

Musique et Magie

Menant, un jour récent, par les allées d'un jardin provincial, ma rêverie touchée par la mélancolie comme les arbres par la rouille de l'automne, je regrettais les jours de ma petite enfance et mes jeux solitaires, lorsque, la mémoire pleine de légendes, je m'essayais, au moyen d'une baguette ornée de signes cabalistiques, à commander au monde surnaturel.

Au cours de mes silencieuses orgies d'imagination, grisée d'une illusoire puissance, je dédaignais, comme une réalisation de désirs trop vulgaires, la transmutation des métaux.

Jamais je ne tentai de métamorphoser mes humbles sous en pièces d'or reluisantes. Subjuguer les esprits, asservir les yeux, m'approprier les talismans, c'était à quoi tendait obstinément mon effort.

Un don stupéfiant de vision intérieure imprécisait pour moi les frontières du monde réel. Aussi, faisais-je, à volonté, chanter l'Eau d'Or, chaussé-je les bottes de sept lieues, chevauché-je des hippogriffes et faisais-je surgir, à mon puéril appel, des palais magnifiques. Que de voyages ne fis-je point sur le tapis du Prince Hassan, (ou Ahmed, sais-je encore !) dont les vertus supprimaient la distance !

Songeant à ces plaisirs passés, j'inclinai à voir, dans mon amour inné du merveilleux, l'origine du goût que je marquai, plus tard, pour la musique, et qui décida de l'orientation de mon activité et de la nature de mes tribulations.

N'est-il pas naturel qu'éprouvant, jeune encore, à l'audition d'un concert d'orchestre, les propriétés expressives et évocatrices des sons, j'aie assimilé, ainsi que le font les sauvages et les peuples fidèles à leurs primitives croyances, la musique à la magie ?

Le Chinois, frappant du tambour, donne la chasse aux malins esprits, et pratique, au moyen du gong, l'exorcisme du Démon-Chien. Les Assyriens croyaient ressusciter les morts par le son d'une flûte de lapis-lazzuli. Et il est relaté, dans les chroniques d'Extrême-Orient qu'un grand seigneur entendit, une nuit, sur les bords de la rivière Pou, le son d'un kinfantôme, jouant un air jadis aimé dans un royaume détruit, et que des catastrophes fondirent sur la capitale du prince incrédule qui l'obligea à répéter, devant lui, cette musique de perdition.

Et si le Fils du Ciel, aidé du Grand Serviteur, s'essaie à secourir, en cas d'éclipse, le soleil et la lune, par des rythmes appropriés, ne nous serait-il pas permis de tenter, plus modestement, de consoler l'âme humaine, avec les harmonies exquises et les belles mélodies ? Pourquoi, tel Aladdin commandant au génie Esclave de la Lampe, n'irais-je point demander à l'Esprit Esclave du Piano de m'ouvrir les portes du rêve ?

Si, loin d'Orphée charmant les fauves, ou des murailles de Jéricho, s'écroulant au son des trompettes, sourds à la voix des peuples, tous, ont célébré, par de poétiques récits, les prodiges accomplis par les sons savamment combinés, nous considérons ce spectacle

qui s'offre en nos salles de concerts, ne restons-nous pas confondus ?

Face à la scène, où l'artiste, isolé, déploie toutes les ressources de l'éloquence musicale, voici une assistance recueillie. L'expression fixe, l'air absorbé des visages attentifs, témoignent de l'influence subtile qui pénètre cette assemblée muette.

Voici l'heure où le musicien est libre de changer en anges ou en bêtes ces hommes réunis, venus s'offrir à son emprise. A lui de faire sourire ou pleurer, de verser dans les cœurs l'inquiétude ou la foi, l'héroïsme ou la volupté.

