

Le problème musical et le point de vue de l'origine ⁽¹⁾

Ces œuvres spéciales en revanche attirent et retiennent le technicien auquel le problème est familier, bien qu'il n'apporte à sa solution que rarement, et c'est fort regrettable, les fruits précieux de sa propre expérience. Mais à côté d'elles, se rangent aussi ces autres œuvres innombrables, dites de « sensibilité », ou d'émotion artistique, dans lesquelles la musique est évoquée ou exploitée, à titre épisodique. Lui empruntant d'ailleurs plus qu'elles ne lui apportent, elles constituent surtout des monuments littéraires, d'une lecture tout à fait charmante, mais non des monuments musicologiques propres à instruire le mélomane intellectuel, et à répondre à ses besoins mixtes et profonds. Citons entre mille la célèbre odyssée de Jean-Christophe, devenue presque classique.

Le mélomane intellectuel forme, en effet, un type à part, hybride mais authentique, qui tout en se séparant de l'artiste, du technicien et de l'amateur, participe en même temps des trois. C'est le musicien de nature sinon de profession, avide de connaissance autant que d'émotion. En ce sens que son intelligence plus exigeante cherche à éclairer sa sensibilité moins aveugle et moins primesautière, il tranche sur l'artiste, tout en lui devant beaucoup. Celui-ci l'éblouit certes, quand il lui donne d'écouter son œuvre ou son jeu. Mais ensuite, en magicien indifférent, il n'a cure d'un problème sévère qu'il a le privilège de pouvoir vivre sans se le poser. A l'inverse, c'est justement à cet instant critique, l'enchantement une fois révolu, que le mélomane dégrisé se le pose sans l'avoir vécu. L'artiste d'ailleurs ne lit pas et, parmi les plus grands, il en est qui n'ont jamais ouvert un traité. C'est qu'ils avaient mieux à faire : ils avaient à composer ou à jouer. Tout en jouant souvent et composant parfois, le mélomane, lui, se plaît encore à lire et à réfléchir, car il est aussi bien hanté de Vérité que de Beauté. A qui donc s'adressera-t-il pour calmer cette hantise légitime ? Aux traités didactiques et techniques ? Ils sont en réalité bien arides. Mon Dieu, que de chiffres, de science, de développements touffus, de sèches légiférations... c'est comme si l'on disséquait froidement une belle fleur ! Ou alors à la littérature musicale courante ? De lecture beaucoup plus plaisante, elle négligera par contre la méthode strictement scientifique qu'on doit appliquer à l'étude de l'Esthétique et sera dépourvue de sens critique, d'où ses fréquentes erreurs et son danger de confusion. Par excès ou défaut de rigueur, c'est d'un côté les besoins effectifs de sa musicalité, de l'autre

sa soif intellectuelle de comprendre et de savoir, qu'on endort ou qu'on trahit. A lire en outre certains littérateurs il éprouvera souvent une sorte de malaise, venant de ce qu'ils ne sont point artistes, ou qu'à moitié. Et ce sentiment risquera de rafraîchir son enthousiasme. Quant aux critiques, à leur tour, qui sont presque toujours des artistes manqués, ils l'éteindront à coup sûr. C'est Jean Aicard, je crois, qui écrivait ce mot malicieux : quand un artiste avorte on en fait un critique... Mais il se gardait d'ajouter, et pour cause, ce que l'on peut bien faire d'un critique qui échoue !

Ainsi donc, de quelque côté que le musicien convaincu d'intellectualisme tourne ses regards, ceux-ci vont à une déconvenue. C'est pourquoi, et cette impression est partagée par beaucoup d'amateurs (cette horrible tribu !) il me semble qu'il existe dans ce domaine, une réelle lacune. Et ce serait assurément, ajouterais-je, le fait d'un grand philosophe ou psychologue, qui fut en même temps musicien, de la combler. Mais où est-il, cet oiseau rare ? Quand donc se lèvera le Claude Bernard ou le William James de la musique ? C'est, en vérité, ce que je ne puis dire...

