8e ANNEE. Nos 16 et 17. 15 AOUT et 1er SEPTEMBRE 1905

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE : Question de Formes (JEAN D'UDINE). — Liszt à Genève (1835-1836) (suite) (H. KLING). — La musique en Italie au XVIe siècle (suite) : l'Ecole Romaine (F. DE MÉNIL). — Un livre sur Schumann (MAUBEL). — Le concours Rubinstein (M.-D. CALVOCORESSI). — Les Fêtes d'Orange : Les Troyens ; Mefistofele ; Jules César (RENÉ DOIRE). — La Fête des Vignerons à Vevey (P. DE STŒCKLIN). — Aux bords du Rhin : Les *Festspiele* de Cologne (ARMAND DE MARSAY). — *Le mouvement musical en Province et à l'étranger* : Correspondance de : Londres (LÉO DIENSIS). — Echos et nouvelles. — Bibliographie. — Nouveautés musicales.

Le prochain numéro du *Courrier Musical* paraîtra le *15 Septembre*.

QUESTIONS DE FORMES

Il fait bien chaud pour causer de choses sérieuses et précisément celles dont je voudrais vous entretenir, parce qu'elles me trottent continuellement en tête depuis quelques mois, sont assez arides. Je vais tâcher tout de même de ne pas être trop abstrait... Et puis, vous êtes prévenus ; passez si vous ne vous sentez armés de quelque courage.

Les principaux éléments intrinsèques de la musique sont, comme chacun le sait :

Le *Rythme*,
La *Mélodie*,
L'*Harmonie*,
Le *Timbre*.

Ecrivant à une fillette, dans les *Lettres pour la Jeunesse*, je lui expliquais, il y a deux ans, que ces divers éléments sont solidaires les uns des autres, qu'ils sont pratiquement inséparables, que l'harmonie naît de la mélodie, qu'il n'y a pas de mélodie sans rythme, etc... Lorsque l'on parle entre grandes personnes il serait également sage de ne pas oublier cette intime et indissoluble union des divers éléments sonores ; on dirait moins de sottises. Le rythme, la mélodie, l'harmonie et le timbre forment, dans la musique, un tout homogène, et l'on ne saurait les étudier séparément les uns des autres, que pour besoin d'analyse.

Or la mélodie, envisagée isolément, est le terrain de bataille coutumier de toutes les discussions esthétiques. Il est rare que l'on accuse quelqu'un de manquer de rythme ; les raffinés seuls ont tout le temps le mot « harmonies » à la bouche : « de belles harmonies, de pauvres harmonies », et le timbre ne préoccupe que quelques

professionnels. En revanche la mélodie qui est le plus tangible des éléments musicaux et constitue en quelque sorte le magma où tous les autres s'amalgament, la mélodie jouit du privilège qu'on en parle sans cesse. L'histoire du goût musical se résume même tout entière dans le reproche adressé par chaque génération aux novateurs contemporains de manquer de mélodie (reproche accompagné quelquefois du grief de rechercher des harmonies « savantes », ce qui est exactement la même chose).

Le débat, je l'ai répété dans maints ouvrages, provient uniquement de ce qu'on donne toujours au mot mélodie un sens trop étroit, chacun n'admettant comme mélodique que l'espèce de chant qu'il préfère. Et j'ai redit également plusieurs fois qu'on ne peut définir la *mélodie* qu'en ces termes très vagues : *une série de sons successifs*.. Mais comme cette série de sons successifs peut aller du roulement de timbale ou du cri du coucou jusqu'au lied le plus subtil de Schumann et jusqu'aux variations du rossignol, il est arrivé un moment où j'ai eu besoin, pour m'exprimer, de classer un peu toutes ces « successions sonores » et de les répartir suivant quelques types définis.

C'est au chant vocal, prototype de toute musique humaine, que j'emprunte mes exemples. J'appelle *mélodies du premier type*, les *psalmodies* ou *récitatifs*, qui, plus ou moins simples, se caractérisent tous par la répétition fréquente de plusieurs syllabes sur une même note, par une absence complète de symétrie rythmique et généralement aussi par une tessiture d'assez faible étendue. Les récitatifs constituent, par conséquent, des mélodies très voisines de la simple déclamation et à peine organisées.