Alors, le virtuose vaniteux se dépense en acrobaties, et par le figlage minutieux de ses traits ou par le déploiement d'une force orgueilleuse, arrache les applaudissements bruyants dont il est avide. L'honnête médiocre, correct et froid, dispense aux oreilles plus ou moins exigeantes un plaisir superficiel et arrive à distraire, pendant quelques moments, un groupe d'âmes oisives, anémiées par l'ennui. Un échelon plus haut, dégageant la beauté, encore toute matérielle, des architectures sonores, faisant valoir leur ordonnance et soulignant l'élégance des problèmes savamment résolus, le musicien, déjà plus estimable, mais dont la compréhension ne dépasse pas le côté statique de son art, cherche à intéresser à son ingénieuse exégèse, des esprits opprimés par l'étroitesse de la vie, et qui, pour venir l'entendre, ont, avec peine, arraché à leur hostile destin, quelques heures d'un loisir déjà gâté par le retour prochain des quotidiens dégoûts.

Mais une robuste inconscience, à défaut d'une foi inébranlable en soi, et qui s'acquiert malaisément, protège seule, contre une certaine forme du « trac », infiniment douloureuse, l'artiste qui comprend ce que lui demandent les êtres qui sont là, et qui, s'efforçant, pensent-ils, de s'oublier, ne se cherchent jamais tant que lorsqu'ils croient le plus aspirer à se fuir.

Car celui-ci craint presque de susciter le charme musical, qui sait pertinemment que tous ces inconnus ne sont venus vers lui, comme devant d'un mage, qu'avec l'espoir, souvent informulé, de sentir émerger, des profondeurs inexplorées d'eux-mêmes, leur moi secret, leur âme captive, si rarement soulevée à fleur de leur conscience, Erda mystérieuse, que l'Art souverain réveille de ses longues léthargies.

Edgar Poë, en quelques pages d'un caractère étrange et fantastique, chanta la *Puissance de la Parole*. Qui dira la puissance de la musique ?

Les foules réceptives sont de vivants claviers. Chanteurs, violonistes, pianistes, chefs d'orchestre en tirent des vibrations dont la richesse dépend de leur pouvoir évocateur, et aussi, des ressources de rêve des assistants.

Il faut encore que circule entre le public et l'artiste, ce « courant psychique » dont l'existence, parfois si évidente, électrise l'interprète, que paralyse, au contraire, l'absence de réaction.

Certaines conditions sont, pour cela, nécessaires. Une masse hétérogène n'est pas docile aux suggestions. Il faut qu'elle devienne une

foule, c'est-à-dire, qu'elle arrive, comme l'a dit excellemment M. G. Lebon, à l'*homogénéité*. Plus cette masse est nombreuse, plus elle tend vers l'unité, et plus, aussi, elle est facile à dominer. Un nom célèbre, une œuvre déjà proposée à la curiosité, ou mieux, à l'admiration générale, mènent rapidement à l'unité, intensifient le « courant psychique ». Il est des lieux, des dates, même, qui unifient, de suite, les masses, hypnotisent les foules.

Il y a, ces jours-là, dans l'accueil du public, dans la qualité du silence, avant les premières mesures d'une œuvre, quelque chose d'indescriptible dont on n'oublie jamais la poignante émotion.

Ce phénomène d'échange animique, fut particulièrement sensible, cette année, chez Colonne, au concert du Vendredi-Saint, avant le début de Parsifal.

Un auditoire dont chaque membre, venu là dans le même esprit, et confiant en la belle exécution, se reposait entièrement sur un chef estimé ; un jour, unique dans l'année, dont la grave poésie présentait un rapport étroit avec une œuvre géniale et consacrée, tout concourait à créer une atmosphère magnétique, où les âmes, comme aimantées, étaient si fortement tendues, durant la minute, lourde d'attente presque angoissante qui précéda les premières notes, que celles-ci, lorsqu'elles résonnèrent, tombèrent sur la foule délivrée comme une rosée mystique et une bénédiction.

Il faut reconnaître, d'ailleurs, que Wagner, tout spécialement, possède le *don du rêve* et la faculté de nous enlever, d'emblée, aux réalités extérieures, pour agir directement sur notre subconscient, et mettre notre être spirituel, notre moi intime en contact avec sa vision. C'est le mystère de son génie et le secret de la despotique royauté qu'il exerce sur les foules subjuguées.