Laissant la chimère pour la réalité, celle-ci nous révèle donc que la littérature musicologique existante, et la spéculation à laquelle elle se laisse volontiers entraîner, déploient parfois leurs belles floraisons aux dépens de la musique et de sa vérité. C'est ainsi qu'un de ses défauts le plus habituel et découlant de cette absence de méthode dont je viens de parler, consiste à présenter, non sans habileté, de pures et simples hypothèses, ou ce qui est plus grave, de notoires erreurs pour des certitudes établies ou des dogmes absolus. Et le lecteur réfléchissant, qui, passant à un autre auteur, ne manque pas de relever nombre de vérités aussi définitives, quoique inverses, demeure interloqué.

C'est ce qui m'advint précisément certain jour où après avoir lu dans Lalo, et dans Grosse également, qu'aucun lien spécifique d'origine ou de nature n'unissait la musique à la religion, la guerre ou la physiologie des instincts organiques, je m'avisai de consulter Combarieu sur ce point. Ayant alors ouvert son livre réputé : « La musique, ses lois et son évolution » ², je tombai par hasard sur le passage où l'auteur réfute la théorie naturaliste bien connue de Darwin. Celle-ci, on le sait, attribue à la musique une origine sexuelle, et considère que les manifestations de la voix chez les animaux, le rossignol mettons,

(2) Chez Flammarion.

(1) La « Semaine Littéraire » de Genève.

et pas été une simple dépense forcuite d'énergie physiologique sans but défini. Elle tend au contraire qu'elles furent une sorte de langage lié primitivement aux fonctions de reproduction et destiné à séduire la femelle ; celle-ci une fois conquise, le chant destiné auparavant à la séduction exprimerait ensuite la joie du triomphe. L'amour et le sentiment de la conquête comptent en effet parmi les éléments les plus primitifs que la musique ait connus. Ce langage enfin aurait été transmis à l'homme au cours de l'évolution progressive des espèces, en tant qu'utile à leur conservation. Darwin croit pouvoir expliquer de cette sorte pourquoi la musique est impuissante à produire la peur, la haine, ou la colère, alors qu'elle excelle à exprimer les sentiments innés. Quoi qu'il en soit, il convient de relever la probité scientifique du célèbre savant. Ses majestueuses constructions théoriques, s'appuyant sur tant d'arguments frappants, on garde pourtant l'impression qu'il ne s'agit que d'hypothèses. On ne peut pas en tout à fait autant de la réfutation de Combarieu dont voici un extrait : « Si la musique a son origine dans l'instinct sexuel, pour l'une de ses premières fonctions chez presque tous les peuples est-elle d'ordre religieux ? D'où viennent les chants de guerre portant la négation de l'amour ? »

Il serait bien facile, à notre tour de poser de nouvelles questions à l'auteur. Croit-il vraiment pouvoir ainsi résoudre en quatre mots des problèmes si vastes et pour tout dire insolubles ? Est-il en outre conscient du nombre de nouveaux problèmes plus terribles encore que soulèvent les objections innuables, et si décisives en apparence, qu'il apporte à la solution darwinienne du premier ? En fait, le point de vue de l'origine consiste l'une des faces du problème musical. Ce n'est pas si importante que l'on conçoit la tenace attitude que les savants lui vouèrent de tout temps. Car la genèse d'une fonction ne peut jeter de vives lumières sur son mécanisme et sa fin. C'est ainsi qu'on a cherché à expliquer l'homme par l'embryon.

Découvrir en effet comment et pourquoi fut un beau jour cet étrange besoin de chanter au lieu de crier et de gémir ; puis organiser selon des lois intérieures mystérieuses ces sons spontanés en un tout plaisant de mélodie, opération qui se compliquait de l'entrée en jeu (primaire ou secondaire ?) d'un élément moteur qualifié de rythme ; puis de s'élever insensiblement à la plus complexe encore de l'accompagnement, et de sa simultanéité possible avec la mélodie ; puis, pour réaliser avec plus d'intensité et de variété cette notion nouvelle dite harmonie, de construire d'innombrables instruments imitatifs ou originaux ; puis, de ne plus se contenter ceux-ci comme des individualités isolées se suffisant à elles-mêmes, mais de les grouper ingénieusement en un tout cohérent qui malgré sa multiplicité réalise une nouvelle unité sonore nommée orchestre ; enfin de joindre le tumulte savant de cet organisme harmonique et artificiel à l'instrument primitif et spontané de la voix, dont il émana

mais qui domine maintenant, pour parvenir à créer ce prodige imprévu, et somme toute monstrueux — si l'on n'a pas perdu de vue le rossignol initial, — que constitue un *Parsifal* ou une *VIII^e Symphonie* de Mahler ! Voilà certes une entreprise bien faite pour tenter l'investigateur audacieux.