Dans les *mélodies du deuxième type* ou *mélodies proprement dites*, les éléments sonores entrent plus largement en jeu ; les notes y sont plus variées, plus étendues sur l'échelle des hauteurs, et les rythmes, quoique libres encore, plus particularisés et soumis à une certaine unité d'allure. Mais les uns et les autres, quoique s'éloignant déjà de la déclamation, demeurent encore soumis assez étroitement aux exigences du texte. Il s'y établit en quelque sorte un compromis entre la musique qui commence à s'organiser suivant ses modes personnels et le poème qui conserve néanmoins une autorité directrice. Il va sans dire que cette forme mélodique peut trouver place même dans la musique purement instrumentale, mais elle n'est en ce cas qu'une sorte de réminiscence des mélodies vocales de même catégorie.

Dans les *mélodies du troisième type*, celles que l'on nomme des *airs*, la liberté du compositeur disparaît devant le partis-pris d'obtenir des courbes et des rythmes *symétriques*, indépendants des paroles chantées et des nuances particulières du sentiment ou de la pensée. L'air, à raison même de son organisation très complexe, mais très fixe, ne peut représenter qu'un état d'âme général. Plus conventionnel en soi que le récitatif et que la mélodie du deuxième type, et plus éloigné qu'eux de la déclamation poétique, l'air favorise beaucoup moins la finesse de l'expression, mais il possède l'avantage d'une puissance lyrique plus grande, d'un « dynamisme » plus intense, dynamisme que les Italiens ont malheureusement affaibli en soumettant leurs ariosos à une morphogénie contrainte et dogmatique.

Mais il faut bien se garder, — et c'est là ce que les musiciens ont rarement la sagesse de faire, — il faut se garder d'établir entre ces divers types mélodiques une hiérarchie quelconque. Le *récitatif*, la *mélodie proprement dite* et *l'air* ne constituent pas des degrés d'émotion musicale supérieurs les uns aux autres. N'attachons pas à cette classification une idée de *qualité*, mais seulement une idée de *quantité* mélodique. La qualité d'une mélodie tient à tout autre chose. Si l'air est plus organisé que le récitatif, cela ne veut pas dire qu'il soit plus musical, ni plus expressif ; il est autre, voilà tout ! Une valse de Métra est aussi organisée qu'un scherzo de Beethoven et ne vaut pourtant pas telle psalmodie lithurgique qui l'est à peine.

Or toutes les écoles musicales commettent cette erreur foncière de croire à la

supériorité qualitative de tel ou tel type mélodique. Les lullistes et les ramistes, esclaves de la déclamation littéraire, n'admettaient que le récitatif ou que les mélodies à peine plus organisées. Les wagnériens ne tolèrent que les mélodies très voisines du second type. De nos jours les debussystes reviennent, tout au moins pour la partie vocale de leur musique, au type lulliste de la psalmodie, tandis qu'à toute époque les tenants de l'école italienne, bouffonistes ou piccinistes, et plus tard bellinistes, rossinistes ou donizettistes, n'ont accepté comme chantantes que les mélodies du type le plus complètement organisé, c'est-à-dire que les airs (1).

S'il est vrai que les harmonies et les rythmes soient intimement liés aux mélodies, il semble qu'il suffise de classer celles-ci pour classer celles-là du même coup ; à certains types mélodiques correspondraient forcément certains types harmoniques ou rythmiques. Mais — toujours pour la commodité de l'étude — il peut y avoir avantage, en définissant très largement les *harmonies* : *tous groupements de sons simultanés*, à les classer, elles aussi, suivant certains types morphologiques généraux. Les variétés en seraient également innombrables, depuis les bruits naturels les moins organisés, agglomérations de sons quelconques (bruit de la mer, du vent, ramage des oiseaux, etc.) dont les harmonies dissonantes et atonales sont l'image assez fidèle, jusqu'aux harmonies consonnantes et nettement tonales qui représentent un maximum d'organisation.

