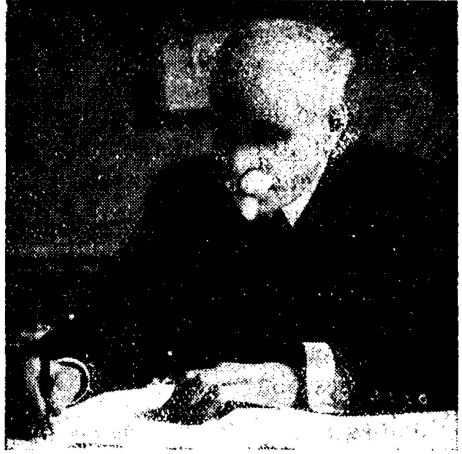


# L'œuvre musical de Maurice Emmanuel



En 1875, aux vendanges de Corton, crû fameux dont les cépages s'alignent au-dessus du village d'Aloxe (Côte-d'Or), une bande de « Beuquins » — gens de l'Arrière-Côte — exécuta une chanson dansée aussi remarquable par ses formes musicales que par la rustique chorégraphie qui s'y appliquait, chanson répandue dans toute la France en variantes nombreuses, tant dans le texte que dans la mélodie. Qu'elle s'appelle *les XII dons, les mois de l'année, la Perdriole* ou autrement, elle énumère les mois et les présents qu'à l'occasion de chacun d'eux un galant offre à sa mie. Sous sa forme bourguignonne, cette chanson est d'un entrain magnifique. Maurice Emmanuel, encore enfant, éprouva en face des frustes chanteurs-danseurs qui l'exécutaient, un émerveillement qui eut une suite. Il a raconté (préface des *XXX chansons bourguignonnes*) comment il trouva dans les formes mélodiques populaires de son pays, dans leurs échelles multiples, une orientation définie, et l'avant-propos de son livre *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy* nous apprend combien il lui en a cuit ! La pérennité, l'universalité des six modes diatoniques, voilà ce que dans la musique antique — dont la théorie est assez bien connue — et dans la musique médiévale, Maurice Emmanuel rechercha avec passion, afin de réintégrer ces modes au cœur de la musique vivante. Pour cela, il fallait tenter de se les assimiler assez pour qu'ils apparussent, en des compositions éloignées de tout pédantisme, des éléments spontanés utilisés sans effort. Il fallait acquérir les « réflexes » qui permirent de parler avec aisance leur langage recréé et d'en faire un truchement sensible. A cet assouplissement, Emmanuel voua toute sa jeunesse.

Bridé dans son élan par la résistance d'un professeur qu'il respectait et au jugement duquel il n'osa d'abord se soustraire, il renonça pour un temps à poursuivre la voie qu'il s'était frayée. Il enferma dans un tiroir : la *Sonate* pour piano et violoncelle (1887-90) en mode de *mi* (1), le *Quatuor* en mode de *ré* et l'*Ouverture pour un conte gai* (1890) jugée par son maître, Léo Delibes, « baroque et inexécutable ». La *Sonate* de violoncelle, le 16 novembre dernier, ouvrait le second des concerts privés de M. Alfred Cortot, consacré aux œuvres de Maurice Emmanuel ; elle fut interprétée avec la fougue qui convient à cette œuvre, toujours jeune, quarante-quatre ans après sa naissance — un amateur de musique remarquait devant moi, en sortant du concert, qu'elle ne portait pas les rides de certaines sonates très célèbres écrites vers cette époque. Quant à l'*Ouverture pour un conte gai*, donnée par M. Philippe Gaubert, la saison dernière, à la Société des Concerts, elle réveilla le public par sa verdeur et la couleur de son orchestration ; elle obtint un succès éclatant.

Il y eut ainsi dans l'activité d'Emmanuel une période d'une quinzaine d'années de laquelle il n'a conservé que quelques ouvrages, ayant eu le magnifique courage de détruire tous les autres. Durant cette période d'incertitude musicale, il avait du moins concentré sa pensée sur l'art antique où, là encore, il cherchait et retrouvait des sources vives. Les ouvrages de Gevaert lui avaient décelé l'origine lointaine des échelles modales multiples et l'on peut dire que les Chansons du Pays de Beaune, héritières comme toutes les Chansons de France de traditions musicales millénaires, le conduisirent aux tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, dont il ne nous reste que des rythmes verbaux, pas tous élucidés, mais assez clairs souvent pour révéler la splendeur de ces constructions lyriques. Son ouvrage sur la danse grecque antique, illustré par lui-même et où les images « chronophotographiques » de Marey (1892) annoncent