Enoncer, en fait, une telle filiation dont les termes s'enchaînent involontairement dans notre esprit, c'est se rendre compte bien vite que le problème de l'origine est inséparable de celui de l'évolution. Et la solution des deux réunis semblait promettre ou garantir la découverte du « déterminant spécifique » du phénomène musical. Or nous sommes encore loin de compte. Car une semblable recherche comporte en elle-même de considérables difficultés. Aussi ne saurions-nous tenir rigueur à M. Combarieu de n'y avoir pas mieux réussi que d'autres. Il me paraît en revanche critique d'affirmer si catégoriquement qu'une des premières fonctions de la musique est d'ordre religieux. Voilà un exemple typique d'une hypothèse pure revêtue de l'autorité d'un dogme, auquel le public musical, qui a tant de charme et si peu de sens critique, se hâtera, en toute innocence, d'ajouter aveuglément foi.

En premier lieu, le problème de l'origine de la fonction religieuse demeure lui-même encore fort obscur ; et les savants là-dessus se disputent âprement. L'hypothèse de Combarieu par conséquent devient plus hypothétique que celle de Darwin, puisqu'en élargissant ainsi le champ du débat, elle l'enveloppe de nouvelles obscurités. En second lieu, il faut reconnaître que nous ne savons pour ainsi dire rien sur la naissance historique de la fonction musicale elle-même. Notre ignorance provient surtout de l'absence de documents directs. Mais un point fort intéressant à noter est que, si nous consultons les témoignages indirects mais valables que nous donnent certains textes grecs ou inscriptions égyptiennes, nous apprenons avec surprise qu'à l'époque préhomérique déjà, la musique avait atteint un développement prodigieux chez les peuples asiatiques de la Phrygie et de la Thrace. Ce fait, trop peu connu¹, mérite toute notre attention. En effet, les harpes et les instruments polycordes, les flûtes et les trompettes métalliques y composaient des orchestres nombreux, et la polyphonie sévissait. Ne nous étonnons point si les habitants de l'Hellade naissante, ces bergers qu'un pipeau rustique suffisait à charmer, furent littéralement abasourdis par tant de bruit ; et leurs descriptions, à en croire Plutarque, respirent la stupeur autant que l'admiration. Malheureusement aucun monument de cette première manifestation musicale de l'humanité n'est parvenue jusqu'à nous ; et c'est grand dommage. Cela ne veut pas dire cependant qu'il faille nous en désintéresser. Bien au contraire ; par sa seule authenticité, sinon par ses éléments qui nous sont inconnus, elle nous apporte un profond enseignement : c'est qu'elle fut produite par des peuples tombés déjà en pleine décadence. Et si les naïfs

admirateurs de leur art somptueux, ces Hellènes, plus guerriers mais moins musiciens qui allaient les vaincre et les dominer, ne se sont point assimilés leur génie musical, c'est bien probablement parce que celui-ci était foncièrement décadent. Et bien qu'il reflétât la floraison de la toute première activité musicale que nous connaissions, nous sommes à son endroit réduits à de pures conjectures.