Quelques hommes, chez qui l'auto-analyse était devenue quasi automatique, ont nettement défini cette sensation qu'ils eurent de la libération de leur être, à l'audition d'œuvres de Wagner. Tel fut Baudelaire, qui exprime ainsi l'effet que produisit sur lui le Prélude de *Lohengrin*, dès les premières mesures : « Je me sentis, dit-il, affranchi de la pesanteur. » (1)

Ce : « Lazare, lève-toi ! » peu de compositeurs en découvrent la formule. Seuls, les grands maîtres connaissent les mots-fées. Et les interprètes qui les ont le mieux entendu savent qu'il y a manière de les prononcer...

(1). L'analyse de l'œuvre, extrêmement intéressante, se poursuit. C'est, je crois, dans l'Art Romantique que je fis cette lecture. Le récit de Baudelaire y est suivi d'un commentaire de Liszt, sur le même morceau, puis de la notice que Wagner avait écrite, et qui figurait au programme. On y voit naître, sous la plume de Wagner, une sorte de morceau de prose poétique, destiné, on le sent, à donner une direction à la pensée du public, afin d'empêcher son émotion de s'égarer. L'enthousiaste Liszt, en auditif-visuel, transporte sa sensation sonore dans une romantique peinture, et l'on est étonné de constater que l'exégèse, — s'écartant de toute « littérature » et de toute évocation d'image déterminée — qui s'approche le plus de la sensation musicale, est celle du poète, dont la personnalité si curieuse s'éclaire, là encore, d'un jour nouveau.

Etant pianiste, je songe, naturellement, et en premier lieu, à Alfred Cortot, mon Maître, qui, en toute occurrence, possède une de ces « dictions !... »

Aussi, quel soulagement, lorsqu'après tant d'apprentis sorciers qui ont ouvert les robinets d'eau tiède dont le fade et insipide déluge nous submerge et nous asphyxie, la voix du Maître se fait entendre, et rétablit, dans son harmonieuse majesté, l'élément musical violenté, dont vous avez senti le désordre se propager jusqu'en votre propre organisme !

« Ce qu'on entend porte bonheur ou porte malheur », dit un texte chinois. « La musique ne doit pas être exécutée inconsidérément. »

Le musicien qui donne un concert est comme, sur le trépied, l'oracle possédé par les Dieux-Porte-parole du Génie, il faut qu'il veuille, ainsi Kundry, servir, fidèlement. Mais il y a fidélité à la lettre, et fidélité à l'esprit.

D'aucuns soutiennent, partant d'un principe faux, et en déduisant fort exactement des conséquences de même nature, que le bon interprète se doit borner à faire entendre le texte des œuvres, en en observant scrupuleusement l'écriture, y compris les variations d'intensité et l'accentuation, mais en se défendant d'y mêler quoi que ce soit de lui-même, de sa propre émotion, de son personnel enthousiasme et en gardant, au contraire, la plus grande sobriété. Peut-être devrait-on, tout ensemble, les louer de savoir bien discourir et les plaindre d'avoir un cœur et des sens si difficiles à émouvoir. Mais, représentant un jour, à de telles personnes, la difficulté que présentait l'accord du lyrisme et de la passion contenues en certaines pages, avec l'impassibilité qu'on réclamait de leurs traducteurs, je m'entendis répondre qu'un tel et un tel, qui étaient célèbres, étaient d'un avis opposé au mien ; et je me souvins à temps du proverbe arabe qui dit : « à l'arbre du silence pend son fruit : la tranquillité. » Quelqu'un, du reste, a répondu pour moi, dans un livre excellent, et avec un esprit que je ne tenterai pas d'égalier ici. C'est M. R. Hahn, qui, dans son « Art du Chant », inspiré par la vérité, aborde le sujet du style. Le passage a de quoi dédommager, par un moment d'intime délectation, les malheureux qui souffrirent par le fait des « interprètes impassibles ».

