions subjectives que venaient compliquer encore trop d'illusions, de recherches ou de lectures. Le bon fil n'est autre que celui qui conduit et ramène au cœur de la personnalité.

Classification des auditeurs

Il convient de distinguer d'emblée, deux grandes classes. Selon que la jouissance dépend d'un phénomène intellectuel ou de la sensation, nous avons un « rationnel » ou un « affectif ». Ce sont là les deux termes extrêmes entre lesquels se place « l'imaginatif ». Les classes des rationnels et des affectifs se divisent, chacune à son tour, en deux groupes, soit les « techniciens » et les

« idéatifs » d'une part, et les « sentimentaux » et les « émotifs purs » de l'autre. Finalement, nous aboutissons bien à cinq types différents, suivant que la jouissance musicale est liée : 1° aux connaissances techniques; 2° aux idées ou aux symboles suggérés par l'œuvre; 3° aux images qu'elle développe; 4° aux sentiments qu'elle inspire ou qu'on découvre en elle; 5° à quelque chose d'autre et d'inexprimable que j'appellerai *l'émotion musicale pure*, dégagée de tout élément psychique étranger.

1° Les rationnels

Leur jouissance musicale revient à *savoir*, à *connaître* (techniciens) ou à *penser* (idéatifs), et non à sentir. Pour aimer, ils doivent comprendre (1). Pour comprendre, ils tendent à l'analyse. L'émotion étant au contraire une *synthèse* immédiate, un tout insécable, que l'intellect ne peut dissocier, ils se rabattent soit sur la technique de l'œuvre, soit sur son commentaire, seuls objets possibles de connaissance ou de raisonnement.

Prenons à titre d'exemple la première partie de la cinquième symphonie de Beethoven. Pour le technicien, cette partie sera belle parce qu'elle est construite sur un thème défini (2), parce qu'il connaît ce thème, et parce qu'il en a analysé la composition, les développements et les transformations. Une fois ce travail rationnel accompli, une fois la structure harmonique et mélodique connues, l'œuvre de viendra source de jouissance; car alors, à mesure que l'audition s'en déroule, il peut projeter pour ainsi dire, en elle, ses connaissances techniques; il peut aisément prévoir et reconnaître les phénomènes musicaux que l'orchestre exécute, et c'est de cette reconnaissance continue qu'il tire sa jouissance. On aperçoit ainsi que, chez lui, le concept technique accapare la sensation auditive, ou qu'en

(1) « Comprendre la musique », « comprendre Debussy », etc., voilà des expressions courantes que l'on entend chaque jour. En réalité, c'est à la suite d'un fâcheux abus, car ce terme ne s'applique qu'au rationnel, c'est-à-dire à un seul type de musiciens. Pour l'émotif, par contre, il n'y a rien à comprendre dans la musique, et l'emploi de ce verbe, nous verrons plus loin pourquoi, le plonge toujours dans un abîme d'étonnement.

(2) En d'autres termes, il n'en jouira que du jour où il aura appris la structure de ce thème et où il en connaîtra les principes, les éléments et les développements techniques.

d'autres termes celle-ci se résout naturellement au fur et à mesure qu'elle naît en phénomène rationnel.

Cette brève esquisse rendra claires quelques-unes de ses habitudes. C'est lui donc qui « bâche » la partition et l'emporte ensuite au concert pour « suivre ». Vous l'y voyez le nez plongé dans de gros cahiers, s'appliquant à reconnaître « le retour en ré majeur à la cinquante-neuvième mesure du thème de l'allégresse, exposé joyeusement (*sic*) par les secondes clarinettes, tandis que les violons chantent une phrase lumineuse et que le cor anglais, etc. (1) ».

2° Les Idéatifs

Si le technicien, on le voit, attache davantage son intérêt aux *fonctions* thématiques, mélodiques ou rythmiques qu'aux thèmes, aux mélodies ou aux rythmes en eux-mêmes, l'idéatif, lui, s'accroche aux idées ou aux symboles, ou encore aux notions historiques. Il jouit de les rechercher et de les étudier, ou de dégager « l'idée de l'œuvre » quand il l'écoute. Le thème susmentionné sera beau parce qu'il exprime l'idée du Destin, symbolise la fatalité! Si Beethoven n'eût été malheureux, ses souffrances n'eussent à ce point stimulé son génie musical. C'est donc parce qu'il a souffert qu'il l'a écrit si beau, si poignant, etc... Cette beauté consiste, par conséquent, dans l'appropriation des sons à cette haute destination humaine, et non pas musicale, seulement — ici, c'est l'idéation qui accapare ainsi et pénètre la sensation sonore. Dans les deux cas, le processus revient, si j'ose dire, à « désauditer la musique », ce qui équivaut à un gain pour l'intelligence, mais à une perte irrémédiable pour la sensibilité.

Si le technicien plonge son nez dans les partitions, l'idéatif met le sien dans les programmes. Son genre, c'est la fameuse « musique à commentaire »; son besoin, de lire l'argument original ou celui du critique. Il se retrouve dans le critique, celui-ci étant par définition un rationnel du seul fait qu'il écrit et qu'il ne compose pas. Il lit beaucoup plus la musique qu'il ne l'écoute, les yeux grands ouverts, les oreilles demi-closes. Ceci explique pourquoi Genève, qui a tant de rationnels sur la conscience, voit ses salles de concert muées en salles de lecture. Il faut en effet de copieux programmes pour exposer les idées d'un Strauss ou d'un Mahler, pour faire comprendre le *Faust* ou la *Dante-Symphonie* d'un Liszt. Dans *Heldenleben* la musique doit traduire une situation comme celle-ci : « Une série de thèmes font apparaître l'œuvre féconde du Héros, qui s'élève maintenant vers les régions idéales de pure intellectualité... » Voilà qui est peu musical ou affectif, mais très rationnel par essence. Avec Strauss toutefois, il n'y a que demi-mal, la beauté sonore ou orchestrale de ses œuvres rachetant l'obscurité de leur commentaire; libre à lui de

faire de la littérature par surcroît s'il fait aussi de la musique. C'est là, du moins, l'opinion de l'émotif qui le comparerait volontiers à un saint dont l'éloquence déplacée s'acharnerait à nous faire une conférence sur le Paradis... au lieu de nous en ouvrir les portes, tout de suite et simplement. Mais je compte formuler plus loin quelques critiques du rationalisme musical.

