

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — *Portraits* : Alfred Bruneau ; F. Busoni. — Les musiques (J. SAUER-WEIN). — *Les Premières* : *L'Enfant-Roi*, d'Alfred Bruneau, à l'Opéra-Comique (VICTOR DEBAY). — Le symbolisme de Bach (F. BALDENSBERGER). — *Portraits d'artistes* : *Ferruccio Busoni* (R. DIRCKS). — Les Grands Concerts (*Colonne, Lamoureux, le Conservatoire*) (JEAN D'UDINE, PAUL LOCARD). — La Quinzaine musicale : Société nationale, Société philharmonique, Récitals Sauer, Société moderne des instruments à vent. — Concerts divers : Sonatières et les alentours (D'JINN). — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Correspondances de : Angers, Besançon, Lille, Lyon, Nancy, Nice, Privas, Toulouse, Montreux, Londres, Leipzig, Bruxelles. — Concerts annoncés. — Echos et nouvelles diverses. — Bibliographie. — Nouveautés musicales.



LES MUSIQUES

A Madame Claire Brière.

Il y a dans la musique trois ordres de phénomènes, ou, si l'on préfère, une œuvre musicale peut nous parler en trois langages, nous faire vibrer de trois manières différentes. La forme sonore s'adresse à notre sensibilité physique, le sentiment à notre sensibilité morale, la pensée à notre mentalité supérieure. Essayons de préciser les limites et la valeur de ces trois éléments, tout d'abord en les considérant d'un point de vue abstrait, tels qu'ils seraient représentés en des œuvres idéales, en des œuvres types ; nous tenterons ensuite de les dégager et d'en définir les combinaisons possibles, en nous appuyant sur des œuvres réelles, et enfin nous rechercherons comment l'interprète peut parvenir à les discerner et à les manifester.

La forme est l'ensemble des vibrations sonores qui constituent l'œuvre musicale. Elle a par elle-même une certaine autonomie : son évolution lui est personnelle. De même que la forme physique ne saurait suffire à exprimer tout l'homme, de même assurément, la forme musicale n'est pas toute la musique. Néanmoins il y a une science de l'anatomie et de la physiologie, qui étudie la forme humaine normale, au degré présent de l'évolution, et de même une science des sons, de leurs fonctions et de leurs relations, qui constitue l'harmonie et le contre-point. Il y a une science naturelle qui étudie d'aussi loin que possible la descendance des formes physiques et le mystère de l'hérédité : elle ressemble beaucoup à l'histoire des formes musicales, qui rattache le présent au passé et fait descendre des antiques combinaisons plus simples les combinaisons actuelles, plus complexes. Et nous pouvons pousser l'analogie jusqu'à constater une science de la forme défectueuse ou mauvaise, une vraie pathologie musicale, qui est naturellement issue de la science de la musique normale. Car indépendamment de toute inspiration si sublime soit-elle, il est des œuvres contrefaites qui ne sont point viables. La symétrie et le rythme qui sont la loi des organismes musicaux sont des

lois de l'être physique. Ils reproduisent dans le temps les correspondances qui existent dans l'espace pour les corps.

Le deuxième élément de la musique est le sentiment ou la passion ; mais il convient de donner à ces mots leur plus large extension. D'abord la musique n'exprime du sentiment que ce que l'on pourrait appeler l'inclination. Il y a dans un sentiment deux éléments distincts : l'inclination, qui en est la matière et l'idée ou représentation, qui en est la forme. Si nous aimons, c'est d'abord parce qu'il existe en nous de l'amour, du désir, un besoin de donner et de recevoir. Et c'est ensuite parce qu'un objet s'est rencontré qui a fait converger sur soi-même ces forces latentes. L'image issue de cet objet vient préciser notre amour. Cette image, la musique n'en connaît pas. C'est seulement la portion indéterminée du sentiment qu'elle exprime. De même il existe des objets physiques certains équivalents musicaux possibles : mais c'est à condition qu'ils puissent faire sur les sens une impression qui s'accompagne de quelque émotion. Et c'est cette émotion qu'exprime le son. Une épée sortie du fourreau, est musicalement intraduisible : le saisissement que nous cause son éclair soudain a trouvé son expression chez Wagner. Les vibrations que la passion ou le sentiment fait naître dans le créateur, font ensuite partie de l'œuvre, et nous les ressentons, si une portion de nous-mêmes est organisée de façon à y répondre. C'est là l'émotion musicale. Elle se caractérise par son égoïsme. Ces émotions sont personnelles, elles sont toutes englobées dans un instinct profond de l'homme, l'instinct de conservation, ce que Schopenhauer appelle le vouloir vivre. Les musiques qui naissent de telles inspirations secouent, remuent, brutalisent parfois : mais jamais elles ne nous élèvent au-dessus de nous-mêmes. Elles se bornent à intensifier nos désirs et nos joies et nos douleurs.