C'est au nom de la Tradition qu'on réclame, — et, ce qui est singulier, dans les seules œuvres du passé, — une constante sobriété. Tous les philosophes aimables, dont la plume sait parfois sourire, et qui connaissent l'impossibilité d'accorder, sur un fait tout récent, les dires de deux ou trois témoins, ont écrit à ce sujet, des pages fort divertissantes, que les « impassibles » ne lisent point. Mais il existe un ouvrage, à l'usage de ceux qui répugnent à sortir du domaine purement musical. Ce sont les *Dogmes musicaux*, de M. Jean Huré. La Tradition y est jugée comme elle le mérite, c'est-à-dire fort mal.

Une œuvre musicale est une chose vivante, et comme telle, soumise à d'incessantes variations. L'auteur lui-même ne la joue pas deux fois exactement de même manière. Il le sait. Il sait aussi que, quelque soin qu'il prenne

d'indiquer, par des signes nombreux, ses moindres intentions, le jeu des exécutants, fussent-ils respectueux à l'extrême, n'en laissera pas moins subsister des différences qui, pour n'être pas fondamentales, seront pourtant sensibles. Si le compositeur le plus soigneux de son écriture observe des différences marquées dans les traductions que donnent, de ses œuvres, ses contemporains, même guidés par lui, quel scepticisme n'éprouvera-t-il pas à l'endroit de traditions concernant des ouvrages vieux de plusieurs siècles, où font souvent défaut : nuances, phraser, parfois, indication de mouvement, notes, même, en de nombreux passages, où les exécutants tiraient, de basses seulement chiffées, des versions diverses !

Mais tel qui croit tout savoir, fanatique, catéchise les autres. La vérité n'a pas de fanatiques, par la raison qu'elle est évidente. L'erreur seule étant discutable, c'est dans son domaine qu'éclatent les passions.

Si l'école de la sobriété permettait à ses adeptes de mettre dans leur jeu, la dixième partie de la chaleur qui dilate leurs discours, ils soulèveraient les foules. Tels qu'ils sont, ils étonnent, sans émouvoir. Le Mage qui n'a point foi dans son incantation n'opère pas de prodiges.

Si, pour ne point errer, il est nécessaire d'interroger longuement, l'œuvre, l'auteur et l'esprit à son époque, et d'essayer de refaire, à rebours, le chemin que le créateur a suivi, il faut, ensuite, synthétiser, dans une interprétation aussi vivante que possible, les éléments de cette analyse, et avoir, si l'on est instrumentiste, des italiques jusque dans les doigts. Comme, dans l'œuvre plastique, l'homme « s'ajoute à la nature », dans l'interprétation musicale, l'homme s'ajoute à l'ouvrage et à son auteur. Il a nom interprète, et non, contrefaisant. Qu'il ne singe donc, sous couleur de « tradition », personne.

Celui qui évoque les génies doit n'être en communication qu'avec eux seuls, et être sûr de son affaire. Sinon, comme le Persée de Jules Laforgue, menaçant le monstre de la face de Méduse, sans résultat, il est ridicule, à cause, ainsi que le dit Laforgue, du « raté de la chose ». On oublie trop que les grands comiques comptent, parmi leurs procédés les plus irrésistibles, un ton opposé au sujet.

Je me souviens, non sans amertume, d'avoir été prise de fou rire à l'audition d'un pur chef-d'œuvre : la Sonate op. 111, de Beethoven, que jouait, *sobrement*, une calme jeune fille. La jeune Euphémie, servante de M. Bergeret, expliquant Virgile, n'eut point semblé plus extraordinaire. L'excessive stupidité de la pianiste excita d'abord en moi, la souffrance, puis la colère, puis la pitié, et, enfin, une sorte d'intérêt puissant, de curiosité passionnée, dont l'explosion d'un rire invincible, irréductible, inextinguible, incoercible fût le terme.

Je garde, de cette irrévérente manifestation, de cette réaction toute involontaire vis-à-vis d'une œuvre aimée et respectée, une tristesse et un remords.