Voici donc, pour l'instant, l'esquisse rapide des deux premiers types. Comme il est plus à la portée de chacun de lire un poème, même de Strauss, que de pénétrer la technique d'une œuvre, on conçoit que l'idéatif doive se recruter surtout parmi le public des amateurs, tandis que ce soit celui des professionnels ou des connaisseurs qui fournisse le plus grand nombre de techniciens. Et si, parmi les amateurs ou les professionnels genevois en particulier, l'on compte tant de rationnels, c'est que ceux-ci, par leur type même, constituent, ou cherchent à le faire avec peine parfois..., une sorte de compromis psychologique acceptable entre leur hérédité et la sensibilité moderne. Quand il s'agit d'art, et surtout de musique, un héritage héréditaire très intellectuel peut parfois être bien lourd à porter.

3° Les Imaginatifs

Des réminiscences de connaissances techniques et historiques, des idées, des symboles, voilà ce que le rationnel appréhende dans la musique, ou ce qu'elle dépose en lui. Si, par contre, elle suscite des images, nous avons un imaginaire. L'on dénombre, en théorie, autant d'espèces d'images qu'il y a d'organes des sens : soit les visuelles, les auditives, les tactiles, les affectives, les gustatives et les motrices. Ici, entendons-nous bien. Si l'audition se borne à susciter en un être donné des images auditives à l'exclusion de toute autre, nous n'aurons pas un imaginaire; mais nous aurons, soit seulement un être qui entend, soit peut-être un émotif. Pour avoir un imaginaire, il faut que l'image auditive développe ou se convertisse en d'autres images, de modalité sensorielle différente. Tout être doué d'imagination peut en effet, à propos ou à cause de la musique, imaginer l'univers entier : règles, idées, sentiments, ou plus souvent des situations intellectuelles ou sentimentales qu'il crée ou qu'il remémore. Il n'est qu'une chose qu'il lui soit impossible d'imaginer, c'est une émotion, une émotion musicale en particulier. Si un individu imagine, c'est donc qu'il n'éprouve que très peu ou pas du tout d'émotion. Chez lui, d'autre part, l'image auditive passe au second plan ou n'intervient plus qu'à titre d'excitant; elle n'est plus vécue pour elle-même. Pour ces divers motifs, les imaginatifs doivent en somme être tenus pour de médiocres musiciens.

Pour ma part, je n'en ai pas rencontré d'« olfactifs » ou de « tactiles ». J'ai observé un cas unique de « gustatif »; il s'agissait d'une névrosée qui éprouvait une sorte de saveur douceâtre ou mielleuse chaque fois qu'elle écoutait du Debussy.

Le genre d'imaginaire le plus fréquent, de

même que le mieux défini, est le « visuel ». Un tel visualisait invariablement les symphonies de Mozart en des paysages harmonieux de la Grèce antique (1); et l'image était toute baignée d'une adorable lumière bleue. Un exemple amusant fut celui de ces trois auditeurs, dont l'un, — une dame, — avait vu des ours danser, le second, — un officier, — des chevaux de cavalerie évoluer et charger, et le troisième, — une jeune fille, — des papillons voler dans une atmosphère limpide. Ces trois visions furent simultanées, les trois sujets étaient sincères; et le morceau était le concerto pour violon et orchestre de Jacques-Dalcroze, aux rythmes si divers, il est vrai. L'expérience se passait à Vienne. Notons enfin que les peintres, les sculpteurs ou les architectes paient un large tribut à ce groupe. Ils voient dans toute sonorité des coloris, des touches vives ou dégradées, des formes ou des lignes (2). A citer encore les sous-groupes mixtes des *imaginatifs-rationnels* chez lesquels les images, en se troublant, dérivent en idées (vision d'un « camp romain » pendant l'exécution d'une symphonie de Mahler, se résolvant peu à peu dans « l'idée de la puissance guerrière ou de la force conquérante ») ou des *imaginatifs sentimentaux*. A vrai dire, imaginer un sentiment, c'est être bien près de l'éprouver; aussi ce type-ci est-il, en pratique, bien difficile à distinguer du sentimental pur (3).

(1) Bien entendu, cette image intérieure, naissant spontanément au concert, soulevait dans l'âme de ce musicien une jouissance autrement plus grande et plus majestueuse que ne l'aurait fait la simple contemplation, sur une table de salon, des clichés illustrant l'admirable ouvrage de M. Boissonnas : *Un Voyage en Grèce*. La musique joue donc bien un rôle secondaire, mais un rôle nécessaire. Sans cela, il ne se serait pas agi d'un musicien.

(2) J'ai appris qu'un peintre de grand talent aurait intitulé une de ses toiles : *Symphonie de Beethoven*. Il aurait également peint des *Cervin-Bach* ou *Cervin-Wagner*! A mon sens, ce sont là de graves erreurs de psychologie esthétique.

(3) Je tiens à relater ici l'observation émouvante d'un officier français très musicien, qui, d'émotif pur qu'il était avant la guerre, devint temporairement « imaginaire-mixte », à la suite d'une blessure du crâne. Il se trouvait à un poste avancé lorsque, à quelque distance, un ami intime à lui fut mortellement blessé. Lui-même reçut du même obus un éclat dans le cerveau. Peu de temps, en outre, après son entrée à l'hôpital où j'eus l'occasion de le soigner, il vint à apprendre la mort de son père, fusillé par les Allemands, puis celle de sa mère. Voici la filiation psychique que développa en lui, au temps de sa convalescence, l'audition de la marche funèbre de l'« Héroïque » :

1. Images : vision de tranchées..., mort de mon ami..., supplice de mon père..., ma mère morte..., etc. 2. Idées de mort... d'injustice... de souffrance, etc. 3. Sentiments de souffrance aigue... de révolte... de deuil... de haine, etc. (à cet instant, j'éprouvais une douleur morale si intense que, pris de vertige et de malaise, j'hésitai à sortir...). puis sentiment implacable de néant, de vide, désespoir affreux... 4. Peu à peu, au fur et à me-

(1) Programme du Concert d'abonnement de Genève, du 3 décembre 1910. Commentaire de la symphonie de César Franck.