Il est d'autres musiques, dont il faut chercher la source dans un monde infiniment supérieur. Celles-là n'expriment plus le sentiment, mais la pensée. Entendons-nous ; non pas la pensée philosophique, non pas la pensée abstraite qui raisonne, déduit ou induit : mais l'activité de la partie mentale de nous-même. C'est-à-dire que des sentiments peuvent encore y trouver place, mais des sentiments qui n'ont plus de racines dans notre sensibilité physique. La base de cette musique c'est la connaissance, la connaissance immédiate, la vision de réalités supérieures. Dans une région de l'univers dont nous avons peine à imaginer la splendeur, il existe des hommes capables de prendre conscience des forces et des formes de ce monde glorieux. Nous-mêmes nous y sommes immergés. Ce qu'il y a de meilleur en nous vient de ce monde qui est la patrie de l'intelligence intuitive.

Il est une musique qui est fondée sur ses *intuitions*, c'est-à-dire que le créateur à son insu, a pris conscience du monde mental, et qu'il a transposé en vibrations physiques sonores les vibrations mentales subtiles qu'il lui a été donné de percevoir. Ce n'est plus seulement sa vie propre, sa vie passionnelle et égoïste qui se lamente, désire, ou se réjouit dans ses musiques. Ce sont des connaissances d'un caractère désintéressé et impersonnel qu'il nous transmet, le moins gauchement possible en son langage sonore.

Ainsi donc, en toute musique il peut exister trois éléments, ou ce qui veut dire la même chose : il nous est possible de percevoir dans une musique trois sortes de vibrations différentes : vibrations physiques sonores, que nous pourrions appeler « cinématiques » et qui engendrent le mouvement ; vibrations passionnelles ou astrales, et qui engendrent le désir ; vibrations mentales, qui engendrent la connaissance et l'amour.

II

Il ne faudrait point croire que la musique mentale soit abstraite ou desséchée. Ce que nous appelons couramment l'intelligence est une faculté d'abstraction et de rai-

sonnement qui travaille sur des résidus sans forme ni couleur. Elle ne saurait rien avoir à faire avec la musique. Il est une autre intelligence, c'est la faculté d'intuition sous sa forme la plus haute. Celle-ci par sa seule perception prend immédiatement conscience de formes et d'essences mille fois plus vivantes que les plus vivantes formes physiques. Et parce que nous avons prononcé le mot de « connaissance » il ne faudrait point croire que le sentiment cesse d'exister à ces hauteurs. Mais il a complètement changé de nature : l'égoïsme en effet est par essence foncièrement étranger à cette portion de notre être capable de fonctionner dans ces régions sublimes. Mais quittons la théorie et passons à l'exemple. Ecoutez Bach, le seul musicien qui ait eu, si j'ose dire, une conscience ininterrompue, normale du monde mental. Aux hommes incapables d'une divination un peu haute la musique de Bach apparaît comme un raisonnement sans fin, comme une dissertation fastidieuse : il n'en est point au contraire de plus réelle, de plus vivante. Qu'est-ce que l'amour dans Bach ? C'est la négation de tout désir, de toute sensualité, de tout égoïsme : c'est le don royal de tout son être, l'abandon complet, la dévotion intégrale : tel est l'amour qu'expriment les grands chorals *Super flumina Babylonis*, avec une nuance tendre et maternelle, le *Schmücke dich liebe Seele*. Qu'est-ce que le regret dans ces régions ? l'admirable prélude « *das alte Jahr ist vergangen* » nous le dira. C'est un subtil regard jeté sur l'écoulement des temps, le regard d'un être capable d'embrasser une immense série d'époques. Et ce regard est comme voilé par une divine compassion, à la pensée de l'immense route de l'évolution où cheminent laborieusement les êtres. La joie ? c'est le triomphe sur les passions, la plénitude de la science, la jouissance des pouvoirs immenses mis au service des autres êtres (premier temps du concerto avec trompette).

