

ment sous de telles égides ne pas appartenir à l'art italien !

Mais l'Allemagne a quelque droit de s'enorgueillir de Busoni, puisqu'elle lui donna sa formation artistique.

Il est évident qu'on ne peut rattacher Busoni à aucun des maîtres musiciens de l'Italie depuis un siècle. Son art n'a aucun point de commun avec celui des Rossini, des Verdi, ou des Puccini, et il faudrait remonter jusqu'à l'époque de la Renaissance pour lui trouver au delà des Alpes des ascendants compatibles.

Au contraire, tout le rapproche des maîtres allemands : Bach lui enseigna la musique, Beethoven le pénétra, Liszt exalta son romantisme ; tels furent ses pères spirituels.

Busoni doit donc être considéré, croyons-nous, comme un « déraciné » qui, ne pouvant trouver dans le pays natal le sol et l'ambiance qui lui convenaient, est allé les chercher en pays étranger.

C'est à Graz, en Autriche, qu'il fit ses premières études de piano et de composition, sa nature le poussant davantage vers la création que vers l'exécution. Mais il fallait vivre et Busoni accepta, en 1889, une situation de professeur au Conservatoire d'Helssingfors. L'année suivante, il se présenta au concours que venait de fonder Rubinstein. Le célèbre pianiste qui présidait le jury lui décerna le prix.

Ce succès fit nommer Busoni professeur au Conservatoire de Moscou, et lui valut en 1891, des offres si avantageuses de l'Amérique qu'il signa un contrat avec la plus importante école de musique de Boston. Là, raconte Busoni, j'avais 30 élèves chaque jour, et je devais donner à chacun d'eux 20 minutes de leçon. Si je dépassais le temps prévu d'une minute, c'était autant qu'il fallait retrancher de la leçon suivante : de là, une situation qui devint intolérable pour moi en peu de temps.

Mais ces premières années de professorat ne furent pas perdues pour Busoni, car en enseignant le piano, il se rendit compte que sa propre technique reposait sur de mauvaises bases. A force de déductions, de recherches et d'observations, il finit par découvrir les moyens d'arriver au but qu'il se proposait ; il résolut de s'isoler pendant deux ans et de recommencer ses études de piano sur des bases entièrement nouvelles. Combien peu de virtuoses auraient eu un tel courage !

La nouvelle voie dans laquelle Busoni s'orienta ne devait pas tarder à porter ses fruits, et son début à Berlin, en 1894, marque un nouveau commencement dans sa carrière artistique.

Ayant consolidé sa situation comme pianiste, Busoni fut repris par la composition et il donna successivement, depuis 1899 : une *Sonate* de violon, un *Concerto* pour piano, orchestre et chœurs, œuvre colossale que M. P. Sechiari aura le mérite de faire connaître à Paris ; de la musique de scène pour *Turandot* de Gozzi, 3 ouvertures de style léger, 6 *Elégies* pour piano, et un opéra en 4 actes, *Le choix de la Fiancée*, sur un livret de lui-même, d'après Hoffmann, terminé depuis deux mois à peine (1).

Busoni projette maintenant, pour revenir à sa source primitive, d'écrire un opéra sur un sujet et sur un texte italiens, qui ne manquera de contraster très curieusement avec les productions lyriques contemporaines de ses compatriotes.

En plus de ses œuvres personnelles, Busoni est l'auteur d'une trentaine de transcriptions pour piano, d'œuvres d'orgue de Bach et de la fameuse *Chaconne* pour violon. C'est

là qu'il a montré combien le style et l'écriture du maître lui étaient familiers et jusqu'où pouvait aller l'art du piano. Il faut entendre Busoni exécuter lui-même ces pures merveilles !

Nous aurions terminé la biographie du célèbre artiste, en ajoutant qu'il fut appelé, en 1908, à succéder à Sauer comme titulaire de la classe de perfectionnement au Conservatoire de Vienne, poste qu'il dut résigner au bout de quelques mois, si nous n'avions maintenant à parler de lui comme propagateur de la musique symphonique moderne à Berlin.

Depuis dix ans, Busoni supporte une lutte acharnée, d'une part contre les petites gens et la vue bornée de la critique allemande, d'autre part contre l'indifférence du public pour toute production qui n'est pas consacrée, en faisant connaître les meilleures œuvres symphoniques modernes. C'est ainsi qu'il imposa en Allemagne César Franck, d'Indy, Debussy, pour ne parler que des maîtres les plus célèbres, et cela au prix des plus gros sacrifices pécuniaires.