Une dernière variété est constituée par « l'imaginatif-moteur ». Jacques-Dalcroze aurait à en parler longuement. Chez ce type, la musique développe des images motrices ou des représentations d'activités musculaires dépendant en majeure partie du rythme. Ces activités demeurent latentes chez l'auditeur; mais il soutiendra d'une tendance à les réaliser. D'où le significatif aveu d'un jeune homme musicien-moteur : « Quelle sourance, au concert, de devoir écouter impassible, rive à un lauteuil sans pouvoir bouger... » De son côté, une jeune fille m'avouait : « La musique me donne toujours envie de bouger; la musique sans rythme réalisé ou réalisable par le geste ne me dit rien » (1). Le geste en revanche est réel chez le danseur ou le rythmicien; chez lui le courant nerveux engendré par la sensation auditive dérive et se cristallise en un état physiologique musculaire. La jouissance musicale proprement dite se trouve remplacée par une émotion d'ordre différent, une sorte de plaisir physique, double de la joie psychique d'exprimer l'esprit par le corps. Cette jouissance composée est bien musicale dans son origine, mais ne l'est plus dans son essence, puisque ne se dégageant plus d'une émotion auditive liée à la musicalité des sons, mais d'une tendance au geste liée à leur rythme. Or, le rythme est une qualité ou une fonction secondaire des sons; il est nécessaire, mais, pour un musicien, il est insuffisant. Un roulement de tambour lui dit moins qu'un scherzo de Beethoven.

D'une façon générale, l'imaginatif est moins humain, moins cultivé que le rationnel; mais il représente en revanche le type

sure de la seconde partie, ce désespoir s'apaisa. Je continuai de penser à toutes ces choses affreuses, mais avec un calme croissant, une certaine douceur presque. *J'écouai de plus en plus la musique* qui finit par me pénétrer et me soulever comme autrefois. 5. Apaisement, tranquillité... j'étais ému par les dernières notes dans un soulagement parlait, en ne pensant plus à rien... Jamais je crois n'avoir ressenti d'émotion plus profonde, de jouissance si pure...

Dans ce cas vécu, on voit donc un état de conscience musical partir de l'image, passer à l'idée et au symbole, devenir sentiment, puis se résoudre enfin et s'épanouir en une *émotion musicale pure*, source de jouissance infinie. Notons par conséquent, et c'est là le point intéressant, que ce n'est qu'à partir de l'instant où images, idées et sentiments exprimables eurent disparu du champ de la conscience, que les sons, écoutés enfin pour eux-mêmes, retrouvèrent cette magie souveraine qu'ils exerçaient spontanément naguère, avant que le musicien eût été blessé. Dès cet instant, son état de conscience n'a plus été imaginatif, ni rationnel, ni sentimental; il était devenu *musical*, simplement. Dès cet instant, ce malheureux connut l'apaisement et la consolation : « C'est alors que mon cœur s'ouvrit, me disait-il... et Beethoven y descendit ». Je n'oublierai jamais cette image magnifique.

(1) Nietzsche de son côté écrivait : « Aussitôt que cette musique (Wagner) commença à agir sur moi, mon pied se fâcha et se révolta contre elle; mon pied a besoin de cadence de danse, et de marche... » *Le Crépuscule des Idoles*, page 71.

le plus intuitif, le plus personnel. Si, en écoutant, sa jouissance est d'imaginer, qu'il imagine donc sans honte et librement. Qu'il se souvienne toutefois qu'à laisser ainsi dériver en images sensorielles non auditives, visuelles motrices ou autres, une sensation qui demande avant tout à demeurer sonore, ou qu'à détourner vers d'autres pôles de la conscience l'activité locale des sphères auditives, ou enfin qu'à disjoindre celle-ci en laissant s'y infiltrer des éléments psychiques étrangers qui la désorganisent, on s'expose à ne jamais éprouver d'émotion musicale pure et intégrale. Et c'est grand dommage.

4° Les sentimentaux

Nous abordons avec eux la seconde grande classe, celle des « affectifs », et nous pénétrons enfin dans le domaine de la sensibilité. Jusqu'ici, nous nous en évadions, puisqu'il s'agissait d'être chez lesquels la sensation auditive, réduite au rôle d'un pur ébranlement initial, loin de s'épuiser et de s'épanouir dans sa propre substance, dérivait au contraire en images, en idées, en symboles ou en connaissances. Ces éléments n'étant pas d'essence affective propre, ou s'étant dépossédés de toute vibration sonore, on aurait pu parler à leur endroit, non pas de dérivation seulement, mais bien de *déviaton* du courant nerveux musical. Le terme ultime de cette déviaton ne serait autre que l'idée pure ou la connaissance intellectuelle, éléments froids et desséchés, en tout cas musicalement neutres.

Il va s'agir maintenant d'être chez lesquels le phénomène musical ne transgressera plus les limites de la sensibilité, mais se résoudra spontanément en sentiment ou en émotion. Avec le sentiment, il existe bien encore une certaine déviaton, car, s'il répond à un phénomène intérieur vibrant, affectant, ce phénomène n'est pas forcément sonore et directement musical; ce qui n'est plus le cas pour l'émotion musicale, qui, en plus d'affectante, est toujours sonore. Un sentiment et une émotion constituent d'ailleurs deux états de conscience distincts que les musiciens confondent souvent. On ne saurait le leur reprocher. Tous savent en général ce que c'est que l'amour, la haine ou la tristesse, mais ignorent que chacun de ces sentiments correspond à un phénomène complexe, auquel contribuent bien d'autres facultés que l'émotivité seule; par exemple, l'imagination, l'intelligence, la mémoire, l'instinct, bref un peu l'âme tout entière. De cette collaboration polymorphe résulte une disposition affective durable et élaborée, qui s'adapte au moi et soulève en lui des tendances précises, communes et définissables. En principe, un sentiment est un phénomène tendanciel, humain, définissable et chronique. Par ces qualités, il se prête donc aussi à l'analyse.