Il dut néanmoins constituer déjà, puisque décadent, l'aboutissement ou la fin d'une longue évolution technique et esthétique antérieure dont nous devons nous résigner à ne savoir jamais, malgré son importance, les dates ni les phases. Aucun art, en effet, n'atteint d'emblée son apogée ou même un degré si surprenant de raffinement ; aucune décadence n'est jamais sortie du néant, mais a toujours comporté un développement antérieur ayant obéi à des lois organiques et s'étant accompli par stades progressifs puis régressifs. Comme le démontre Lalo, cette succession pour la musique consista dans l'état primitif (primitifs et précurseurs), l'état classique (grands classiques et pseudo-classiques), et l'état post-classique (romantiques et décadents). Telle est la loi de l'évolution musicale que cet auteur a pu établir à la suite de ses magistrales études sur les relations profondes que nouent l'esthétique avec la sociologie et sur l'influence incessante de celle-ci sur celle-là. Cette loi mériterait donc de porter son nom. Ces états forment ainsi un cycle ternaire important que quatre fois déjà, de Terpandre¹ à Honegger, l'humanité a parcouru, l'état final du cycle précédent ayant préparé et déterminé l'état initial du cycle suivant. Détachons de ces quatre séries, à titre d'exemple, les quatre grands moments classiques : Terpandre, à Sparte (VII^e avant Jésus-Christ), Chant grégorien à Rome (VI^e après Jésus-Christ), Choral palestrinien (XVI^e), Symphonie allemande de Haydn, Mozart et Beethoven (XVIII^e).

On voit d'emblée que la musique ne peut être accusée de tourner en rond, quoiqu'il en parût d'abord. Elle tourne bien, mais le cercle s'élargit. « L'Héroïque », on a beau dire, revêt pourtant une signification et une majesté, et atteint un degré de génie créateur dont les minces mélodies homophones de la lyre de Terpandre étaient encore fort éloignées. Au surplus, s'il s'écoula quatorze siècles entre les deux premières périodes, et dix encore entre les deux suivantes, deux siècles seulement séparent les deux dernières. Cette loi démontre par conséquent la réalité d'un double progrès qualitatif et quantitatif. La musique s'élève en se répétant. Toute décadence porte le germe d'une grandeur nouvelle... et le Jazz-Band nous prépare des surprises.

Ouvrons ici une courte parenthèse. A y réfléchir, cette loi n'en est pas une, en somme. Elle est plutôt une vue d'ensemble, une vaste conception synthétique, d'une portée considérable. Il serait facile toutefois de lui faire

(1) Voir à ce sujet l'ouvrage remarquable de Lalo : *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Alcan 1908.

(1) Premier compositeur ou musicien identifié, qui vécut à Sparte.

mille objections. Je me bornerai pour ma part à une seule en représentant à son auteur que, en définitive, la méthode historique ou sociologique qu'il emploie avec tant de maîtrise n'a pourtant pas mieux résolu le problème musical que toute autre. Et c'était là cependant le but de Lalo. « Après avoir successivement reconnu, dit-il, la nécessité et en même temps l'insuffisance des autres points de vue, nous arrivons donc au terme d'un long processus synthétique à formuler des lois sociologiques qui nous semblent dominer la nature psychologique des éléments de l'art musical... En réalité, nous ne pouvons pas savoir, du point de vue psychologique seul, si les données de la conscience individuelle ont ou n'ont pas une valeur esthétique ¹ ». Peut-être, mais je conteste, en ce qui me concerne, que les données de la conscience sociologique à leur tour nous l'apprennent mieux. Les lois sociales sont abstraites par définition, donc négatives à l'égard du phénomène esthétique concret et vivant. Elles ne lèvent donc point l'opposition irréductible de nature qui sépare toute émotion subjective d'une abstraction. Si, en vérité, et c'est déjà fort instructif en soi, elles nous révèlent que l'instinct musical est socialement cyclique, c'est-à-dire qu'il manifeste l'action d'une tendance réactionnelle périodique, cette *périodicité* en revanche ne nous donne pas elle-même aucun renseignement sur l'essence spécifique et le mécanisme interne du phénomène musical tel que depuis Terpandre, il se développe et s'épanouit à chaque époque dans l'esprit même du musicien par delà le temps et l'espace. Car en tant que phénomène esthétique vécu il demeure constamment l'égal de lui-même, qu'il soit inspiré par Terpandre, par Bach ou par Debussy, ou ressenti par un Grec antique, un Allemand de la Réforme ou un Français moderne... ; et ne serait-ce pas ainsi sous son égide universelle que les peuples d'aujourd'hui pourraient se réconcilier ? Cette constance, à vrai dire, constitue sa spécificité psychologique même, laquelle prime à nos yeux sa variabilité sociale et externe. Si bien qu'on peut dire qu'il est au fond plus universellement individuel que socialement universel.