---

(1) Dans la *Revue Musicale* du 1<sup>er</sup> janvier 1928, Maurice Emmanuel a défini la « Polymodie » c'est-à-dire la pluralité modale (abstraction faite de la superposition des modes) et exposé la nomenclature des modes diatoniques *mi, la, sol, fa, ré, ut*, énumérés ici dans l'ordre historique de leur emploi. Récemment, il a écrit les lignes suivantes : « La Polymodie, objet des sarcasmes dont Bourgault-Ducoudray et moi-même avons subi le contre coup, il y a moins d'un demi siècle, a permis, depuis 30 ans, à Fauré, à Debussy, à Dukas, à César Franck, à Ravel, à Pierné, à Rabaud, à Kœchlin, à Ibert, de semer dans leurs œuvres des pages de haute couleur, elle n'est pas un monopole. Bientôt Ch. Kœchlin, à qui l'on doit des observations techniques si ingénieuses, ajoutera à ses divers travaux un traité de Polymodie. On peut rappeler aussi que, de ce régime, il y a des avant-coureurs dans l'œuvre de Beethoven, de Weber et déjà des exemples dans l'œuvre de Berlioz. »

le cinéma, est une contribution à l'histoire d'un des trois arts que les Grecs ne séparaient point : Poésie, Musique et Danse. En même temps, il tentait une première fois de donner au *Prométhée* d'Eschyle un revêtement musical et orchestrique. Mais, non encore libéré, il n'osa secouer le joug des échelles dites classiques : le majeur unique et son acolyte mineur. De cette partition, il ne garda pas une seule mesure lorsqu'il entreprit, pendant la guerre de 1914, la composition de son premier grand ouvrage lyrique sur ce même *Prométhée*.

Trois œuvres : en 1893, la *Sonatine Bourguignonne*, audacieuse pour l'époque — on y trouve de la polytonie ! — en 1897, la *Sonatine Pastorale*, hommage rendu à la mémoire de Beethoven, dont l'auteur reprend, pour les illustrer, les thèmes animés de la *Symphonie Pastorale* : la caille, le rossignol, le coucou (1) ; en 1903, le *Finale alla Zingarese* du 2<sup>e</sup> *Quatuor en si bémol* (dont M. Robert Brussel vient de dire dans le *Figaro* : « Ce finale ne devrait-il pas suffire à entraîner les conversions ? ») sont des réactions... sporadiques contre le classicisme étroit auquel Maurice Emmanuel se croyait encore tenu de sacrifier à cette époque. Leur allure peut faire présager l'indépendance prochaine que va retrouver le musicien.

C'est en 1907, avec la délicieuse *Sonate* pour clarinette, flûte et piano (en modes de *fa* et de *mi*), qu'Emmanuel se résout à écouter désormais sans réserves les leçons des « vengeurs » qui ont captivé son enfance et celles aussi de Bourgault-Ducoudray, le premier en France qui ait vanté la pluralité modale (2). Cette sonate figurait aussi au programme du 16 novembre ; elle apparut comme le joyau de la soirée. Emmanuel dut attendre l'année 1923 pour en entendre l'exécution au cours d'une séance privée (1). De forme classique, bien française par sa clarté et sa concision, elle parle dans un cadre connu, une langue neuve. La joie de « son majeur » (*si b-mi h*) éclate dans le premier mouvement, évoquant

---

(1) Emmanuel me parlant de cette œuvre si séduisante, m'a dit : « J'ai cherché à ne pas trop m'éloigner de la langue que parlait Beethoven, afin qu'il pût me pardonner... ». En réalité, il s'en est évadé assez loin et on goûte un vrai régal à suivre la pensée respectueuse et émue du commentateur.

(2) Emmanuel n'a pas la prétention de condamner celui des modes qu'il appelle le « tyran ut ». Il lui reconnaît les mêmes droits qu'à tous les autres. Même, il lui concède une certaine suprématie qu'il tient de sa nature physique, pourvu qu'il admette à ses côtés les cinq suffragants diatoniques et par surcroît *tous les modes chromatiques que la fantaisie peut créer, en nombre illimité presque, pourvu qu'elle soit disciplinée*.