Inversement, une émotion est un phénomène non tendanciel, individuel, aigu et indéfinissable; c'est moins une disposition affective qu'un choc, soutenu et élaboré par l'émotivité seule; il trouble plus le moi et le cours de la vie intime qu'il ne s'y adapte. Ses causes

externes pourront être infinies; l'émotion musicale en sera une variété déterminée par la perception auditive de sons musicaux. Mais sa cause interne, son mécanisme est un et irréductible, donc *inanalysable*. Vouloir l'analyser est vain et dangereux, car la moindre velléité de ce genre tarirait bientôt sa source spontanée. Il faut donc s'en garder comme d'un crime psychologique. Tout ce qu'on peut en dire est qu'elle est faible ou intense, ou encore, à la rigueur, grave ou gracieuse, triste ou gaie, ces termes s'appliquant à certaines nuances réelles mais secondaires. Prenons l'exemple d'une émotion de nuance triste. La tristesse, c'est bien un sentiment, mais l'émotif s'oppose ici au sentimental en ce que chez lui la musique absorbe le sentiment, alors que chez ce dernier, c'est l'inverse. L'un « musicalise la tristesse », l'autre « attriste la musique ».

D'un point de vue encore plus général, l'émotif se distingue de tous les autres types par le fait que, pour lui, il s'agira toujours de jouissance musicale pure, soit, si j'ose dire, de « musique directement jouie »; pour les autres, en revanche, de « jouissance psychologique musicalisée ». Mais n'oublions pas qu'un tel essai d'analyse ne s'applique pas à l'essence même du phénomène, laquelle nous échappe. Son essence c'est précisément « d'affecter », ni plus ni moins. Et l'on tourne ainsi en rond, comme au cirque l'écurier qui crève des disques de papier. Pour sortir de l'arène, il n'y a qu'un moyen, celui de prendre conscience du phénomène et de le vivre soi-même, sans chercher à se l'expliquer ni à le pénétrer. Sinon on est irrémédiablement perdu : *The proof of the pudding is in the eating*.

Ce bref aperçu fera comprendre les deux attitudes inverses de l'émotif et du sentimental quand ils sont auditeurs : le premier jouissant sans effort ni méthode, ne cherchant pas à gouverner sa barque intérieure, mais la laissant pieusement prendre le large au gré de l'onde sonore, en évitant surtout toute manœuvre psychologique, sincère ou artificielle; vouloir analyser son émotion équivaldrait pour lui à vouloir saisir la flamme d'une bougie : il ne ferait que l'éteindre et se brûler, en ne retenant à peine au creux de la main qu'une douleur et un peu de cendre morte (images, idées, symboles insonores et abstraits). Le second s'appliquant au contraire à analyser, à définir ce qu'il éprouve ou à éprouver ce que les autres ont défini dans l'œuvre, bref à saisir la flamme; il lui reste bien alors une certaine chaleur dans la main, mais ce n'est plus une émotion musicale, c'est un sentiment plus ou moins musicalisé; ce n'est plus de la lumière, c'est une vague lueur sonore, car la main sans le vouloir a étouffé la flamme.

Le sentimental est donc naturellement porté à rechercher dans toute œuvre des sentiments, c'est-à-dire des éléments définissables. En fait, c'est lui qui parle du désespoir de Beethoven, de la tendresse de Franck, de l'humour de Haydn, de la passion de Schumann, etc. À écouter ces auteurs, il éprouve à son tour ces

sentiments divers, et puise sa jouissance à leur source intime en les rattachant à sa propre vie. Son domaine, ce n'est plus l'esprit, c'est le cœur, et son cœur à lui, plus souvent que le cœur humain. C'est ainsi qu'il se passe volontiers du commentaire technique ou historique, mais qu'il ne dédaigne pas le commentaire littéraire ou psychologique. A défaut, un titre à la Schumann comme « avec une profonde passion », lui plaira davantage qu'un titre à la Bach tel que « fugue » ou « adagio »; car le premier parle à sa sensibilité et prédispose son cœur, alors que la neutralité sentimentale du second l'inquiète et l'indispose. Tout commentaire ou titre doit ouvrir à son cœur, en l'invitant à y tomber, une sorte de tiroir sentimental. La musique est pour lui une vaste armoire à classer les sentiments, et si, d'aventure, le titre du morceau ou le morceau lui-même n'ouvre aucun casier, c'est lui qui se charge alors d'en ouvrir au morceau, besogne à laquelle d'ailleurs, les musicologues ou les critiques l'aident infatigablement. C'est pourquoi il les lit et les apprécie.

Si j'osais lui donner un conseil, je l'engagerais toutefois à ne les lire jamais qu'avant ou après l'audition. Tant qu'il s'agit d'un rationnel, il n'importait de mal sentir pourvu que l'on pensât bien. Or, comme il est malaisé de bien sentir si l'esprit doit penser en même temps, comme, d'autre part, le besoin primordial et la jouissance même du sentimental reviennent à sentir, il n'en va plus de même avec lui. C'est là l'abîme qui les sépare précisément. Pour l'un, c'est l'objet exprimé; pour l'autre, comme plus encore pour l'émotif, c'est l'objet senti qui importe avant tout. En écoutant, qu'il laisse donc les analyses et les arguments de côté.

5° Les émotifs purs

Leur attitude auditive est la plus simple et la plus affranchie de toutes. On peut la définir l'émotif ne recherche ni ne désire rien d'autre, rien de plus, rien de moins. Cet état se nomme d'un mot : être ému par les sons eux-mêmes. Une émotion musicale pure; son unique objet est le son musical; sa cause directe, la sensation auditive; son résultat immanent, un état de conscience sonore esthétique. Et voilà tout.