Colossal pianiste, créateur de grande valeur, Busoni semble avoir hérité de la générosité de Liszt, pour se dépenser en faveur de tout ce qui touche à l'art. Son intellectualité est si vaste qu'elle semble capable de tout embrasser, de tout contenir et son culte de la Beauté se manifeste avec une telle ferveur qu'il est devenu la plus divine des religions.

A. MANGEOT

Le problème musical et le point de vue de l'origine

(Suite)

Nous avons insisté, dans de précédents articles sur le caractère périodique des manifestations musicales au cours des âges. Or ce caractère, ou cette valeur, est le propre des tendances dites « prototypiques », c'est-à-dire des instincts vitaux les plus profonds. Ceux-ci, on le sait, forment un groupe biologique fondamental auquel se rattachent, par exemple, les instincts particuliers de la guerre et de l'amour, de même que, en un certain sens, celui de la religion. Nous avons indiqué, en effet, que ceux-ci contractaient des rapports évidents avec la musique. La question qui se pose maintenant est de savoir si l'on est en droit, en l'assimilant à un instinct, de faire rentrer le « sens musical » dans ce groupe. Convient-il, en d'autres termes, de lui accorder, ou de lui refuser au contraire, la valeur biologique d'une tendance prototypique ?

Notons tout d'abord le trait essentiel qui le distingue des dites tendances : c'est son éminente fonction *esthétique*. Il suffit d'y penser un instant pour apercevoir d'emblée le fossé profond qui le sépare des activités instinctives. Ensuite, si l'on veut à tout prix faire bénéficier la musique des ressources de la biologie, il faut commencer par en observer les décrets ; et si les biologistes mettent le principe de périodicité à la base de l'instinct, ils ne vont pourtant pas jusqu'à dire, la confondant avec lui : la périodicité, c'est l'instinct. Ils la considèrent plus justement comme un simple *mode* de manifestation, un pur mécanisme apparent. Un état d'âme combatif, érotique, ou religieux pourra donc

Complétons ces lignes en disant qu'en 1913, Busoni avait été appelé à diriger le *Liceo Musicale* de Bologne. Il n'y fit qu'un stage très court et, quand la guerre éclata, il se rendit à Zurich, où il dirigea de nombreux concerts et où il composa de nombreux ouvrages : *Turandot*, d'après Gozzi ; *Arlecchino*, opéra-pantomime, et un *Doktor Faust* encore inédit, dont la création doit avoir lieu prochainement à Dresde.

Notons encore à son actif un projet de nouvelle notation musicale, un *Essai d'une nouvelle Esthétique de l'art musical* et une série d'études recueillies sous le titre de *l'Unité de la musique*.

Après la paix, il eut la franchise de rentrer à Berlin, où il retrouva son foyer, ses amis, ses disciples et les hommages que l'Allemagne sait rendre aux grands artistes.

Nous le réentendîmes à Paris, salle Erard, en mars 1922, au cours de deux mémorables séances après lesquelles notre rédacteur Laurent Ceillier écrivit : « Si nous alignons les plus grands noms du clavier, nous dirons qu'il y a : les grands pianistes — et Busoni ; celui-ci est à part ; il est en marge ».

constituer éventuellement un mécanisme inspiratif de la musique ; mais il ne pourra définir son mécanisme constitutif. Car ce serait prétendre que l'échafaudage soit l'édifice lui-même. En effet, qui dit mécanisme ne dit pas fonction, et préjuge encore moins de l'origine ou de l'essence du phénomène considéré. L'éternelle confusion de la musique avec une tendance biologique nous semble ainsi s'expliquer par le fait indéniable qu'au cours des âges, divers instincts sont venus en quelque sorte lui prêter leur périodicité. Mais il ne s'agissait que d'un prêt extrinsèque, tel que celui par exemple d'un élément mystique aux époques préclassiques, ou passionnel aux périodes romantiques.