On pourrait se demander encore s'il existé, en réalité, une musique décadente. Car si l'émotion musicale se produit, la technique, le style, et le but du compositeur, dit décadent, deviennent de ce fait aussi valables que ceux d'un compositeur classique ou romantique. Cela dépend évidemment de l'époque et du milieu, mais il semble plus ou moins illicite de contaminer le principe de valeur musicale par un jugement péjoratif de valeur politique, sociale ou religieuse. Si le terme décadent préjuge de l'infériorité, de la dégénérescence ou de l'impuissance d'un âge, il n'implique pas nécessairement que cet âge ne puisse donner le jour qu'à des musiciens décadents, preuve en soit la décadence vénitienne où fleurit cependant Monteverde et ses émules.

Malgré ces réserves, et d'autres encore, on est forcé de reconnaître la fertilité du point de vue si bien défendu par Lalo. Il ouvre quan-

tité d'aperçus nouveaux, rend compte de nombreux faits incontestables et invite à d'utiles méditations. Par exemple, il montre que ce sont beaucoup plus les époques qui créent les écoles, que ce ne sont les compositeurs qui façonnent leurs contemporains. Il semble, en effet, que ceux-là soient déterminés par ceux-ci, que le créateur, malgré son nom recherche ou s'adapte inconsciemment à la sympathie ou au « consensus » de son milieu (2). Son inspiration prend forcément racine dans une couche individuelle, mais doit s'élever ensuite vers un plan social. Comment pourrait-elle autrement réaliser une fonction esthétique (3) ? Il faut bien de toute manière qu'elle se plie à une forme capable d'extérioriser et de transmettre à quelque ambiance la beauté qui est en elle. C'est là une confirmation particulière apportée par la musique à la célèbre théorie de Taine, sur l'origine et le sens de l'art.

Une autre particularité bien mise en évidence par le tableau synoptique de Lalo est que le dernier stade (décadent) d'une série chevauche souvent sur le premier (primitif) de la suivante. Il peut même lui survivre, et se perpétuer, dans tel pays, alors que le cycle déjà recommencé dans tel autre. On ne pouvait exiger, en effet, d'une succession aussi complexe la rigueur d'une horloge. Ainsi, le contrepoint et la fugue savante, d'espèce décadente, épuisaient encore leurs dernières ressources scolastiques au début du XVIII^e siècle en Allemagne, alors que les chanteurs de luth et l'opéra florentin, de facture primitive, s'étaient déjà développés et affirmés au XVII^e en Italie et dans le Midi. Ce décalage chronologique et international d'il y a trois siècles à peine, serait propre à tranquilliser, s'ils en avaient connaissance, les mélomanes sincères

(2) Le principe de sympathie, aux yeux de certains philosophes (Guyau p. ex.) suffit à déterminer la nature esthétique d'un fait social. Mais, aux nôtres, il ne suffit pas à déterminer l'élément esthétique véritable d'un fait artistique ou musical, tel que l'individu le perçoit au fond de lui-même indépendamment de la société qui l'entoure et qu'il symbolise.

(3) S'il est exact que le précurseur parvient à se passer de son époque, étant donné, comme son nom même l'indique, qu'il la devance, on serait tenté d'en déduire qu'il l'infirme, par là, la loi sociologique de relativité, ou se soustrait par exception, au principe de la détermination esthétique de l'artiste par son milieu, ou par le consensus de ses contemporains. Mais ce n'est là qu'une apparence. Qu'il s'en passe, en effet, n'entraîne point qu'il puisse se passer de toute époque. Car il faudra bien, à tout le moins, qu'il en vienne une qui le consacre. Autrement il resterait inconnu et son œuvre lettre morte. Aucun compositeur, le plus retardé comme le plus avancé, ne peut renoncer absolument à un certain degré, si faible soit-il, de consensus. Ce dernier, en effet, joue un rôle immense soit dans la formation de son talent soit dans celle des goûts régnants au sein d'une collectivité musicale donnée. Rôle même exagéré contre lequel à mon sens il faudrait savoir prendre plus souvent, devant soi comme devant autrui, le courage de résister. Mais que deviendrait alors la loi de Lalo ?