L'émotif est donc un être chez qui la perception des sons musicaux, à mesure qu'elle naît, se convertit et s'épanouit spontanément en une émotion esthétique complète. Cette conversion est directe et ne nécessite, chez lui, l'intervention d'aucun processus psychologique étranger à la sphère auditive; la moindre immixtion mentale, au contraire, ne pourrait qu'en entraver l'expansion normale. Le son constituant d'autre part le privilège inaliénable de la musique, et la musique étant le seul art qui l'utilise comme matériel unique, et fondamental, je n'hésite pas à reconnaître dans l'émotif le type le mieux différencié ou le plus évolué du musicien, c'est-à-dire à voir en lui le musicien supérieur et parfait. L'on peut dire que chez lui, le phénomène musical atteint à l'état de pureté la plus

grande que puisse comporter l'âme d'un artiste.

Hierarchie des Musiciens

L'on devine maintenant que, sous les classifications se cache une réelle hiérarchie, hiérarchie basée sur quatre principes fondamentaux, qui résument les observations d'un grand nombre de musiciens :

1° Plus un être donné jouira des sons pour et en eux-mêmes, plus il sera musicien.

2° Il le sera d'autant moins qu'il jouira des sentiments, puis des images, puis des symboles ou des idées que les sons susciteront en lui, en dehors de la sphère auditivo-émotive propre.

3° Le technicien représente un type à part, difficilement classable, car son tempérament original a été souvent vicié, et sa spontanéité souvent tarie par la culture et l'étude professionnelles ou par de trop fortes et inadéquates influences pédagogiques. Le technicien est donc souvent un type de déformation.

4° Corrélativement, une œuvre donnée sera d'autant plus musicale qu'elle engendra une émotion musicale plus pure et plus intense, et d'autant moins qu'elle fera naître plus de sentiments, puis plus d'images, puis enfin plus d'idées. Il découle de cela que la beauté musicale consiste beaucoup moins dans l'expression, comme la majorité des professeurs, et grâce à eux de leurs élèves, le croient, mais beaucoup plus et de façon essentielle, dans l'objectivation ou la réalisation matérielle, par une œuvre d'une émotion musicale authentique éprouvée par le compositeur (1).

Ainsi perçue, et directement vécue, l'émotion musicale constitue par conséquent une « donnée immédiate de la conscience », bien qu'elle ne figure pas au tableau de Bergson. Elle constitue pour l'émotif le seul et unique critère de toute beauté musicale, comme la

(1) C'est la raison du défaut de beauté, ou de musicalité, de nombre d'œuvres modernes qui sont uniquement le fruit soit d'une technique parfaite, soit d'une inspiration sentimentale, imaginative ou rationnelle, mais de toutes façons non musicale proprement dite. Malheureusement ces sortes d'inspirations sont toujours celles qui tentent les jeunes compositeurs. Cela se comprend au fond, car l'émotivité musicale est un don, celui du génie, tandis que ces autres facultés sont communes, et surtout, peuvent s'acquérir et se développer. Leur culture est donc accessible au professeur, et c'est le seul moyen dont il dispose pour « faire un élève ». Qu'on ne s'étonne pas si ce dernier trop souvent n'est que ce qu'on l'a fait. Le pédagogue devrait toujours s'inspirer d'une grande circonspection. Dire et redire à un élève, comme il m'est revenu : « quand vous jouez cela, vous devez vous imaginer voir telle chose », c'est commettre un grave péché musical; car c'est pousser à devenir imaginaire un musicien qui ne l'est peut-être pas. A mon sens, l'éducation musicale devrait être avant tout négative et s'ingénier à ne pas compromettre une émotivité musicale native, souvent délicate, par trop de conseils techniques ou psychologiques impersonnels. Pas assez vaut mieux que trop. Si on donne à un élève plus de technique ou de directions qu'il ne lui en faut pour traduire son émotion personnelle, on l'expose au désé-

quilibre, à la médiocrité ou à la virtuosité pure. Si, au contraire, on lui en donne moins, sa sensibilité native pourra combler d'elle-même le déficit au moyen de matériaux spontanés et individuels dont la possession est la condition même de l'originalité et du génie. Voyez Debussy, ce seul innovateur valable de notre époque, dont la sensibilité étouffée passa son temps à s'insurger contre les principes et les méthodes traditionnels, c'est-à-dire contre « l'a priori rationnel » (l'a priori étant toujours rationnel) que l'aveugle professeur voulaient lui imposer.

Mais encore faut-il que les sons que son ouïe enregistre soient musicaux, c'est-à-dire qu'ils objectivent par une technique adéquate et suffisante une émotion musicale subjective ayant, à un moment quelconque, inspiré le compositeur. Sa propre émotion d'auditeur deviendra alors comme la réponse ou l'écho de celle de ce dernier; inversement, il n'en éprouvera point dans tous les cas, nombreux hélas, où l'inspiration de l'œuvre fut basée sur tout ce que l'on voudra, sauf sur une émotion musicale. C'est alors, mais alors seulement, qu'il pourra, à la manière des autres types, sentimentaliser, imaginer, penser ou deviner à sa guise, selon le genre du morceau. En fait, cela lui arrive souvent, mais c'est toujours faute de mieux..., autant de merles pour tâcher de remplacer la grive absente, je veux dire, l'émotion musicale (1).