Au premier abord on peut éprouver quelque hésitation à considérer les harmonies consonnantes et tonales comme représentant un maximum d'organisation ; et les apôtres du chromatisme à outrance et de l'atonalité lèveraient les épaules devant une pareille théorie. Réfléchissez-y pourtant : organisation et complexité sont loin d'être des termes synonymes. Rien n'est moins complexe que l'architecture dorique, rien n'est cependant plus organisé qu'elle : c'est le triomphe de l'adaptation des formes au but. Une cathédrale gothique est beaucoup plus complexe que le Parthénon ; elle est d'une structure moins économique et répond moins strictement qu'un temple grec aux exigences de la raison humaine. Ne me faites pas dire ce que je ne dis point ; je ne prétends pas du tout qu'elle soit moins *belle* pour cela. Les conditions de la beauté échappent toujours à l'analyse ; l'esthéticien doit renoncer à jamais découvrir pourquoi une œuvre d'art est belle ou non, et même à juger si elle est belle ou non. Elle est belle pour ceux à qui elle plaît, elle ne l'est pas pour les autres, et voilà tout. J'entends seulement dire ici qu'une complexité plus grande n'entraîne forcément, en aucun ordre d'idées, une organisation plus parfaite. Les grands sauriens de la période jurassique n'étaient pas moins bien adaptés à leur milieu que d'autres animaux d'une anatomie plus compliquée. Ils l'étaient au contraire davantage et même si étroitement qu'ils en sont tous morts sans laisser de descendance directe. C'est un peu ce qui advint aux airs et aux harmonies consonnantes des Italiens, dont la musique a disparu par la perfection même d'une organisation qui ne lui permettait pas de s'adapter à des modes nouveaux de penser et de sentir, qui lui interdisait toute évolution.

Nous pouvons donc considérer comme *harmonies du premier type* (c'est-à-dire le moins organisées) *les harmonies les plus chromatiques et les plus dissonantes*, comme *harmonies du troisième type* (c'est-à-dire le plus organisées) *les harmonies consonnantes et tonales* et intercaler entre elles, comme *harmonies du deuxième type*, les *harmonies moyennement tonales et moyennement dissonantes*, moyenne assez difficile à déterminer

(1) J'ai eu pour la première fois recours à cette classification des formes mélodiques dans une petite étude sur Gounod (*Orphée*, 1905). J'en ai usé récemment pour une monographie de Gluck, qui paraîtra cet automne à la librairie Laurens. Et j'avoue qu'il me serait désormais difficile de caractériser la musique d'un compositeur quelconque, sans me servir de ce moyen commode de m'exprimer.

d'ailleurs et constamment variable, car le chromatisme et la dissonance n'ont pour ainsi dire pas de limites.

Les œuvres musicales de toutes les époques, nous le verrons tout à l'heure, démontrent expérimentalement la justesse de notre classement. Mais cette justesse se trouve confirmée d'une façon plus intrinsèque et plus sûre encore par la simple considération que les types d'harmonies, envisagés dans l'ordre où nous venons de les établir, aussi bien que les types de mélodies, vont des formes métanthropiques aux formes anthropistiques. Plus l'homme veut s'exprimer musicalement lui-même, avec ses sensations et ses sentiments, plus ce sont des airs qu'il chante et plus ses harmonies deviennent tonales. Plus, au contraire il cherche à peindre le monde extérieur, à créer de la couleur locale, à saisir les onomatopées de la nature, ou à divaguer métaphysiquement, plus il abandonne les formes mélodiques fixes, et plus il chromatise (1).

Ce parallélisme qui ne peut manquer de se produire, s'il est vrai que la mélodie, l'harmonie et le rythme sont fonctions les uns des autres, ressort en effet nettement, comme je viens de le dire, de toute l'histoire de la musique. Ce n'est pas ici le lieu de le démontrer. Il nous suffit de constater brièvement que tous les auteurs, qui, à quelque époque que ce soit, ont usé de la mélodie du premier degré, c'est-à-dire de la déclamation pure : Monteverde, Lulli, Rameau ou M. Debussy, ont en même temps montré une grande prédilection pour les harmonies dissonantes et faiblement tonales, tandis que les partisans de la mélodie fortement organisée, tous les Italiens par exemple, depuis Pergolèse jusqu'au Verdi de la première manière, se sont cantonnés dans les harmonies consonnantes et tonales. Entre ces deux extrêmes, Wagner représente, avec une continuité qui frise parfois la monotonie, les mélodies et les harmonies du second type. Ce qui nous importe davantage c'est de bien spécifier qu'entre les divers types harmoniques, pas plus qu'entre les divers types mélodiques, il ne convient d'établir aucune hiérarchie, parce qu'ils ne constituent pas des degrés d'émotion musicale supérieurs les uns aux autres. N'attachons pas à cette classification une idée de *qualité*, mais seulement une idée de *quantité* harmonique. Si les harmonies consonnantes sont plus organisées que les harmonies dissonantes, cela ne veut pas dire qu'elles soient plus musicales, ni plus expressives ; elles sont autres, voilà tout ! Or toutes les écoles musicales commettent cette erreur foncière de croire à la supériorité qualitative de tel ou tel type harmonique. Les lullistes et les ramistes, esclaves de la déclamation littéraire, modulaient continuellement. Les wagnériens ne tolèrent que les harmonies du second type, à la fois dissonantes, mais suffisamment scholastiques. De nos jours les debussystes reviennent au type lulliste de l'atonalité, tandis qu'à toute époque les tenants de l'école italienne, bouffonistes ou piccinistes, et plus tard bellinistes, rossinistes ou donizettistes, n'ont accepté comme musicales que les harmonies les plus complètement organisées, c'est-à-dire les harmonies tonales et consonnantes.