J'en suis pourtant aussi irresponsable qu'un être, victime d'un sort néfaste. J'en reporte la faute sur cette malheureuse, que je revois tou-

jours, asise devant le clavier, et, mentalement, je lui adresse les paroles que les femmes musulmanes opposent aux malédictions : « Sur ta tête ! sur ta tête ! »

Si l'on dit que l'Art est divin, c'est parce qu'il peut pénétrer la matière de spiritualité, permettre à la beauté supérieure de s'incarner, faire rayonner l'Idée à travers la forme.

« Eux, de la vie, étaient les vrais familles. » mes. Voici les personnages de mon âme qui renaissent. Nous allons vivre. » Ainsi parle un des personnages de M. Gustave Kahn dans le *Conte de l'Or et du Silence*. Telle doit être la pensée de l'artiste devant son instrument. Et il faut qu'à ceux qui l'écoutent, il impose l'amour de ses visions.

Cela n'est pas toujours commode. Pourtant, dans une ville comme Paris, les habitués des concerts sont gens, pour la plupart, affinis par la culture, très avertis en ce qui concerne la musique, pour qui celle-ci est devenue, à la longue, une sorte d'opium nécessaire, et qui en vont prendre, périodiquement leur dose.

On est presque assuré, si l'on a du talent, de trouver, au sein de cette franc-maçonnerie spéciale, un public malléable, et, en tous cas, disposé d'avance, — et entraîné — à cette passivité à laquelle doivent s'abandonner les auditeurs soucieux de leur plaisir.

On rencontre la même facilité dans les petits cenacles d'artistes où de familiers de l'Art qui se réunissent dans un atelier pour y entendre de la musique. Souvent, même, l'action y est plus directe, parce que le local est moins vaste et les auditeurs mieux triés. Et le musicien y goûte, dans l'air saturé d'attention sympathique, une aisance de pensée, une acuité de sentiment, une sûreté dans l'expression, dont est, parfois, étonné.

Mais tel n'est pas toujours le cas. Il est de mauvaises foules. On les rencontre surtout, en certains coins de province.

Les gens qui vont au concert y forment une catégorie spéciale. On les connaît. On les nomme, dans la salle, quand ils entrent. Ils n'y jouit, près de son voisin, de cet incoercible qui lui permet l'indifférence, quant aux suggestions visibles de ses réactions. Ce voisin l'épie, et ne vient au concert que par convenance, par vanité. Il regarde comment il est habillé. Les critiques d'art sont observés, et on se règle sur leur attitude « pour ne pas avoir l'air d'être imbécile. » Chacun pose devant les autres, au concert est donné par un pianiste, tous leurs cahiers, non dans l'espoir d'y pouvoir pointer au passage tel détail expressif saisissant, mais d'y marquer, comme Beckmesser, les fautes. Ainsi font les râcleurs de jambon, à-vis des violonistes. La malveillance et la sottise y sont assises sur les banquettes, et, dans le silence d'un point d'orgue inattendu, la voisine d'une ménagère profère : « Moi, je les aime au beurre. » On y est atterré par la lourde bêtise dont les propos recueillis témoignent. Un de nos plus grands maîtres joue, un soir à X..., la *Sonate ut dièze mineur*, de Beethoven : « Ce n'est pas épatant, grommelle-t-il sortant, un professeur de la ville. Moi, je préfère le premier mouvement en marche funéraire »

fait bien mieux. » La bienveillance elle-même s'y fait innocemment injurieuse. Un grand virtuose ayant été surpris par un accident de mémoire, une dame mère, aux yeux de... Junon, profère, indulgente : « Bah ! il faut l'excuser ! ça m'arrive bien, à moi ! » Un monsieur, au premier rang des fauteuils, sommeille. Un autre que « la musique sérieuse » ennuie, lit, sournoisement, de côté, la gazette de l'endroit. Dans toute l'assistance, il n'y a pas dix personnes qui, lors de la présentation d'un morceau, sachent, réellement, « de quoi il s'agit. » Et personne n'ose commencer d'applaudir de peur, étant le premier, de se faire remarquer.