(3) Chez M. et Mme Raoul d'Harcourt qui furent, à cette époque, les dédicataires de l'œuvre.

la vie au plein air dans la lumière crue d'un beau jour d'été. L'*adagio* — méditatif et noble, avec sa phrase initiale confiée si heureusement au timbre de la clarinette — représente une utilisation du mode dorien hellénique tel qu'Emmanuel devait l'employer plus tard avec tant de maîtrise dans *Prométhée enchaîné* (1).



EX. I.

Quant à l'*allegro* final, c'est un miracle de grâce rythmique et de légèreté. Cette sonate doit faire partie du répertoire encore très limité de nos groupements d'instruments à vent.

Maurice Emmanuel a voulu, dans l'harmonisation des *XXX Chansons bourguignonnes du Pays de Beaune* où les six modes diatoniques défilent, donner un exemple de ce que peut être un accompagnement strictement modal, c'est-à-dire se restreignant harmoniquement aux sons de l'échelle employée. Les accompagnements dont il para les *Chansons bourguignonnes* furent pour certains une révélation sur le musicien qui les avait imaginés. M. Émile Vuillermoz, à leur apparition, s'en montra absolument séduit ; jamais des chants populaires français n'avaient été entourés d'une harmonisation aussi adéquate, aussi sobrement expressive. Ce recueil est un chef-d'œuvre.

Un tel régime n'est pas celui qu'Emmanuel applique à ses compositions libres. Son horreur des systèmes rigides et son soin de concilier la variété modale avec les conquêtes de la polyphonie, lui confèrent la liberté nécessaire. Il a lui-même défini avec la plus nette clairvoyance le langage auquel il tend (2) et, à écouter ses œuvres, on admire, à travers les modulations modales qui diversifient leur trame, l'aisance de cette mobilité. La concentration de sa pensée depuis sa jeunesse autour des arts helléniques, qui

(1) Mode de *mi* sous ses deux formes : diatonique et chromatique.

(2) Il a écrit : « Puisse un musicien se trouver qui sache allier les chatoiemens de l'*harmonie simultanée* (polyphonie) et ses raffinements aux souples délicatesses de l'*harmonie successive* telle que l'entendaient les Anciens (mélodies modales). Ce ne serait point là vaine besogne, mais œuvre d'art vivante ; car les modes helléniques se prolongent par les diverses liturgies et chants populaires, et les Aryens de l'Inde semblent avoir pris pour tâche d'inventorier, de nos jours même, et de développer, en 72 échelles diatoniques et chromatiques, les forces latentes des modes qu'analysait Platon ».



demeurent par leur essence les régulateurs des arts européens, n'a pas été un encerclement. La suite de sa production en témoignera.

A la mort de sa mère, une poésie de Vallery-Radot lui permet d'exprimer sa douleur filiale en une pièce funèbre *In memoriam* (1908), pour voix, piano, violon et cello (1), qui use, au centre du triptyque, d'une sorte de déclamation grégorienne empreinte de la plus tragique émotion. Cette même année, il écrit *Musiques*, douze poèmes de L. de Launay, pour voix et piano (2). Ces mélodies ne sont liées entre elles par aucune idée directrice, mais elles peuvent être considérées comme un ensemble qui se prête, d'une pièce à l'autre, à des rappels musicaux. Dès cette époque, la langue d'Emmanuel a pris toute sa personnalité, hors de la mode et du temps. Ce beau recueil mérite d'être tiré de l'injuste silence où il a dormi jusqu'ici.

Poursuivant sa voie dans la sérénité de sa tour d'ivoire, Emmanuel illustra, en 1911, *Trois odelettes anacréontiques* (3), poèmes délicats traduits de l'antique par Remi Belleau et Ronsard, auxquels la sensibilité de son écriture modale s'adapte à miracle et où la flûte enguirlande la voix de rythmes aériens. Les ouvrages suivants vont réaliser pleinement les vues lointaines de l'auteur : la tragédie lyrique *Prométhée enchaîné* (4), (1916-18), la I<sup>re</sup> *Symphonie en la* (5), (1919), la III<sup>e</sup> (6) et la IV<sup>e</sup> (7) *Sonatine* (1920) ; *Salamine* (8), tragédie lyrique en 3 actes (1921-23) ; les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> *Sonatine* (9), (1925) et enfin la II<sup>e</sup> *Symphonie* (10), (1929-30), dernier ouvrage important du maître.



Emmanuel a écrit lui-même, du *Prométhée* d'Eschyle, une traduction en prose, concise, d'une très belle forme. La pensée du grand tragique n'est pas de celles que les morsures du temps dégradent, et c'est une redou-

(1) Modes de *mi* et de *sol*.