Si je viens de répéter textuellement sur les types harmoniques ce que j'écrivais plus haut sur les types mélodiques, c'est d'abord pour insister sur ce parallélisme frappant ; mais c'est surtout parce qu'on ne saurait trop résister aux affirmations dogmatiques d'un tas de pythagoriciens musicaux qui prétendent posséder l'orthodoxie en matière harmonique et nous l'imposer avec intolérance.

---

(1) La pratique démontre du reste que sans aucune connaissance technique on peut, avec de la patience et du goût, trouver des harmonies complexes et dissonantes (harmonies métanthropiques) très heureuses, tandis qu'il est impossible, sans avoir étudié les traités, c'est-à-dire sans bénéficier de la longue expérience humaine ancestrale, d'harmoniser « sans faute », tonalement (harmonies anthropistiques) une simple phrase de chanson ou seize mesures de valse. Dans le premier cas on drape la mélodie, dans le deuxième il s'agit de lui confectionner un costume tailleur.

Non, la qualité esthétique des œuvres d'art ne réside jamais dans leurs formes ! Il est *intéressant* et *commode* peut-être de les étudier ; le génie n'a aucun besoin de les connaître pour créer des chefs-d'œuvre. Toutes les formes sont également bonnes pour exprimer nos émotions, ce sont nos émotions qui ne sont pas toutes également vives ni profondes. Oh ! je connais bien le langage à la mode : « Il y a pourtant des lois, il y a des principes fixes que l'on ne saurait impunément violer, si l'on veut créer de belles œuvres ! » Entendons-nous. L'esprit humain a certainement des besoins de logique et de proportion que peut aider à satisfaire la connaissance de ces lois, — de ces lois sur lesquelles vous êtes d'ailleurs si peu d'accord ; — mais l'émotion artistique est tout à fait en dehors de nos satisfactions intellectuelles, elle est d'ordre sexuel, disons sensuel, si l'autre mot vous blesse. Les auteurs classiques satisfont notre raison en même temps que nos sens ; les auteurs romantiques blessent continuellement la première, en sont-ils moins « beaux » pour cela ?...

Et puis qu'est-ce donc que des lois ? On dirait vraiment que vous croyez à leur existence intrinsèque et objective. Vous vous les représentez sans doute comme de petits démiurges tracassiers et tatillons, armés d'un martinet pour corriger les enfants pas sages. Pourtant les lois sont-elles autre chose (aussi bien en physique ou en astronomie qu'en musique ou en peinture), sont-elles autre chose que le récit synthétique de nos expériences successives ? Quand nous avons constaté, un certain nombre de fois, comment les choses se comportent par rapport à nous, dans telles ou telles circonstances, nous cataloguons les résultats obtenus, et ce sont les articles de ce catalogue que nous appelons des lois. Mais avec de nouvelles expériences nous corrigeons, ou nous précisons nos récits antérieurs, qui ne sont jamais qu'approximatifs et de nouvelles lois viennent compléter ou annuler les lois antérieures. Jetez un morceau de fer à l'eau, la loi des graves veut qu'il aille au fond, posez-y un morceau de fer creux, un navire cuirassé par exemple, la loi d'Archimède veut qu'il flotte.

Dans les sciences exactes, c'est l'expérience qui découvre les lois nouvelles ; dans l'art c'est l'intuition du génie. Un génie vient et impose de nouvelles manières de sentir et de s'exprimer, on les appelle bientôt des lois et ce sont les théoriciens qui mériteraient le fouet avec leurs formules et leur pédantisme.

Moi-même j'ai cru jadis pouvoir établir des principes fixes d'harmonie colorée. J'ai dégagé (1) certaines lois intéressantes et très curieuses de la psychophysique des couleurs. Mais quant à penser que leur connaissance puisse jamais aider au peintre à devenir un Rubens ou un Delacroix, j'étais excusable à vingt-cinq ans de nourrir une pareille illusion, aujourd'hui je m'en voudrais de l'avoir conservée.