Dès lors, on concevra plus clairement pourquoi l'émotif, non seulement se passe de tout commentaire, mais encore le répudie instinctivement. Il voit en effet dans tout ce « commentarisme pseudo-musical » qui, importé d'outre-Rhin, sévit aujourd'hui un peu partout, plus qu'une déplorable erreur : un danger. Ce danger menaçant consiste en principe à trop exciter l'activité psycho-intellectuelle aux dépens de l'auditivo-émotive. Il grandit encore quand l'auteur ne se contente plus de composer sur poème ou un argument de sa main, mais utilise pour cela des œuvres impersonnelles. Il devient plus grave quand ces œuvres sont en elles-mêmes déjà des chefs-d'œuvre. Il devient mortel quand ces chefs-d'œuvre se trouvent être aussi vastes, aussi

qu'ilibré, à la médiocrité ou à la virtuosité pure. Si, au contraire, on lui en donne moins, sa sensibilité native pourra combler d'elle-même le déficit au moyen de matériaux spontanés et individuels dont la possession est la condition même de l'originalité et du génie. Voyez Debussy, ce seul innovateur valable de notre époque, dont la sensibilité étouffée passa son temps à s'insurger contre les principes et les méthodes traditionnels, c'est-à-dire contre « l'a priori rationnel » (l'a priori étant toujours rationnel) que l'aveugle professeur voulaient lui imposer.

(1) Au fond, on en vient à l'idée que si les autres types ont ainsi la faculté de sentimentaliser, imaginer ou penser pendant l'audition, ce n'est que parce que, chez eux, l'émotion se produit mal ou ne se produit pas. On pourrait voir dans ce fait l'application ou le jeu d'une loi de compensation, expliquant que ce qui n'est que l'exception pour l'émotif devienne la règle pour eux.

riches, aussi complets que le sont par exemple *Faust* ou la *Divine Comédie*. Même de la part d'un Liszt, il semble que ce soit un défi plus qu'une garantie, de vouloir se mesurer à Goethe ou à Dante. L'association projetée tourne fatalement en rivalité (1); et ce n'est malheureusement pas toujours le musicien qui éclipsé le poète! On devrait poser en principe qu'un compositeur sera d'autant moins musical et original qu'il cherchera davantage à alimenter son inspiration au moyen de succédanés littéraires, et que ces succédanés lui seront moins personnels. Car alors, il ne fera par cette exploitation que trahir une indigence musicale certaine. Liszt, l'un des premiers, n'a pas échappé à ce sort funeste, lui, ce grand idéaliste, qui aimait tant à aller sonner de ses longs doigts à la porte des plus grands littérateurs pour s'inviter à leur table. L'un de ses disciples, Mahler, devait, après lui, s'exprimer ainsi : « Quand je conçois une grande peinture musicale, il vient toujours un moment où le mot (*das Wort*) s'impose à moi, comme support de mon idée musicale (2). » En plus de visuel (peinture musicale!), on voit par cette profession de foi, qu'il est surtout rationnel, puisqu'il musicalise des idées. Et si, après l'avoir cité, Romain Rolland croit devoir ajouter : « De ce procédé que Mahler a été bien inspiré d'emprunter à Beethoven (3) et à Liszt et dont il est incroyable que la musique du XIX^e siècle ait si peu fait usage (3), il a tiré des effets saisissants qui sont peut-être autant poétiques que musicaux », c'est bien parce que qu'il représente lui-même le type parfait du musicien littéraire. A ce titre il a sans doute bien compris Liszt, mais il n'a pas senti Beethoven. Proclamer ce dernier le fondateur de l'école lisztienne et faire ainsi de lui un chef du rationalisme musical, de lui qui, tout au contraire, a inauguré l'ère de la musique pure, cela est désarmant. Son livre, *La vie de Beethoven*, est une œuvre littéraire admirable; mais qu'il y a loin de sa lecture et de son charme poétique à l'émotion beethovenienne

(1) Il est indéniable qu'il existe une sorte d'incompatibilité créatrice foncière entre le génie musical et le génie littéraire. Leur nature, leurs moyens, et leur fin, sont trop différents pour s'harmoniser. Cet antagonisme est d'autant plus frappant que le créateur envisagé est plus génial dans son domaine. Beethoven hésita toute sa vie à composer un opéra sur *Hamlet* ou sur *Macbeth*, sans jamais s'y résoudre, tandis qu'il jeta finalement son dévolu sur le mélodrame insignifiant de *Fidelio*. C'est que, au fond, la médiocrité même de ce livret laissait toute liberté à son génie musical, alors que Shakespeare n'eût pas manqué de le détourner de sa voie et d'en imposer trop à son inspiration, ce qu'elle ne pouvait tolérer. L'inverse s'est produit avec *Egmont* ou *Coriolan*, livrets magnifiques qui ne nous ont laissé cependant que de magnifiques ouvertures et pas d'opéras. Or, l'ouverture est la seule pièce de musique pure que supporte l'opéra.

(2) Romain Rolland : *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 186.

(3) Que lui faut-il donc ?

originale et pure, éprouvée à l'audition des derniers quatuors, ces chefs-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Romain Rolland a oublié qu'ils ne veulent exprimer aucune « idée » définissable par aucun « Wort », mais, simplement l'indéfinissable élévation d'une âme vers la beauté des sons qu'un génie, pour ainsi dire anti-littéraire, faisait naître en elle. Aussi bien, quelle distance, quel contraste éloquent n'y a-t-il pas entre ce titre d'un seul mot « quatuor », unique commentaire d'une œuvre insurpassable, et toute la *Divine Comédie*, commentaire insurpassable d'une œuvre médiocre? Quels effets plus saisissants, que tous ceux de Liszt ou de Mahler, Beethoven n'a-t-il pas tirés de sa musique qui possède en elle-même toute poésie, sans ne l'emprunter plus? Beethoven rationnel! Qu'on retienne plutôt le fait historique suivant : Schindler, son grand ami, type parfait du rationnel germanique, n'eut de cesse que le maître ne lui révélât l'idée de la Cinquième symphonie. L'œuvre était écrite depuis longtemps quand, de guerre lasse, Beethoven finit par lui répondre : « Ainsi frappe le Destin à la porte! » Aujourd'hui ce fameux symbole du thème d'ouverture est universellement ancré dans tous les esprits rationnels. Il constitue pour eux la grandeur du thème et de la symphonie entière. Le tragique de la fatalité dépasse les notes et les accords. Et cependant, il est certain que Beethoven s'était en quelque sorte joué de Schindler, puisqu'en réalité il avait été inspiré au moment de la composition par le chant plus innocent du *loriot* champêtre, et qu'il avait tenté de le reproduire. Majesté tragique du Destin ou suavité gracieuse d'un petit oiseau chantant ses amours fortuites? Il faudrait s'entendre. Heureusement, le Dieu des musiciens en soit loué, l'origine ou la genèse psychique des œuvres musicales ne doit influencer en rien sur la naissance ou l'achèvement de l'émotion chez celui qui les écoute.