Quand donc Combarieu, pour revenir à lui, affirme qu'une des premières fonctions de la musique est d'ordre religieux, il commet une double erreur de méthode. En premier lieu, que nous a appris la méthode historique développée par Lalo, sinon que nous ne savons presque rien des réels débuts de la musique. La seule chose certaine, par contre, est que chez les peuples asiatiques dont nous parlions, ils ne furent pas, ou n'étaient déjà plus, d'ordre religieux. En second lieu, de ce qu'en d'autres pays et peut-être, mais peut-être seulement dès l'origine, la musique se soit périodiquement employée à traduire ou exalter les sentiments religieux, guerriers ou amoureux, ne s'ensuit nullement comme nous venons de le dire que ces purs modes de manifestation constituent son origine ou son essence même. En tant que mécanismes, ils

(1) Pendant les étés de 1900 et 1901, Busoni fut appelé à Weimar par le Grand-Duc, qui voyait en lui un digne continuateur de Liszt.

ne déterminent pas la spécificité biologique ; et les rapports qui les unissent au sens musical ne présentent qu'un caractère formel, ou ne représentent qu'une analogie fonctionnelle de manifestation. Ils ne constituent point un principe de causalité, non plus qu'une identité de nature ou de destination.

Pareille méprise fut souvent commise au sujet de cette valeur parente qu'est le rythme, et en général de chacun des éléments particuliers de l'Esthétique musicale dont Riemann a dressé l'inventaire (1). C'est, je crois, Hans de Bülow qui a proclamé : « La musique, c'est le rythme ». En est-il bien certain (2) ? Cet aphorisme en tout cas nous fournit un nouvel exemple de ces affirmations musicologiques qu'il convient de vérifier par des arguments scientifiques. Que nous apprennent ces derniers sur les liens primaires de la musique avec le rythme ? Puisque l'histoire se tait sur tout ce qui se rapporte à l'origine, les savants se sont retournés vers l'ethnographie pour tenter d'élucider le problème par l'étude des peuples primitifs actuels. C'est la méthode employée entre autres par Grosse (3) et Wallaschek (4), deux savants qui font autorité. Elle les a conduits tous deux à la conclusion que chez les sauvages, le rythme en effet joue un rôle primordial. Et sa priorité est même si manifeste qu'elle en devient précisément suspecte. Pour Grosse, les tribus primitives ne sentent que le rythme ; en revanche l'harmonie, les intervalles, la mélodie, tout l'élément musical en un mot, demeurent inappréciés. Pour Wallaschek également, ces valeurs furent devancées de très loin par le rythme, car le sauvage, avant de diviser la « dyade » indéfinie de l'aigu et du grave, a commencé partout par diviser la durée, et cela en parties proportionnelles simplement, mais non musicales. Ces deux auteurs s'accordent enfin sur le point important que cette faculté de diviser le temps (*time sense*) a eu la Danse pour fondement. Ce fait explique l'uniformité, la pauvreté et le caractère uniquement bruyant des instruments chers à ces peuplades, instruments qui se résument tous en un seul : le *gong*. Dans chaque continent, les noirs, les bruns ou les jaunes préférèrent le bruit au son. Et quand ils s'enhardissent à quelque mélodie rudimentaire, comme les Bochimans par exemple, celle-ci accompagne encore et toujours la danse. La conséquence est aisée à tirer : ce n'est pas la musique,

mais bien la danse qui réalise la forme primaire authentique de leurs sentiments esthétiques. A ce point de vue en effet il faut bien reconnaître à leurs manifestations chorégraphiques collectives un certain caractère esthétique. Elles les associent à un même plaisir, en un même mouvement, dans un but commun. Mais c'est là un caractère social, et non musical. Pour être démontré, ce fait cependant ne démontre point pour cela la théorie de Bülow. Il dévoile simplement que c'est par le moyen ou l'intermédiaire de la danse que l'homme en est venu secondairement à produire des sons cadencés susceptibles de la soutenir ou de la rythmer. Elle constitua donc bien, ainsi, l'occasion extrinsèque mais nullement la cause spécifique de l'origine de la musique. Car pour être en droit d'admettre cette spécificité intrinsèque, il faudrait auparavant avoir découvert les stades, ainsi qu'établir le processus évolutif que la cadence, soit une sonorité informe, eût nécessairement suivis pour aboutir à la musique, soit une sonorité organisée et émouvante. Or, il persiste entre l'une et l'autre une lacune que l'ethnologie, pas plus que la psychologie d'ailleurs, n'est parvenue à combler ; et les chaînons qui dussent les relier l'une à l'autre nous échappent entièrement. Si l'on tient malgré tout à leur accorder quelque parenté, il ne s'agit alors que d'un pur amorçage par contiguïté et non d'un réel développement par continuité. La neuvième symphonie met en bonne évidence ce contraste de nature et de fin : autant l'adagio nous élève, nous émeut et nous immobilise, autant le final nous ramène sur terre en nous incitant à battre de la jambe, pour en marquer le rythme presque vulgaire. Dans le même ordre d'idées, l'époque présente, si follement chorégraphique et giratoire, et où déjà le dancing dame le pion au concert, semblerait prouver que le besoin d'entendre de la bonne musique s'affaiblit dans la mesure où croît celui de danser. Corrélativement, on peut dire qu'une œuvre est d'autant moins musicale qu'elle est plus dansante. Et quelle incommensurable distance n'y a-t-il pas entre de bruts et assourdissants coups de gong... et les derniers quatuors ! Entre une danse de même, c'est-à-dire une pure innervation motrice qu'accompagnent des bruits se répétant à intervalles sensiblement égaux, et d'autre part une réelle émotion musicale différenciée. Entre elles, il n'est de science qui ait réussi à établir une transition pertinente. La raison en est simple : c'est qu'avec le phénomène musical, il s'agit de quelque chose de différent et de nouveau. Ce que Grosse exprime en parlant d'un sens spécifique et original — tout aussi indépendant du sens chorégraphique que des sens cynégétique, combatif ou totémique (1), bien que chez ces tribus en