(2) Modes d'*ut* et de *ré*.

(3) Mode de *sol*.

(4) Six modes diatoniques.

(5) Modes de *fa*, d'*ut*, de *mi*, de *la*.

(6) Mode de *fa*.

(7) Mode hypolydien chromatique ; mode hindou n° 51.

(8) Modes divers.

(9) Modes divers diatoniques et chromatiques .

(10) Modes de *fa*, de *la* et de *ré*.

table entreprise que de lui donner un revêtement musical. M. Jean Chantavoine a dit quel accueil fut fait au premier acte, exécuté après la guerre par C. Chevillard aux concerts Colonne-Lamoureux, et l'impression produite par cette partition de grand style. Entendra-t-on *Prométhée enchaîné* à Paris? Le *Prométhée* de Fauré, le ballet beethovenien, *les Créatures de Prométhée* ne sauraient sérieusement lui barrer la route. Sa physionomie si particulière, la noblesse de sa tenue font souhaiter que le succès du premier acte ne demeure pas vain.

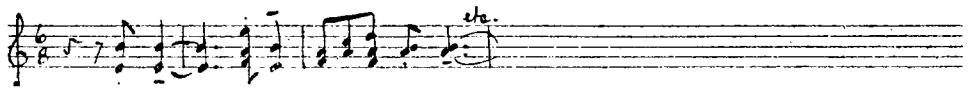
Une déclamation souple donne le branle à l'ensemble. L'orchestre suit le verbe et bien que son rôle soit, par endroit, considérable, il se fait l'auxiliaire de la voix sans la couvrir. Une incessante mobilité des durées, librement empruntée à Eschyle, installe dans l'esprit de l'auditeur des groupes rythmiques nets, significatifs de chacun des mouvements du drame. De grandes lames de fondse succèdent, déplaçant d'un même élan la masse instrumentale, sans qu'aucun motif épisodique ne vienne traverser la trame de l'orchestre, unie comme un bloc transparent. Jamais d'empêtements harmoniques. Le contrepoint reste simple ; il surmonte de ses lignes incisives de larges mélopées modales. Saisi de la nécessité d'éliminer ce qui n'est pas essentiel et de bannir le morcellement au profit des grandes architectures, le musicien touche-t-il l'écueil de la monotonie? Je ne le sens nulle part. Mais c'est seulement par l'exécution scénique qu'on saisira pleinement la vie et le mouvement dramatique de cette tragédie lyrique conçue dans un style décoratif.

Voici un exemple de figures rythmiques, longues, ondoyantes, comme il s'en trouve de nombreuses dans le cours de l'ouvrage et qui sont une des originalités de la partition :



EX. II.

et deux thèmes essentiels (1) : celui de la vengeance de Zeus :



EX. III.

(1) Le premier en mode de *mi*, le second en ce même mode chromatisé par altération du 3<sup>e</sup> degré.

et celui des souffrances de Prométhée :



EX. IV.

L'ouverture annonce le drame en une page magistrale. Cette page, qui met en relief les deux derniers thèmes cités, a reparu chez Colonne et chez Lamoureux, mais seul, le regretté Sylvain Dupuis, dans un des grands concerts du Conservatoire de Liège, a permis à l'auteur de réentendre, dans une exécution magnifique, le premier acte entier.



Deux exécutions de la *I<sup>re</sup> Symphonie en la* furent d'abord données chez Colonne, sous la direction de M. Pierné, à qui est dédié l'ouvrage, puis une troisième à la Société des Concerts et une quatrième par Walther Straram.

Bien que très significative de la personnalité de Maurice Emmanuel, cette symphonie, terminée en 1919, pourrait encore être considérée comme un surgen de l'école franckiste. Sans en avoir l'écriture parfois un peu lourde, elle garde comme un parfum de sa trame harmonique, tout en obéissant aux lois modales. On songe souvent à du Chausson continué, avec un métier plus sûr, des moyens plus variés. Mais si la langue musicale a conservé des attaches avec celle des musiciens de cette école, la construction de l'œuvre en reste assez dégagée. Aucun système volontaire ; le développement, réduit au minimum, mérite à peine ce nom. Selon des conventions qui furent chères à Vincent d'Indy, on pourrait soupçonner ici un désir d'unité réalisé à travers l'ouvrage par des thèmes dit « cycliques » ; mais, en réalité, il l'est tout autrement : par le lien qui apparente entre elles les idées maîtresses de cette symphonie ; elles lui appartiennent en propre et participent de la même ambiance musicale — ainsi s'accorde secrètement, dans la nature, la palette d'une même espèce de fleurs —. Malgré son léger programme (1), il s'agit bien d'une œuvre de musique