Comment agir efficacement sur un tel public ! Comment l'amener à l'unité ? « Moi... moi... » Chacun se cite, se compare, et, loin de ressentir le désir de s'éperdre, veut s'affirmer. Rarement, le public de petite ville devient « foule ». C'est une collection d'individus... dont j'ai signalé, je le reconnais, les moins sympathiques. Ceux-là sont le nombre, hélas ! Il en est d'autres, heureusement, et je le sais autant que quiconque. Mais ils sont incapables, opprimés par la masse, d'échapper à sa turbulence, et se recueillir. Si l'artiste veut agir sur cette élite, il faut qu'il l'isole.

Réunir deux fois par mois, dans un salon, cinquante personnes de bonne volonté, intelligentes et sensibles, qu'on place, en quelques mots, dans l'atmosphère des œuvres, dont on analyse aussi, brièvement, la technique avant de les jouer, voilà le vrai, l'unique moyen de former le noyau d'un public de concert, dans la province la plus rétive. Les nouveaux auditeurs que vous laisserez, peu à peu, se mêler aux premiers, s'approprieront d'eux-mêmes, à leur contact, et, pourvu que vous ne modifiiez pas votre « méthode d'éducation », vous serez surpris par les progrès rapides des nouveaux venus. L'émotion musicale est contagieuse. Le tout est d'introduire le microbe...

Il n'est point, cependant, au pouvoir de tous de remuer les masses, et tous n'ont pas le don de les mener, par le bout du nez, où il leur convient...

Seul, le musicien Tchâng Tsen Khi comprenait le joueur de kîn Yo po ya. Quand Tchâng Tsen Khi fût mort, personne ne vibrant plus aux accents de ses chants, Yo po ya cessa de jouer. C'est là une belle histoire du pays de Chine. Pourtant, je ne puis m'empêcher de blâmer quelque peu le pauvre Yo po ya. Désormais seul, et si accablé qu'il pût être par la mort d'un tel ami, il eut dû se montrer plus sage.

Il l'eût été, en faisant réflexion que nous ne sommes jamais compris que dans une certaine mesure par ceux qui nous admirent le plus ; que dans une foule trépidante d'enthousiasme, il n'est pas deux personnes en qui l'âme d'un artiste ne se reflète diversement, et que tel qui rayonne de bonheur, acclamé frénétiquement, serait souvent consterné d'appréhender les motifs du délire qu'il provoque. Il l'eût été, s'il avait su que les cœurs ne se pénètrent point, que, même son ami Tchâng Tsen Khi n'avait pu saisir sa pensée qu'à travers le prisme de la sienne. Et, voyant tous ses frères

rebelles à l'envoûtement de son art, se refuser à en subir la bienfaisante emprise, magicien solitaire et barde méconnu, il eut refermé sur lui-même le cercle de son génie. Il eût été sage, enfin, s'il eut songé que, des cordes de son kîn, pouvait encore s'élever un chant qui consolât sa propre douleur. Et l'on ne peut que regretter que quelque philosophe d'Occident n'ait pu lui glisser à l'oreille ce proverbe provençal, qui enclot, dans le rythme d'une délicieuse cadence, une sereine et poétique pensée : « Qui chante, son mal l'enchanté. »

Jeanne THIEFFRY.

Des Morts aux Vivants ou des Vivants aux Morts

Comme suite à l'article paru dans le *Monde Musical* du mois d'août, M. Georges Migot veut bien nous adresser quelques arguments explicatifs en faveur de sa thèse.

Il faut tout d'abord s'entendre sur les mots simplicité et complexité en Art.

Aucune œuvre n'est simple en soi, puisqu'elle est la résultante d'une variété infinie d'idées, d'impressions, de volontés.

Une œuvre est dite simple lorsque tous les moyens qui ont concouru à l'exprimer ont été définis, codifiés pour ainsi dire.

A ce moment la pédagogie esthétique s'empare et l'œuvre est capable de résister aux assauts d'une analyse d'où la sensibilité même serait exclue.

Est-il vraiment nécessaire qu'une œuvre atteigne cette « codification » pour que soient reconnues sa valeur et son utilité pédagogique aux débuts d'une initiation musicale ?

N'oublions pas que c'est tout d'abord avec notre sensibilité que nous aborderons toute œuvre musicale qui nous sera présentée. Nous y mettrons, nous y trouverons tout ce que nous avons « d'inexprimé » en nous.