effet la chasse, la guerre et la religion, sinon l'amour, aient aussi leurs danses. — Et Wallaschek conclut par ces mots : « l'homme n'est pas né musicien, mais apte à le devenir ; la musique est une invention tardive ». Peut être une divination, serai-je pour ma part tenté d'ajouter. En d'autres termes sa fonction et sa finalité résident en elle-même, et il n'est pas fondé pour l'instant de les chercher ailleurs. Mais quant à savoir où, quand et comment et pourquoi ce sens original et merveilleux prit naissance et forme dans le genre humain, tel est le grand problème qu'il faut se résigner à poser, sans le résoudre.

Je viens de laisser entendre, d'autre part, que contrairement à la chasse, la guerre et la religion, dont les danses offrent un caractère magique, l'amour était exclu du groupe des instincts primaires ayant droit à une traduction ou même à une simple symbolisation chorégraphique. C'est là un nouveau fait négatif mais important enseigné par l'ethnographie. En effet toute danse célébrant l'amour ou dans laquelle pût s'insinuer quelque sensualité, est déclarée « tabou » dans la tradition sévèrement codifiée des tribus en question. Et n'y aurait-il pas lieu d'invoquer ici cet argument négatif pour le retourner contre la thèse de l'origine rythmique ou de la fonction archaïque de la musique ? Si celle-ci émanait vraiment de la danse, comment expliquer alors que dans l'histoire réelle de l'art, c'est bien à l'amour terrestre, à ses succès comme à ses défaites, au bonheur comme au chagrin, que l'on doit l'inspiration de genres lyriques, vocaux ou instrumentaux, qui comptent véritablement parmi les formes premières de l'expression musicale ?

D'où vient donc cette vocation mystérieuse ; pourquoi et à quel moment s'est-elle inspirée avec tant de tyrannie et de charme à la fois, au cœur de l'homme ? S'il est avéré que le sauvage s'interdit d'exprimer, ou d'inciter, ses tendances amoureuses au moyen de ce qui lui tient lieu de musique, il semble donc qu'à partir du rossignol cette tradition lyrique se soit perdue dans la série animale. Elle ne fut transmise en tout cas ni à nos grands-pères les singes ni à nos pères les sauvages. Cette singulière disparition constitue une sérieuse objection contre la théorie sensualiste de Darwin. Combarieu lui-même ne manque pas d'y insister ; et certes l'argument porte mieux que, tout à l'heure, celui d'accuser cette théorie de plonger dans un mystère complet l'origine de la musique guerrière, puisque celle-ci soi-disant nait l'amour. Ici, il lui oppose un fait exact ; là, il jouait

de Berne, une survivance de cette conception. Le totémisme est basé sur un code très précis de dogmes et d'interdictions, dites « tabous ». Le tabou consiste en une défense immotivée dont l'infraction est punie de mort ou sanctionnée par un malheur naturel : maladie grave par exemple. C'est ainsi qu'à la première page de la Bible, nous tombons sur un tabou : le fruit défendu !

(1) H. Riemann, *Les Eléments de l'Esthétique musicale*.

(2) Sur ce point, les musicologues se rencontrent avec les philosophes — et, à tout prendre, avec la majorité des hommes — qui partent d'une idée a priori ou d'un postulat subjectif et ne découvrent qu'après coup quantité d'arguments objectifs pour le justifier. C'est pourquoi il y aurait avantage à ne plus voir une philosophie dans l'Esthétique, mais à s'efforcer, en revanche, d'en faire une science.