On voit ainsi comment un rationalisme déplacé peut entraîner de sincères musiciens à de réelles mésaventures.

C'est bien aussi une mésaventure, pour un auteur comme Strauss, que de nous inviter, par son *Heldenleben*, à le suivre dans les « régions élevées de pure intellectualité », ou encore, par sa *Symphonie domestique*, dans son alcôve. Que tout cela est obscur ou de mauvais goût!

Je ne résiste pas à relater un troisième genre de mésaventure rationnelle, survenue cette fois-ci à une auditrice slave que j'avais pour voisine à l'un de nos concerts d'abonnement d'autrefois. On donnait *Thamar* (1); le programme avait inséré tout au long la poésie de Lermontow qui avait inspiré Balakirew, et ma voisine y suivait consciencieusement du doigt les scènes poétiques que la musique, pensait-elle, devait traduire ou représenter. A un moment donné, le doigt contrôleur s'arrêta devant ces vers :

(1) Ce poème de Balakirew vient d'être redonné par l'Orchestre Romand; toutefois, la dite poésie ne figurait pas au programme. Y aurait-il progrès ?

*Une porte pour eux s'ouvrait silencieuse,
L'ennuque aux sombres traits était là pour
[veiller...*

Stupéfait, je fus longtemps à me demander quel sens remarquable et inconnu avait permis à ma voisine, un sens très slave sans doute, de reconnaître dans les sonorités bruyantes d'un grand orchestre l'ouverture silencieuse d'une porte, ou dans des accords pathétiques la veillée d'un ennueque! Non, décidément la musique n'est pas un casse-tête chinois. Elle doit demeurer toujours un délassément délicieux.

C'est du moins ce qu'elle apporte à l'émotif. Demandons-lui donc de nous livrer son secret, sous forme d'une profession de foi : « La musique, nous confiera-t-il, me parle une langue enchantée que j'écoute, avec ferveur, en fermant les yeux, sans chercher à la comprendre avec mon esprit. Je la trouve belle et je l'aime chaque fois qu'elle m'inspire une émotion indéfinissable, que j'appelle musicale. De même que j'aime l'arc-boutant de la cathédrale gothique parce que sa forme élégante plaît à mes yeux et non parce qu'il soutient la voûte en obéissant à certaines lois, si géniales soient-elles, de même le motif de la Cinquième symphonie me plaît et m'émeut, non pas parce qu'il symbolise le Destin ou le loriot, mais parce que les sons qu'il répand sont beaux et charment mon oreille; c'est-à-dire parce qu'ils sont en eux-mêmes musicaux, quelle que puisse être leur signification ou leur mandat. Ils pourraient tout aussi bien reproduire les quatre coups d'une batterie ouvrant le feu... pourquoi pas? Mais cela ne changerait en rien mon émotion, même si j'étais instructeur d'artillerie, en même temps que musicien.

Beethoven ne parlait ni de la fatalité ni du loriot, ni de l'homme ni de la nature; il ne parlait que de lui-même, de son génie musical. Et quand il souffrait, c'était encore de la musique qu'il écrivait, non ses souffrances fatales et tragiques. Si la *Pastorale* ou la *Neuvième* m'enchantent, ce n'est pas parce qu'elles expriment la nature ou la joie humaine, c'est parce qu'elles les expriment musicalement; l'essentiel est qu'elles expriment l'émotion musicale d'un génie, peu importe que ce génie l'ait éprouvée en se promenant à la campagne ou en lisant l'*Ode à la Joie* de Schiller. Beethoven d'ailleurs n'a jamais traduit que des émotions purement sonores, éprouvées peut-être à propos de, mais jamais, en tout cas, à cause de faits extérieurs.

En principe, je ne serais pas du tout opposé à ce que les chœurs chantassent le nom des notes à la place des vers de Schiller, pourvu qu'ils chantassent toujours la musique d'un maître. Si je cours entendre les opéras de Wagner, c'est pour jouir de l'orchestre, et non de la scène, même quand il lui arrive de n'être ni grotesque ni lassante; et c'est encore au concert et non au théâtre, que cette musique revêt pour moi tout le rayonnement musical qu'elle mérite de répandre et que trop d'intermittences philosophiques ne viennent

plus obscurcir ni entrecouper. Au concert, en l'espèce, je ne pourrais pas écouter en lisant la partition, le programme analytique ou le commentaire; le premier accord frappé, je mets tout cela dans ma poche; je me délivre avec joie de toute intellectualité, si pure soit-elle; les portes qui se ferment silencieusement ou les ennuques qui veillent ne me disent plus rien. Bien au contraire ils m'excèdent et menacent, si j'y pense, de me faire sortir de mon rêve sonore, de mon inexorable jouissance musicale. C'est pourquoi tout simplement, tout bonnement, j'écoute... »

Conclusions

Telle est l'attitude parfaite que je n'hésite pas à donner en exemple à tous les musiciens, aux professionnels comme aux amateurs. Et si je n'hésite pas, c'est parce que son exemple précisément a porté déjà de nombreux fruits (1). Elle revient par conséquent à une attitude aussi simple que possible, aussi dénuée qu'il se puisse de toute discipline morale, de toute recherche et de tout effort. Elle est, par essence, entièrement passive et naïve, sauf à exiger une certaine concentration auditive, mais uniquement auditive. C'est là sa seule activité utile et innocente; car en dehors de cette mise en tension de l'ouïe, rien ne saurait favoriser, mais tout pourrait plutôt contrarier l'éclosion de l'émotion musicale. Celle-ci naît ou ne naît pas, selon que la musique, et non le commentaire intérieur ou extérieur, la décieuche ou pas. Si elle naît, tant mieux; jouissons-en comme un enfant d'une fleur, et non comme un botaniste en cherchant à la disséquer. Si elle ne naît pas, tant pis; c'est alors que nous pourrions sentimentaliser, imaginer, rationaliser, ou techniquer, ou même dormir tout à notre aise. Voilà,