Par l'analyse esthétique et pédagogique d'une œuvre dite classique, nous arriverons à en adopter le vocabulaire et la syntaxe comme pouvant nous aider à nous exprimer complètement. Nous arriverons même à les considérer comme l'unique vocabulaire et l'unique syntaxe nécessaires à notre expression émotive.

Il en serait de même pour une éducation littéraire toute classique si la vie quotidienne et nos curiosités de lecture ne nous faisaient insensiblement évoluer.

En musique le silence nivelle tout ! Il n'est donné qu'à quelques-uns de pouvoir lire et étudier une œuvre musicale nouvelle.

Que feront des oreilles éduquées par Mozart devant une page de Debussy ? Elles seront inquiètes, agacées ou affolées alors que sans démonstration aucune, l'inverse amènerait une facile compréhension.

Dans un vocabulaire en formation, il est toujours possible de saisir les racines des mots, alors qu'il est impossible de prévoir les transformations successives d'un mot à son origine.

Mais si l'on croit impossible le processus des vivants aux morts, est-il raisonnable, dans le processus inverse, d'avoir choisi et désigné,

parmi ces morts, ceux qui seraient les points de départ de l'enseignement esthétique musical ?

Pourquoi Mozart, Bach et Beethoven, et non pas Rameau, Couperin et Chambonnières ? Personne, en effet, ne peut avoir la naïveté de faire des comparaisons de valeurs. Pourquoi l'art grec et non l'art gothique, égyptien, japonais ou hindou ?

Pourquoi tous ces choix anormaux ?

N'est-ce pas une grosse responsabilité éthique et esthétique que d'imposer à des cerveaux et des sensibilités une direction à l'exclusion d'une autre, alors que toutes deux sont anciennes et d'un égal classicisme ?

Qui s'est arrogé le droit d'attribuer le mot « classique » à une époque, à une école, à un pays plutôt qu'à un autre ?

Ne serait-il pas préférable de présenter la vie créatrice contemporaine et de remonter ensuite dans le passé en indiquant toutes les filiations, en offrant au choix de nos sensibilités les voies que nous serons libres de parcourir ou d'abandonner dans la suite ?

— Une idée générale se dégage en allant du compliqué au simple. Le processus inverse conduirait au parti-pris dans le jugement.

— Une délimitation définie d'une époque passée donne peu de hardiesse pour en sortir, alors qu'une époque en formation porte à la curiosité compréhensive des précédentes époques.

— Dans la complexité d'une époque on peut retrouver le simple, alors que l'inverse est impossible.

— Le processus des morts aux vivants est si rigoureusement appliqué dans l'enseignement musical, que l'Harmonie née du contrepoint et du *fuzato* est enseignée avant ceux-ci !

— Dans une page de Debussy il est possible de trouver peu à peu les lignes mélodiques. Dans une ligne mélodique il n'est donné qu'à quelques-uns de percevoir des réalisations debussystes.

La constatation faite par M. Cortot sur la qualité des interprétations d'œuvres classiques et modernes à son cours de piano de l'École Normale, vient confirmer ma thèse.

En effet, si l'enseignement des œuvres classiques conduisait à des « idées générales » sur l'architecture musicale, ces œuvres mêmes n'auraient pas eu à supporter une infériorité d'interprétation.

La sensibilité n'ayant pu dégager ces idées générales, il est tout naturel que les œuvres modernes en aient profité puisqu'elles correspondent chronologiquement et psychologiquement à la sensibilité des interprètes.

Si au contraire, profitant de cette compréhension d'œuvres modernes par des sensibilités modernes on avait habitué les interprètes entraînés par leur compréhension sensible vers une compréhension esthétique de ces œuvres modernes, il aurait été facile, par rapprochements et déductions de leur faire comprendre la valeur esthétique des œuvres classiques, laissant ensuite à leurs sensibilités le soin de choisir librement, pour s'exprimer, les œuvres des musiciens morts ou celles de vivants.

Georges MIGOT.