(3) Grosse, *Débuts de l'art*.

(4) Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903.

(1) Le totémisme constitue la première forme, ou la plus ancienne connue, de religion primitive. Il consiste dans l'adoration et le culte du « totem », c'est-à-dire d'un animal sacré. Chaque tribu possède son totem particulier. On a vu dans l'emblème de l'Ours

sur les mots. Et lui retournant sa façon de raisonner, ne pourrait-on lui objecter que la religion, de son côté, nie la haine et la guerre, en théorie du moins. Aussi bien, y a-t-il tout avantage à renoncer à ce vain jeu de comparaisons et de négations réciproques qui nous conduirait encore à cet autre imbroglio : d'où vient donc la musique lyrique, si, dès l'origine, la danse nie l'amour ? L'esthétique musicale décidément ne fait pas bon ménage avec la physiologie des instincts, laquelle nie en effet que l'un d'eux puisse proprement en nier un autre. Cette double démarche, tentée par Combarieu, s'avère par conséquent peu judicieuse, qui consiste d'une part à opposer l'un à l'autre comme se niant mutuellement l'instinct amoureux et l'instinct combatif, lesquels au contraire exigent d'être rapprochés ; d'autre part, à rapprocher l'instinct religieux et l'instinct musical qui demandent par contre à être distingués.

On a cherché à la psychanalyse de misérables querelles, dues le plus souvent à l'incompétence. J'essaierai malgré tout de montrer un parti nouveau qu'on peut en tirer dans le débat spécial qui nous occupe ici. Elle révèle, en effet, au nom de données récentes, que l'instinct sexuel et l'instinct combatif en particulier bien loin de s'exclure mutuellement se réclameraient au contraire d'une souche commune. On les trouve toujours étroitement liés l'un à l'autre dans notre inconscient. Cette étrange liaison conduit même souvent à une perversion bien connue, le sadisme. Ailleurs, elle s'appellera instinct de lutte, de cruauté, de destruction, ou de puissance, autant de traits qui sont la caractéristique de la psychologie masculine et peuvent constituer les représentants psychiques conscients de cette double tendance, originelle et inconsciente. Ainsi donc, l'antagonisme apparent de ces deux instincts proviendrait de la différence de leur but final, tandis qu'à leur base la même énergie psychique se rait à l'œuvre. Ce qui revient à dire que, dynamiquement, ils sont l'homologue l'un de l'autre. Et concurremment, la guerre n'implique pas la nécessité de haïr l'ennemi. Elle a révélé même chez beaucoup de soldats, récemment, une singulière indifférence à l'égard de ceux qu'ils devaient combattre non par haine mais par devoir patriotique, c'est-à-dire par amour de la patrie. On hait toujours une chose par amour d'une autre. La guerre enfin implique moins encore qu'il faille être ennuqué pour la faire. A la bataille, cet être inconsistant formerait de piètres troupes d'assaut ; et de même que le guerrier, l'amoureux doit combattre, entreprendre, accaparer, soumettre et exiger. C'est là sa cruauté à lui, car il porte ainsi une grave atteinte au repos et à l'indépendance de l'objet.

On doit encore à la psychanalyse, cette nouvelle méthode psychologique, une seconde découverte. C'est que, d'une part, notre inconscient est de nature infantile ; c'est-à-dire qu'il représente une instance psychique éminemment instinctive. Si bien qu'en l'analysant, on sera le mieux placé pour statuer

sur la nature instinctive, ou non instinctive, de telle activité donnée, l'activité musicale par exemple. C'est, d'autre part, que cette instance autonome reproduit et obéit à des mécanismes et des lois fonctionnelles — la fonction symbolique entr'autres — qui furent exactement celles de la mentalité archaïque des ancêtres de l'humanité. Celle-ci reparaît, en effet, chaque nuit dans nos rêves. Or, l'étude ou l'analyse approfondie d'innombrables adultes contemporains n'a démontré en elle ni la présence ni l'action d'aucune tendance musicale quelconque, originale ou pure, associée ou dérivée. Les déterminations sonores primaires y font complètement défaut. Il s'agit plutôt là d'une instance éminemment visuelle n'offrant aucun terrain favorable au développement des fonctions auditives ou des valeurs esthétiques sonores qui fourniront plus tard à la conscience adulte la matière et la structure de sa musicalité. Tel est l'argument le meilleur, et pour nous il est péremptoire, qu'on peut opposer à la théorie symbolique de la musique, théorie que remet invariablement en honneur toute époque romantique. C'est ainsi que Wagner, pour ne citer qu'un cas illustre, lui refit une jeunesse éclatante. Aujourd'hui elle sévit encore dans de trop nombreuses écoles et semble adoptée par la majorité du public. Il est possible qu'en cela l'art musical soit aussi influencé par la peinture, la sculpture ou la poésie ; mais il s'agirait alors beaucoup plus d'une dangereuse contamination que d'une heureuse influence. Si, en effet, l'application du symbolisme aux arts figuratifs et plastiques est judicieuse et s'avère fertile, — chacun connaît les incontestables chefs-d'œuvre qu'on lui doit — il n'en va pas ainsi de la musique, car elle constitue un art immatériel par excellence.