En un mot tous les sentiments sont transformés, et comme transposés : et c'est pourquoi cette musique apparaît aux meilleurs interprètes comme dénuée de vie et d'émotion. Ils n'en considèrent plus que l'impeccable forme et c'est elle seule qu'ils vénèrent et s'attachent à faire comprendre, mais ces ignorants ne peuvent saisir pourquoi cette forme est si sûre, si parfaite et pourquoi l'œuvre du Maître nous apparaît si gigantesque. C'est que rien au monde ne saurait arrêter l'élan des forces qui descendent du monde mental. Une pensée pure est plus puissante que toutes les passions et tous les mouvements. La passion s'allume, flambe et s'éteint : la pensée pure est éternelle dans ses effets, souveraine dans ses volontés. Le cerveau, la main, l'organisme tout entier sont pour elle comme un docile médium, Aucune limitation autre que le temps nécessaire pour inscrire l'œuvre qu'elle commande. Issue d'une telle inspiration, la forme ne saurait subir les variations d'une musique inspirée par la passion : elle est immuablement sereine et belle. Elle est polyphonique, parce que la polyphonie donne à la musique son maximum d'intensité et de richesse. Mais combien rares les interprètes qui savent lui conserver la majesté et la force nécessaires tout en teintant leur traduction des plus pures nuances de l'amour, de la dévotion ou de la pitié. Il a fallu que vint un Hans de Bulow pour enseigner ce que pouvait être la Fantaisie Chromatique. Il faut un Joachim pour révéler la Chaconne. Des personnalités très hautes, très désintéressées, de vrais dévots du culte du Beau peuvent seuls entrer dans ce temple, fermé rigoureusement aux profanes : la musique de Bach. Aux autres, l'impuissance éternelle de comprendre et d'exprimer, jusqu'à ce qu'ils puissent enfin connaître par eux-mêmes ces sentiments, ces intuitions sublimes qui viennent se refléter dans le miroir fidèle de l'œuvre colossale.

III

Plus humaines, quoique encore très hautes nous apparaissent trois inspirations : l'inspiration mystique, que nous dévoile Parsifal et l'œuvre de César Franck ; l'inspiration métaphysique, dont le type le plus parfait est l'œuvre wagnérienne dans son en-

semble, et une troisième inspiration que nous appellerons fataliste : cette inspiration est dans le spectacle des combats grandioses de l'homme contre la destinée. Elle est le fait d'un esprit profondément remué par la souffrance humaine, mais que l'aspect de la fatalité terrasse et écrase, elle est faite de sublimes révoltes, de tragiques élans ; parfois illuminée par des éclairs de clairvoyance, par de rayonnantes intuitions sur la vraie nature de cette destinée, qui n'a d'implacable que l'aspect extérieur : c'est par excellence l'inspiration beethovenienne.

Ces trois inspirations sont encore si sublimes que bien peu d'êtres savent en comprendre la nature. L'inspiration mystique ne connaît pas, ne juge pas, n'enseigne pas ; elle s'abandonne, se livre, perd conscience de soi-même : très haute, parce que purement désintéressée, il lui arrive parfois de remuer des fibres très sensuelles aussi. Tantôt elle s'élève et plane comme un grand vol d'oiseaux blancs montant sans hâte dans la lumière ; tantôt oublieuse de sa vraie origine, elle se donne comme une fille ; lisez Sainte Thérèse et ces contrastes vous frapperont. Ce double aspect du mysticisme a été mis en relief dans *Parsifal*. Parsifal et Kundry ne sont pas deux essences différentes, mais bien deux aspects d'une même tendance. C'est naturellement parmi les âmes sincèrement pieuses et dévouées à un haut idéal, mais aussi brûlantes de passion qu'il faut chercher les interprètes de cette musique.

La musique de Wagner est une musique qui exprime l'essence de l'univers, l'âme cachée des choses animées ou inanimées, le vouloir vivre. Ce désir, cette aspiration frénétique vers un élargissement de la vie et de l'amour, cette poussée vers la libération, c'est *Tristan et Yseult* qui la chante : ce sont deux amants qui l'expriment mieux qu'aucune autre musique, qu'aucun autre art ne l'a jamais su exprimer. Mais sous bien d'autres formes ce même sentiment reparaît dans la Tétralogie, ce sentiment d'un amour vainqueur, briseur de toute chaîne. Les *Maîtres Chanteurs* en offrent un symbole dans une poésie destructrice de toutes les entraves scholastiques. La musique de Wagner est la musique de l'univers, la chanson immense de l'universelle Maya : elle exprime le ressort de l'évolution, sans en discerner clairement le but ni le sens. Une haute culture est indispensable pour la comprendre. Pour l'exprimer il faut une âme qui de loin ressemble à celle du maître, cette âme que d'Annunzio a si bien qualifiée d'âme océanique : et comme l'image est pour tout cerveau humain l'indispensable soutien de toute interprétation, il faut une imagination surtout, riche, variée, puissante.