Je ne prétends pas du tout, remarquez-le bien, qu'il soit impossible de déterminer *comment* mélodies ou harmonies sont expressives et émouvantes ; j'espère même démontrer dans un ouvrage de longue haleine l'origine synesthésique des émotions musicales. Mais *pourquoi* c'est telle succession ou telle agglomération de notes qui me trouble, voilà ce que je ne dirai jamais. Et c'est ici que je redeviens férocement subjectiviste. Si une mélodie *me plait* et qu'un Monseigneur du Coma quelconque prétende me démontrer, pièces en mains, que cette mélodie « n'est pas belle », — Mon sieur, vous avez tort d'aimer les épinards ! — je ne saurais lui répondre autrement qu'en lui pouffant de rire au visage.

Alors, concluerez-vous, la connaissance de l'esthétique ne peut être d'aucune utilité aux créateurs ? — D'aucune, et vous pouvez même ajouter : ni aux amateurs. Elle est un simple plaisir de l'esprit. Pourtant, j'estime qu'à une époque où tant de médiocres (j'en citerais d'illustres) fabriquent mécaniquement des sépulcres blanchis,

(1) J. d'Udine. *L'orchestration des couleurs*. Joanin et Cie, éditeurs.

qui en imposent par leur structure savante et encombrent la place, l'esthétique rendrait un fameux service alors même qu'elle prouverait une seule chose : le peu d'importance des formes en art, en comparaison de l'émotion et de la pensée.

Jean d'UDINE.

Franz Liszt à Genève

(1835-1836)

(Suite)

Dès son arrivée dans notre ville, Liszt qui prenait un vif intérêt à la nouvelle institution du Conservatoire récemment fondé, offrit de donner un cours gratuit de piano pendant l'hiver ; cette offre fut acceptée avec empressement et reconnaissance. Liszt eut même l'intention bien arrêtée de composer une méthode de piano, qu'il voulait dédier au Conservatoire de musique et prendre à sa charge les frais de la gravure de cette œuvre. En témoignage de gratitude. le comité du Conservatoire conféra à Liszt le titre de *professeur honoraire* et lui fit en outre cadeau d'une superbe montre à répétition avec une chaîne en or. Liszt accepta le tout avec beaucoup de remerciements ; malheureusement la fameuse méthode de piano resta en expectative et ne fut jamais écrite !

Bien que Liszt fût rien moins que régulier à donner ses leçons, ce professeur ne pouvait manquer d'imprimer à son cours une émulation artistique extraordinaire, dont l'heureuse influence stimulait l'ardeur et l'enthousiasme de ses élèves. De ces dernières, Mme Calame, seule est encore parmi nous.

Dans le billet suivant, qu'il envoyait à ses élèves un jour où il ne pouvait se rendre à sa leçon, Liszt montre tout l'intérêt qu'il leur portait : « Je suis tellement souffrant ce matin, que malgré mon désir de ne jamais manquer aux heures consacrées du mardi et samedi, je me trouve dans l'absolue nécessité de déroger à mes chères habitudes.J'espère que la fièvre me quittera d'ici à mardi et que je pourrai reprendre ma tâche d'ennuyeux pédagogue avec toute la ferveur de mauvaise humeur qui m'est particulière. En attendant, mille et mille affectueux compliments aux douze apôtres de la nouvelle méthode de taper du piano i professi per le sieur

Franz LISZT.

« Votre très humble et dévoué serviteur. »

A part les élèves du Conservatoire, Liszt donnait des leçons particulières à la comtesse *Marie Potoka*, à la comtesse de *Miramont*, ainsi qu'à Mlle *Valérine Boissier*, devenue plus tard *Mme de Gasparin*. Comme professeur, Liszt ne se prodiguait pas en explications, il avait des réparties vives, des saillies spirituelles, des comparaisons originales, et justes ; en peu de mots il faisait comprendre beaucoup de choses et ouvrait à l'intelligence des élèves des perspectives nouvelles et imagées.

Dans les leçons, il ne jouait pas beaucoup, mais le peu qu'il donnait était toujours exécuté d'une façon admirable ; il possédait une expression si vive, si profonde, si vraie, et en même temps si naturelle qu'elle donnait à ses démonstrations pratiques le plus grand attrait.

Il avait horreur de l'affectation et de l'excès de nuances. Ses élèves l'aimaient beaucoup, car il était bon, spirituel, aimable, mais un peu railleur.