Si je n'ai garde de soulever ici cette question brûlante, ni ne crains d'ajouter une remarque superflue aux commentaires interminables et passionnés dont elle fut déjà l'objet ou la victime, c'est qu'à ma connaissance, personne encore ne l'a envisagée sous le jour nouveau de la psychologie de l'inconscient. Cette science, née d'hier, a jeté en effet des lumières plus précises sur la fonction psychique du symbole. Nous touchons là un point capital de l'esthétique, qui mériterait, à lui seul, de faire le sujet d'un intéressant ouvrage — et sur lequel je me sens fort tenté de revenir à l'occasion. Dans cette modeste relation, je n'esquisserai qu'un de ses traits particuliers.

Notre inconscient semble uniquement imprégné d'énergies psychiques dites instinctives, qui s'agitent et se calment, s'associent ou se combattent de mille manières, et dont nous n'avons pas connaissance sous leur forme dynamique pure ou originale. A cette notion de quantité doit s'ajouter une notion de qualité qui conditionne leur aptitude à devenir conscientes. Etant donné, en effet, que l'inconscient est agnostique, elles ne peuvent donc qu'être représentées à nos états de conscience, et cela sous diverses formes secondaires qui en constituent le symbole, et qui seront tour à

tour des états affectifs ou des activités, des états intellectuels ou des images, dont nous aurons alors connaissance. Or, si ce mécanisme indirect est la base même de la production artistique en général, je ne sache pas que la question du rôle particulier qu'il joue dans la musique ait été soulevée jusqu'ici. En d'autres termes, s'il est exact (et il l'est) que la création d'un tableau, d'une statue, d'un poème ou d'un roman représente l'objectivation, ou implique la dépense, d'une énergie dont le réservoir principal se trouve dans l'inconscient, est-ce à dire qu'une symphonie ou une sonate puissent se réclamer du même dynamisme secret ? Nous ne le croyons pas.

La pensée symbolique, je le répète, est faite d'éléments spaciaux, images, représentations visuelles ou formelles, tandis qu'elle n'utilise que d'une façon très accessoire les images auditives, et ignore les combinaisons sonores. C'est pourquoi ces dernières apparaissent rarement dans le rêve ; ou n'y répondent alors, en tant que reminiscences spontanées dénuées d'artifice idéatif esthétique, qu'à la reproduction automatique de perceptions récentes, datant communément de la veille. Ou bien s'agit-il plus simplement encore d'une idée de sonorités, et non pas de sonorités réellement hallucinatoires (1). N'appréhendant que le concret, du fait de son archaïsme intégral, la pensée symbolique par conséquent devait tout naturellement pour s'exprimer, utiliser la notion d'espace, mais demeurer impuissante à s'assimiler la notion de temps, qui est abstraite ; et si cette dernière, comme chacun sait, est le postulat de la musique, la première constitue à son tour le substratum, et comme l'enveloppe, des arts représentatifs produisant des œuvres matérialisées qui fournissent à notre analyse ou notre argumentation des objets persistants et concrets : tableaux, statues, etc. Les sons, en revanche, ne peuvent vivre en nous qu'en mourant au fur et à mesure qu'ils naissent.

Ainsi donc, l'adéquation et l'heureuse fertilité du symbolisme pictural ou sculptural s'expliqueraient d'elles-mêmes, celui-ci répondant en effet, et les exploitant logiquement, à des données psychiques vraies, à des lois fonctionnelles profondes, dont l'artiste, en improvisant spontanément leur application pratique, eut l'intuition bien avant que le psychologue n'en eût acquis la connaissance théorique. En ce domaine encore, ainsi qu'en maints autres, des découvertes scientifiques ultérieures sont venues consacrer après coup d'antiques velléités instinctives qui n'avaient pas attendu, pour se réaliser, leur justification psychologique. La même considération, inversement, rend compte de la pauvreté, pour ne pas dire stérilité de la musique symbolique, et de la caducité à laquelle elle est condamnée d'avance à chacun de ses retours périodiques.