Quant à l'interprétation de Beethoven, ce n'est pas sans quelque appréhension que je me risque à dire quelques mots sur ce sujet brûlant : En effet il n'est pas de virtuose, si humble que soit son intellect, qui ne se risque hardiment à interpréter devant n'importe quel auditoire la Sonate Appassionata ou l'op. 109 ou le *concerto en mi bémol*. Il suffit que les muscles fonctionnent bien, que les doigts soient assouplis, et le public imbécile applaudit à ces exhibitions que le mot américain caractérise si bien : « performances ». Qu'ils aillent donc, ces malheureux athlètes du clavier, qu'ils aillent relire l'opuscule de Wagner sur Beethoven, ou le bel ouvrage de Romani Roland ; qu'ils réfléchissent pendant quelque dix ans sur les problèmes qui hantaient le puissant cerveau du maître de Bonn, et qu'ils reviennent après s'ils prétendent alors pouvoir nous les faire comprendre. Une haute élévation morale, une tragique conscience du côté mystérieux de la destinée humaine, la force et l'inépuisable faculté de vibrer et de souffrir : tels sont les dons que réclame Beethoven de ceux qui osent l'interpréter.

IV

Les analyses qui précèdent prouvent surabondamment que les trois éléments que nous avons distingués dans la musique ne se retrouvent jamais à l'état pur, mais entrent dans des alliages multiples et complexes.

Encore ne prenons-nous dans chaque musicien que son inspiration la plus haute, négligeant les œuvres où ne se reflète point sa vraie personnalité. Nous ne nous donnerions pas le ridicule de prétendre que la Première Symphonie exprime un tragique conflit ou la Symphonie Pastorale une révolte : toute inspiration est relativement multiple, mais elle possède une dominante et c'est cette dominante que nous avons dégagée.

Les musiques qui nous restent à considérer présentent un intérêt beaucoup moindre et pour une raison très simple : c'est que les qualités qui impliquent leur compréhension sont généralement partagées entre tous les hommes d'une évolution normale, je veux dire la sensibilité, sous toutes ses formes plus ou moins égoïstes. Il y a bien des degrés à considérer : sans doute la passion d'un Chopin vaut mieux que celle d'Isidore de Lara. L'exquise sentimentalité d'un Schumann plane incomparablement au-dessus des inspirations sensuelles d'un Massenet. Mais quelle que soit la hauteur de l'œuvre, la tendance générale est la même : c'est le sentiment, égoïste, fondé sur le désir de posséder. La plupart des femmes aiment ces musiques par dessus toutes les autres. Il suffit pour les exprimer d'être capable de vibrer, de souffrir et de haïr. Loin de nous la pensée de mépriser les œuvres de certains maîtres comme Schumann : ceux-là ont pris dans la passion ce qu'elle a de plus exquis, de plus poétique, ce sont de grands magiciens : et dans presque tous les moments de notre vie nous avons besoin d'eux pour extérioriser notre souffrance et notre désir : ce sont nos frères.

L'élément indispensable de toute musique est le son avec ses lois purement physiques que nous avons analysées au début de cet essai. Cet élément purement physique qui naturellement sert de vêtement à la musique, si haute soit-elle, peut devenir à son tour le fond, l'inspirateur : la musique de danse n'exprime point autre chose que les rythmes, les mouvements et les cadences, et parfois dans une musique très élevée il arrive que cet élément rythmique, vulgaire, devient un des moyens d'expressions les plus caractéristiques d'une grande pensée, par exemple dans le final de la *Neuvième Symphonie*. Nous entendons par musique purement physique, la musique sans âme, vide de contenu, c'est-à-dire, hélas ! la majeure partie de ce que nous connaissons. La forme peut être savante et recherchée : quand rien ne l'anime elle offre aux yeux clairvoyants l'aspect banal des squelettes qui ornent les musées d'anatomie comparée.

V

Il est un postulat que nous n'avons jamais mis en question en cours de cet essai : c'est que la musique ait un contenu. Pour ceux qui n'y voient rien autre que des combinaisons sonores les réflexions qui précèdent apparaîtront comme de la pure littérature. Mais pour ces matérialistes endurcis, l'homme n'est également qu'une pure machine physique, et dès lors, logiques avec eux-mêmes ils sont fondés à prétendre qu'il ne saurait déposer en ses œuvres d'art autre chose que ce qu'il possède en lui.