(1) Je citerai, à titre d'argument, ce fragment d'une lettre que m'adressa une correspondante à qui j'avais donné semblables conseils : « Vous m'avez défini l'émotion musicale. Je crois la ressentir, car la musique me bouleverse et fait vibrer tout mon être. Et j'avais auparavant une conception si différente, qu'à l'audition d'un concert je m'imposais un dédoublement de personnalité *fort pénible, dans le but de traduire en images l'émotion musicale ressentie*. De nombreuses visions se succédaient alors : paysages divers, tableaux d'intérieur, souvenirs personnels heureux ou malheureux, humoristiques ou dramatiques. Et, à la fin du concert, j'étais brisée, exténuée, infiniment lasse. En revanche, depuis que je m'abandonne à l'émotion musicale, le concert est devenu une jouissance pure et une détente agréable. »

en deux mots, l'expérience intime que chacun devra tenter de renouveler sincèrement. Elle en vaut la peine, car il n'est d'être, musicien ou non, en qui elle n'ouvre toute grandes les portes sublimes de la jouissance musicale. Toutefois, après de sincères tentatives, s'il subsiste malgré tout dans l'âme l'impression d'une chose incomplète ou inachevée, d'un état de conscience qui n'aboutit pas, l'auditeur alors, mais alors seulement, devra se mettre à rechercher et à définir le type auquel il appartient. Il ne lui restera plus ensuite qu'à se conformer aux règles et aux principes que ce type comporte, et qu'à le faire en toute sincérité, sans honte ni regrets. Car de toutes les dignités, la première est d'être soi-même (1)

Cette conception auditivo-émotive de la musique sera sans doute pour réjouir les instinctifs et les profanes, en les réhabilitant à leurs propres yeux. En l'occurrence, c'est surtout à eux que je la propose, et pour eux que je la défends. Puisse-t-elle leur redonner une confiance en eux-mêmes qu'ils perdent trop souvent à entendre les connaisseurs et les raffinés, ou à lire les critiques. En revanche elle sera peut-être pour surprendre ou formaliser ces derniers. Ils ne manqueront pas de me représenter qu'on doit répugner à un pur plaisir de l'oreille, comme à un instinct sans dignité, que tout art doit comporter un sens intelligible et un enseignement, et que, en définitive, c'est profaner et avilir la musique que de la circonscrire à un phénomène émotif d'origine uniquement sensorielle. A quoi je répondrai que la musique n'est pas une éthique, mais un art, et qu'elle n'a rien à voir avec la morale; qu'il convient au demeurant de s'en tenir aux grands maîtres. Or c'est Mozart lui-même qui n'a pas craint de dire : « La musique ne doit jamais offenser l'oreille, mais toujours la charmer; bref, rester toujours la musique. » Vers la même époque, on enseignait à nos arrière-grand-mères que la « musique est l'art d'émouvoir par la combinaison des sons ». Je ne sache que depuis lors on en ait donné une meilleure définition.

D^r Charles ODIER.

(1) Il est bien évident que je n'ai jamais cherché à démontrer que telle jouissance soit supérieure ou inférieure à telle autre, plus forte ou faible, plus louable ou blâmable. Ce serait là vaine et folle gradation. J'ai plus simplement voulu prouver en quoi et pourquoi telle jouissance était plus ou moins *musicale* qu'une autre.



Théâtre de l'Odéon

La Mare au diable, pièce en quatre actes (d'après le roman de George Sand) de M. Hugues Lapaire. Musique de scène de M. Fourdrain.

N'ayant pas eu l'heur d'assister à la nouvelle pièce tirée du roman bien connu de George Sand ni d'entendre la partition qu'a écrite à ce sujet M. Fourdrain, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter à M. Ch. Méré, le critique musical d'*Excelsior*, la relation que notre confrère a donnée de cet ouvrage au lendemain de la première.

« Le danger eût été précisément qu'une trop prétentieuse mise en scène n'écrasât l'œuvre, de ligne si frêle et si pure. M. Paul Gavault a vu et évité ce danger. Le décor charmant du deuxième acte reste dans la tonalité gracieuse du roman.

« M. Félix Fourdrain, le compositeur, s'inspirant, lui aussi, du magistral exemple de Bizet dans *Arlésienne*, a essayé, dans sa partition, d'ajouter à la poésie du drame, sans prétendre s'y substituer. Elle est colorée, mélodique, soigneusement écrite, cette partition. Elle épouse l'action, et, loin de l'alourdir, l'illumine de sa claire et souple symphonie. On a bissé, tout comme dans un théâtre de musique, la danse de la *bourrée*, qui est d'un rythme populaire très franc. »

CONCERTS PASDELOUP

Directeur Général : SERGE SANDBERG
Salle du Cirque d'Hiver, Boulevard du Temple
Les Jedis, Samedis, Dimanches, à 3 h.

1^{er} Concert Samedi 4 Octobre, à 3 h.

Sous la direction de M. RHENÉ-BATON

Abonnements pour 24 concerts avec 25 0/0 de réduction sur le tarif normal. S'adresser au Cirque d'Hiver, chez Durand, chez Robin, 89, boulevard St-Michel, ou chez Senart, 89, rue de Rome.

Les concerts du jeudi seront des concerts historiques consacrés aux grandes époques de la musique.

(Voir le programme spécial dans le *Supplément du Monde Musical* du 5 Octobre).

GAYEAU
PARIS

45 et 47
rue La Boétie

Usine Électrique Modèle à Fontenay-sous-Bois

Capacité de Production quotidienne
de 12 à 14 Pianos Droits et à Queue