(1) C'est à dessein que j'ometts les images verbales soit les mots, qui sont bien à proprement parler des images auditives, mais qui constituent le véhicule des fonctions intellectuelles, et non musicales.

Je ne mentionnerai ici, pour me borner à ses genres les plus connus et les plus prisés, que l'opéra à leitmotivs, la musique à programme, le poème musical, et toutes ces œuvres en général qui s'appliquent à commenter des textes littéraires et des systèmes philosophiques, ou tentent d'illustrer des conceptions esthétiques abstraites et préconçues. Ajoutons enfin que l'un des symboles les plus exploités par les compositeurs ou recherchés par le public fut et sera de longue date le *sentiment*. Et c'est bien à tort, car cette méthode ou ce goût reposent en réalité sur une double erreur psychologique, une erreur de principe et une erreur de mécanisme (2).

L'image ou le symbole correspondent d'autre part à une forme primitive de la pensée de nature encore toute instinctive, mais qui évolua peu à peu, pour s'élever ensuite à ce stade

(2) Point très délicat, qui fera l'objet spécial d'une étude prochaine.

secondaire et supérieur que constitue la pensée *conceptuelle*, celle-là même qui règne dans notre conscient et à qui nous devons l'institution du langage. Il semble acquis, au milieu de tant d'incertitudes, que la musique prit naissance seulement à ce second stade tardif. Serait-ce à dire qu'elle réponde alors à une fonction conceptuelle ? Pas davantage à mon sens, bien que la création et le succès de la *fugue* semblent parler en faveur de cette thèse. (Mais c'est là un nouveau problème épineux qu'il conviendrait de reprendre sous ce jour particulier, et de traiter pour lui seul). Car toute conception implique un certain degré d'abstraction que, si minime soit-il, aucune sonorité ne pourra jamais traduire. L'abstraction demeure par essence et mécanisme absolument étrangère à l'émotion musicale pure (1).

(A suivre.)

Dr Ch. ODIER.

(1) Voir à ce sujet un article précédent : « Comment faut-il écouter la musique ? » *Semaine littéraire*, février 1918.

La saison musicale 1923-1924 à Londres

ALFRED CORTOT, un des favoris du public anglais a fait une tournée très importante dans les principales villes de l'Angleterre. — Récitals et engagements avec les grands orchestres symphoniques.

A Londres, il donna plusieurs Récitals au Queen's Hall, dont un avec Thibaud, et joua avec orchestre au Saturday Symphony Concerts (*Concerto en do min.* de Beethoven et les *Variations Symphoniques* de César Franck) ; avec le London Symphony, le *Concerto* de Schumann. Avec la Royal Philharmonic Society, le *Concerto en mi bémol* de Beethoven ; à cette occasion, la Société offrit à Cortot la médaille d'or, honneur conféré seulement à un artiste dont la carrière est à son apogée et qui est respecté autant qu'aimé.

J. THIBAUD, à part le Récital cité plus haut en collaboration avec Cortot, joua à l'un des Saturday Symphony Concerts le *Concerto* de Mozart en *mi bémol*. Il est l'interprète idéal de Mozart, la qualité toute particulière et exquise du son, la finesse, la grâce, la souplesse de son jeu se prêtant admirablement au caractère de cette musique. Il fut également appelé en province pour y remplir des engagements importants.

JEANNE MARIE DARRE. — Cette remarquable jeune pianiste est venue à deux reprises différentes cet hiver ; elle s'est imposée de suite par une perfection de technique et une maturité tout à fait extraordinaires, je ne dis pas « pour quelqu'un d'aussi jeune » car pareille technique serait

même admirée chez un artiste en pleine force de l'âge des nerfs à toute épreuve, une mémoire infailible, une force physique étonnante pour son âge, tout cela concourt à faire d'elle une véritable virtuose du piano et sa carrière promet d'être belle : elle me rappelle beaucoup un pianiste admirable trop tôt disparue, Mme Carreno. On sent chez J. M. Darre de la pensée dans tout ce qu'elle interprète, elle possède aussi l'équilibre et le contrôle, qualités qui sont généralement l'apanage d'un âge mûr, aussi peut-on lui pardonner quelquefois, un manque de « sensibilité ». Elle donna plusieurs Récitals, remplit des engagements en province et joua avec l'orchestre du Queen's Hall le *Concerto en sol mineur* de Schubert-Liszt.