Pour nous qui pensons que l'homme dont nous avons conscience en cet univers, n'est qu'une infime portion de l'homme, qu'un vêtement passager de l'homme éternel, nous pensons aussi que dans la musique, c'est-à-dire dans la plus-haute manifestation de sa puissance créatrice, dans son plus parfait langage, l'homme a dû déposer, sans doute ce qui est passager en lui, ses souffrances et ses désirs, mais parfois aussi un peu de ce qui est éternel, ses intuitions et ses compassions. Nous avons donc essayé de préciser certains ordres de faits encore voilés de mystère, mais que chacun reconnaît implicitement en parlant d'« inspiration haute, ou triviale », A la lumière d'un enseignement qui n'est pas celui de la musique, nous avons pu avoir une claire connaissance des éléments qui entrent dans les diverses musiques. Nous essaierons prochainement

nement de les préciser encore davantage par l'analyse de quelques œuvres. Et nous espérons que la lecture de ces essais ne sera pas inutile aux interprètes.

J. SAUERWEIN.



L'ENFANT-ROI

Fidèle à une haute amitié qui l'honore, M. Alfred Bruneau vient d'illustrer par sa musique une dernière œuvre d'Emile Zola.

Il y a beaucoup à dire sur la comédie lyrique que l'Opéra-Comique a mise à la scène avec plus de minutie que d'art véritable. C'est une bonne fortune pour le critique de n'avoir pas cette fois à rajeunir encore les tièdes louanges qu'il lui faut répéter à propos de la plupart des productions courantes qui ne peuvent susciter ni l'admiration, ni même la salutaire indignation grâce à laquelle on gagne au moins l'avantage de préciser ses préférences et de protester en toute indépendance par amour de ce qu'on croit être le Beau.

Malgré le titre quelque peu trompeur sur la donnée du drame et le milieu où il vit, je n'ai pas besoin de vous dire que, continuant et exagérant même une tendance manifestée dans les précédentes œuvres des deux collaborateurs, *l'Enfant-Roi* est une comédie réaliste.

Je n'ai nullement horreur du réalisme au théâtre, et la peinture des milieux les plus pauvres, les plus dégradés même, n'a rien qui me choque, lorsque l'action, ainsi placée dans son ambiance nécessaire, y prend, avec un intérêt plus poignant, cette grandeur que prête à toute chose la vérité bien vue et sincèrement montrée. Mais quand le réalisme n'est que l'accessoire souvent inutile, au lieu d'être un élément d'émotion, il agace, parce qu'il semble ne se trouver là que pour retenir et amuser le badaud.

Voici, débarrassé de son cadre, le drame intime et très humain qu'imagina l'auteur des Rougon-Macquart. François et Madeleine sont mariés depuis de longues années et s'aiment mieux chaque jour. De cette union n'est pas né d'enfant, et c'est la seule ombre au bonheur tranquille de François. Bientôt il va connaître de plus graves soucis. La méchanceté veille, et un billet anonyme invite le confiant mari à aller voir ce que fait sa femme chaque fois qu'elle sort. François se rend à l'endroit indiqué et apprend que sa femme chaque semaine y rencontre, non un amant, mais un enfant qu'elle eut avant son mariage. Le petit Georget est le fruit d'une faute commise avec un jeune cousin mort en même temps que venait l'enfant. Par amour pour sa femme, François consent à pardonner, mais à cette condition absolue que Madeleine ne reverra plus jamais le fils engendré par un autre. Elle choisira entre le mari et l'enfant. La mère reste avec l'enfant. Le pauvre François se consume de chagrin dans la maison jadis fortunée où plus rien ne l'intéresse. C'est la ruine matérielle et morale. Madeleine l'apprend, en souffre et retourne auprès de son mari, le cœur partagé cruellement par ses deux amours conjugal et maternel. Puisque Madeleine lui revient, c'est, prétend François, qu'elle a choisi enfin et qu'elle renonce pour toujours à son fils. Madeleine ne veut pas répondre et ne peut pas. Le mari l'emporte aujourd'hui, qu'il la prenne, car elle a besoin de sa tendresse. La vie pourrait continuer ainsi tristement. Mais Georget, averti de la situation de sa mère, se décide à partir au loin, de l'autre côté de l'Océan. Il se sacrifie pour la tranquillité de celle auprès de qui il ne lui est pas