d'aujourd'hui que désespèrent violemment allures inquiétantes et le dérèglement de la musique contemporaine. On constate d'ailleurs au sein de la jeunesse musicienne actuelle l'éveil réjouissant d'une soif renaissante primitivisme. Nos jeunes ne jurent plus par le modèle grégorien, et même dorien, cet engouement rassurant n'est pas toujours snobique. Vittoria est leur Dieu et les Vignalistes, leurs prophètes. Ce courant manifeste une fois de plus l'action profonde de cette fonction vitale d'équilibre et de rajeunissement qui, à l'instar d'une saine marée, défait quatre fois déjà sur les rives menacées de l'envahissement d'Euterpe et quatre fois la sauva d'une irrémédiable sécheresse.

D'après une loi biologique, la nature ramène à son type primitif toute espèce qui, sous l'impulsion de l'extinction, tente de s'en écarter trop vite. De cet animal, inutile et charmant, qu'est le papillon, — et nous pensons aux « petits papillons » de technique de certains compositeurs actuels — ressort la chenille laborieuse qui va confectionner le cocon éternel et soyeux de la musique classique. Une autre loi, d'ordre biogénétique, nous enseigne encore que le développement de l'individu (ontogénie) reproduit en un vertigineux raccourci tous les stades par lesquels la race (phylogénie) dut passer avant d'aboutir au type ultime de l'homme, depuis la suite d'efforts d'adaptation millénaires. L'ontogénie musicale révèle souvent, à son tour, pareille évolution. Elle ne part pas toujours du même point, mais elle va toutefois dans le même sens. La jeunesse est l'âge d'or du romantisme ; puis les révoltes et les angoisses de la maturité inclinent vers le genre décadent. Mais avec l'âge et la raison, le mélomane d'ordinaire « revient à Mozart et à Gluck, de même que le compositeur révolutionnaire épure son style. L'absolutisme amusant de certains jeunes les porte à s'écarter souvent : « Wagner ! quelle erreur musicale ! » Cette algarade fait sourire qu'on ne conquerra jamais la vérité que par la méditation et la méditation des lois de la biogénèse musicale ; car l'erreur consiste précisément à qualifier de telle une manifestation d'art qui fut ni une erreur ni une vérité, mais qui fut un fait, c'est-à-dire une nécessité qu'on n'a pas le droit de détacher arbitrairement de son milieu et du temps pour la juger ensuite selon le critère limité d'un autre. En musique tout est relatif et la Beauté absolue n'existe pas. Une seule chose existe, c'est l'établissement successif de systèmes tout contingents de rapports esthétiques caducs entre les compositeurs et les générations. Il est donc irrecevable de transporter les goûts d'une époque à une autre pour leur appliquer ensuite un jugement de valeur absolue. C'est là une opération que seul l'esprit absolu pourrait se permettre ; or, il n'en a pas.

Nous devons donc nous contenter de constater et de les admettre, mais nous ne devons pas les condamner. Le Wagnérisme, comme toute école, prit sa place légitime dans tel lieu esthétique par l'effet d'une loi éternelle. Wagner, ni son milieu par conséquent, peuvent rien. Et ce sera cette même loi qui fera dire à nos descendants : « Les Six

(1) Pages, 240, 323, etc.

polytonalisme, le futurisme, quelles sinistres
santeries ! »

Au lieu de futurisme, faisons donc du bon
classicisme, où je vois le seul moyen de remé-
dier à l'indigence de notre esprit relatif, c'est-
à-dire partial forcément.