Mme JEANNE JOUVE se fit entendre en automne avec le concours de MM. André Mangeot et Louis Fleury, elle s'imposa de suite par sa belle voix et son art parfait. Mme Jouve sait également rendre ses programmes intéressants et variés, sa connaissance des langues étrangères lui permit de rendre hommage aux compositeurs anglais et elle chanta les mélodies de Holst avec accompagnement de violon et un groupe de *Mélodies* de Bax ; Ravel était représenté par ses *Chants Hébraïques*, René Doire par une première audition d'*Oraison* et on entendit aussi *Trois Mélodies* (avec flûte obligato) de Jacques Pillois. Mme Jouve revint en mars et à son second Récital fit entendre deux chants extraits de la *Padmavati* d'Albert

Roussel ; malgré la dignité et la beauté archaïque de ces chants, ils perdent de leur valeur étant détachés de l'œuvre à laquelle ils appartiennent.

Le succès de Mme Jouve est un fait établi puisque nous voyons son nom annoncé parmi les artistes engagés pour paraître aux Concerts Symphoniques du Queen's Hall l'automne prochain.

HENRI GIL MARCHEX. — Parmi les nouveaux venus, je dois citer cet excellent artiste et pianiste de premier ordre, qui nous visita également deux fois ; d'abord en automne lorsqu'il joua avec l'orchestre aux Promenades Concerts et donna un Récital ; puis il nous revint au printemps et fit entendre au Festival Ravel le *Tombeau de Couperin*, *Gaspard de la Nuit*, avec l'auteur, *Ma Mère l'Oye*, et avec Jelly d'Arany donna une première audition de la *Tzigana* ; puis il donna deux Récitals au Wigmore Hall.

Au second, il fit entendre une *Suite* op. 14 d'Albert Roussel, dont c'était la première audition à Londres ; c'est une œuvre de grande envergure qui demande une parfaite maîtrise de la pensée et de la mémoire, outre la possession complète de la technique moderne du piano : toutes ces qualités nécessaires, M. Gil Marchex les possède à un haut degré.

Qu'il joue du Classique, du Romantique ou du Moderne, M. Marchex entre dans l'esprit de l'œuvre qu'il interprète et même si l'on n'est pas toujours de son avis, son interprétation est toujours intéressante et musicale.

Mme CROIZA (dont c'était si je ne me trompe, le premier début à Londres) donna un Récital de chant (Anthologie moderne du Lied Français, de Duparc à Debussy). Le public était composé presque entièrement de musiciens. Ce fut une révélation ! Quel art exquis, quel sentiment toujours juste, quel charme, quelle diction, jamais d'angles, jamais de heurt, elle rappelle dans son art et dans sa personnalité la Duse. Le succès de Mme Croiza fut tel, qu'elle dut promettre de revenir donner un autre Récital ; celui-ci eût lieu en juin mais à mon grand regret je n'ai pu y assister.

Il est juste de mentionner que Mlle Mecedintiano fut une accompagnatrice admirable.

Mlle AUSSENAC. — Très connue à Londres qu'elle visite régulièrement chaque année et où elle possède des amitiés précieuses, cette brillante pianiste a donné à plusieurs reprises différentes des Récitals à Steinway Hall et dans le Salon de Sir Philip Sassoon mis à sa disposition. Elle joua également à l'Albert-Hall à l'un des Concerts de Clara Butt. Mlle Aussenac possède un beau tempérament, et une belle technique, elle a une tendance à exagérer la vélocité des tempi vifs, et son tempérament l'entraîne quelquefois à forcer le son qui devient par ce fait dur. Par contre, je lui ai entendu jouer l'*Etude en tierces* de Chopin d'une façon tellement étourdissante de mouvement et de perfection technique qui ne pourrait être comparée qu'à Godowsky et Pachman !

Le Samud CLAVIER MUET A DURETÉ PROGRESSIVE (3 à 7 octaves)

permet tous les exercices d'assouplissement, de vélocité et de force sans importuner l'artiste par des sons monotones et peu mélodieux

Demandez la notice spéciale

TABOURETS - CHAISES - CASIERS - PUPITRES - MÉTRONOMES
et tous autres articles pour artistes et professeurs

DÉPOT A L'ÉCOLE DE MUSIQUE, 64, RUE JOUFFROY

Léon Pinet

66-68, Cours de Vincennes

ET CHEZ TOUS LES MARCHANDS DE MUSIQUE