J'entends par là que si l'on veut un critère
musical à tout prix, seul le genre classique
pourrait nous le fournir. Il est, en effet, le plus
révélateur du fait même de la pureté de sa
technique, de l'unité de son style débarrassé
de tout alliage ou emprunt à d'autres domai-
nes (théâtre, danse, littérature, etc.). A cha-
cune de ses floraisons, il réalise un retour à la
musique pure, ou instrumentale. C'est pour-
quoi il est éternel en soi. Or, les caractères des
romantisme et décadent sont justement
opposés. Lalo les définit à peu près ainsi : si
le romantisme s'oppose, par principe, au sys-
tème classique par l'exubérance de ses moyens
d'impureté de sa technique, la décadence ne
s'oppose à rien : elle oublie ; elle se laisse
porter, car elle n'a plus la force de réagir ; elle
cherche l'effet le plus facile sans effort ;
elle suit la ligne de moindre résistance parce
qu'elle a le sentiment de l'impératif social
affaibli ou se pervertit. J'ajouterai, pour ma
part, si le romantisme veut à tout prix expri-
mer (idée, sentiments, symboles), elle, la dé-
cadence, s'ingénie sans bonheur et s'épuise
dans la recherche barbare de la nouveauté
technique et le culte stérile de la dissonance
pour elle-même ; et le danger de tourner en
farce menace sa politique révolutionnaire :
l'émotion musicale semble alors reléguée dans
le magasin aux accessoires.

En vérité, tous ces caractères, ou presque,
sont applicables à notre école contemporaine.
Dans nos cérémonies, on entend formuler avec
autorité des opinions comme celle-ci : « Wa-
gner ne restera pas ! Beethoven est enterré !
Franck, quelle bonne blague ! Vous
serez que dans cent ans on ne jouera plus que
Bach et Stravinsky, etc. » Quelle part de vé-
rité comportent ces pronostics pédants ? C'est
très difficile à dire. Toutefois, on peut poser
à l'égard des verdicts futurs la règle suivante :
plus un compositeur s'éloigne de l'âge ou du
style classique, moins il a de chances de pas-
ser à la postérité, ou vice-versa. C'est là tout
ce qu'en sagesse il est permis d'augurer. No-
tamment en passant qu'à ce point de vue, les chan-
ces de Palestrina ou de Mozart seraient plus
grandes que celles de Hændel ou de Bach, ces
deux aigles, quoi qu'on en ait, correspondant
sans aucun doute à une vague de romantisme
expressif qui submergea le choral palestrinien
et le Madrigal dramatique, soit les purs repré-
sentants de l'ère classique du XVI^e siècle.

Ces conclusions peut-être seront loin de sa-
tisfaire certains fanatiques. Rappelons-leur
ce qu'en musique, si c'est le goût individuel
qui propose, c'est le goût collectif qui dispose.
Le classique, en définitive, représente l'effort
pour l'excellence vers la perfection. Si les moyens
dont il use sont caractéristiques d'une époque
passée, le but qu'il vise est de tous les temps.
Il obéit aux aspirations de l'âge mûr, et les
satisfait dans l'équilibre et l'épanouissement
de la santé morale. Une saine maturité cons-

titue, en soi déjà, une facteur esthétique. En
ce qui me concerne, je connais au moins deux
cas typiques de malades qui tous deux ne pou-
vaient plus goûter que Schumann durant leurs
périodes de dépression, alors qu'en revenant à
la santé, ils revenaient en même temps et en
toute spontanéité aux grands classiques (1).
On sait que les névropathes sont éminemment
périodiques, et l'on n'en compte pas mal dans
les rangs des musiciens. Mais c'est là une
disposition inhérente à tout individu normal,
qu'ils ne font qu'accuser et révéler en plus gros
caractères. La périodicité, nous enseigne enfin
la biologie, est le mode fondamental et uni-
versel par lequel la vie se manifeste partout.
Si toutefois il en entretient le feu, il ne l'allume
pas ; et celui de la musique, à tout prendre,
n'avait donc pas meilleure chance de lui
échapper que ceux de l'amour, de la guerre,
ou de la religion. Mais de là à supposer, ou
ce qui est plus grave, à affirmer qu'il procède
d'eux, c'est aller un peu vite en besogne. La
biologie, ni la probité scientifique n'autorisent
cet abus.

Et cependant... sommes-nous même bien
sûrs que la musique soit un instinct ?

(A suivre).

D^r Ch. ODIER.

LE PRIX DE ROME

1^{er} grand prix : M. Robert Dussaut.

1^{er} second grand prix : M. Edmond Gaujac.

Mention : M. René Guillon.

L'Académie des Beaux-Arts a rendu son
jugement du concours de Rome de compo-
sition musicale.

Après une première audition des cantates
de MM. Yves de la Casinière, René Guil-
lon, Gaujac, Bréard et Dussaut, la section de
la musique se prononça en faveur de M.
Gaujac pour le 1^{er} Grand Prix et pour M.
Yves de la Casinière, auquel elle attribua un
premier second Grand Prix.

Mais le lendemain, le vote de toutes les
sections réunies (Peintres, Sculpteurs, Archi-
tectes, Graveurs et Musiciens) modifia ce pre-
mier jugement et attribua le 1^{er} Grand Prix
à M. Robert Dussaut, le 1^{er} second Grand
Prix à M. Edmond Gaujac et une mention
à M. René Guillon.

Ce n'est pas la première fois que l'Aca-
démie n'observe pas le jugement des musiciens
et se laisse influencer par des considérations
personnelles. Faut-il s'en étonner et même le
déplorer ? Le principe du concours en matière
d'art est si peu défendable que le résultat
importe peu. Il suffit de constater que C. Saint-
Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Paul
Dukas, Maurice Ravel, Roger Ducasse, Albert
Roussel, Louis Aubert et combien d'autres

(1) Schumann, de même que Chopin, exer-
cent une séduction très particulière sur les
nerveux. Je l'ai constaté, maintes fois. Le
fait d'ailleurs est connu, que les nerveux
s'attirent, se devinent et se « sentent » mu-
tuellement.

n'ont jamais été à la Villa Médicis et que
cela n'a pas nui à leur carrière. On ne peut
même pas dire que le Prix de Rome favo-
rise les débuts d'un jeune compositeur et les
années de pension qu'il assure à ses titulaires
ne paient pas le péché d'expiation que repré-
sente la fabrication d'une cantate. Mieux vaut
être l'auteur du *Roi David* que d'être cou-
ronné par l'Institut, et Arthur Honegger n'a
pas eu besoin d'aller à Rome pour produire
une œuvre, ni pour faire apercevoir qu'elle
était belle.

Il n'est pas mauvais que pour le bon renom
de la gaité française, les Académies offrent
une petite prise au ridicule, tant par leur com-
position que par les jugements qu'elles émet-
tent. L'habit vert sied à toutes les ambitions
et confère à défaut d'immortalité une unifor-
mité risible.

Il en est de même du Prix de Rome, qui
permet à de braves garçons de se figurer qu'ils
ont du talent, et de s'élancer dans la vie avec
un tas de belles illusions !

Il ne faut pas médire de telles institutions.
Elles ont leur saveur, et leur agrément.

La cantate de 1924 avait comme sujet une
scène lyrique, les *Amants de Néron*, de MM.
Adenis et Dervaux Veridi.

Celle de M. Yves de la Casinière (élève de
M. Max d'Ollone et de Mlle Nadia Bou-
langer, 2nd second Prix de Rome en 1923)
fut interprétée par Mlle Marcelle Denya,
MM. Stroesco et Bordon, accompagnée au
piano par M. Max d'Ollone et Mlle Denyse
Molié.

M. René Guillon (élève de MM. Widor,
Fauchet et Marcel Samuel-Rousseau) fut pré-
senté par Mme Cesbron-Viseur, MM. Thil,
Morturier, l'auteur et M. Paul Fauchet.

M. Edmond Gaujac (élève de Vidal) fut
chanté par Mme Ritter-Ciampi, MM. Mar-
celin et Guénot et accompagné au piano par
MM. Maurice Faure et Georges Truc.

M. Robert Bréard (élève de Widor) avait
obtenu le concours de Mme Hilda Roosevelt,
de MM. Francell, Thirel et, au piano, de
MM. Marcel Dupré et Maurice Béché.

Enfin, M. Robert Dussaut clôtura la
séance avec Mme Croiza, MM. R. Plamon-
don, Huberty et Marcel Dupré au piano.

Le vainqueur est né à Paris en 1896. Il fit
ses études au Conservatoire avec MM. Ch.
M. Widor, Paul Fauchet et Busser. Il avait
obtenu le premier second Grand Prix en 1921.
Il lui fallut donc trois ans pour arriver à ral-
lier, après sept tours de scrutin, la majorité
des suffrages.

Ténacité et endurance lui valaient bien la
récompense.

A. M.