(1) Notice de la Société des Concerts du Conservatoire : « Composée à la fin de la guerre, cette symphonie n'est ni épisodique, ni descriptive. Mais elle peut, sans aucune prétention, passer pour exprimer les sentiments d'un jeune combattant qu'elle conduit de la paix initiale et de la joie aux rudes mêlées, où il trouve la mort ». L'ouvrage s'achève dans un apaisement résigné.

pure, mais conçue librement, œuvre courte, parce qu'elle n'exprime que ce qui doit être dit ; c'est la conception même de l'art classique.



Entre *Prométhée* et *Salamine*, il y a cette différence que *Prométhée*, si l'on en excepte la dernière scène, est austère, contenu, de lignes simplifiées, et que *Salamine*, où l'Orient se mêle à la Grèce, est une œuvre éclatante, violente parfois, dont la richesse orchestrale est appelée par les péripéties du drame. Cette partition éblouissante fait contraste avec celle où s'impose la sérénité de *Prométhée* martyr. D'où vient ce contraste ? De la langue musicale employée. *Salamine* est une traduction, par Théodore Reinach, des *Perses* d'Eschyle. Le sujet permettait au musicien l'emploi de modes dont le chatoisement l'avait depuis longtemps tenté. Sa *IV<sup>e</sup> Sonatine* sur des modes hindous, nous avait déjà fait prévoir comment il saurait s'en servir. Pas d'orientalisme facile, pas plus qu'Albert Roussel n'en a mis dans *Padmavâti*. La seconde augmentée n'intervient que très discrètement et le chromatisme employé, étrange et savoureux, s'allie d'ailleurs à d'autres modes diatoniques (1). L'œuvre est conçue lyriquement, d'une manière assez particulière : à l'exception du rêve de la reine et du récit du messager au premier acte, du monologue de Darius au deuxième acte et du récit de Xerxès au troisième, la partie vocale appartient au seul chœur antique, entreprise neuve et hardée. La tragédie s'élabore ici dans la substance même de la musique.

L'ouverture symbolise la lutte entre l'Asie brutale et la Grèce affinée, et la musique, par ses contrastes, exprime ce dualisme. Au premier acte, des chœurs d'hommes pleins de grandeur sont hachés par le motif de la déroute déjà exposé dans l'ouverture :



EX. V.

(1) Le mode de *ré*, l'un des plus employés dans « *Salamine* », a été choisi, bien qu'il n'ait pas été pratiqué dans l'art antique. L'auteur a-t-il voulu protester malicieusement contre le dessein qu'on aurait pu lui prêter de faire de la musique archaïque ?

Survient le rêve de la reine et l'inoubliable récit du messager qu'interrompent les lamentations des coryphées. Au deuxième acte, la reine ayant rassemblé son peuple pour évoquer le feu roi, une suite de chœurs adjure l'esprit de Darius de se montrer. Cet acte, où intervient une danse funèbre, commente avec une grande maîtrise l'ardente prière qu'Eschyle met dans la bouche des Perses. C'est encore le peuple, personnage collectif, qui au début du troisième acte, est en scène. Ses chants évoquent la splendeur des villes perses, au temps de leur prospérité. L'orchestre rappelle l'atroce réalité — la guerre et la défaite — par de rauques appels de trompettes qui, plusieurs fois déjà, ont retenti. Et quand Xerxès, le roi vaincu, reparaît, brisé de douleur, le hautbois se plaint avec lui :



EX. VI.

Un autre thème du hautbois s'unit au chœur des femmes pour gémir :



EX. VII.

L'acte s'achève dans la pitié : trois femmes en un « ensemble » douloureux tentent de consoler Xerxès vaincu.

On peut être reconnaissant à M. J. Rouché, à qui l'ouvrage est dédié, de l'avoir sauvé des embûches de tout ordre que les circonstances avaient créées. Les représentations qu'il en donna en 1929 à l'Opéra, furent malencontreusement interrompues, après la septième, par la maladie subite d'un des principaux interprètes. L'accueil fait par la critique à *Salamine* et le souvenir que sa belle présentation a laissé, peuvent faire espérer que l'ouvrage ne tombera pas dans le silence ; ses beautés ne le marquent-elles pas du signe de la durée ?



Si un nom avait dû être donné à la *III<sup>e</sup> Sonatine* (1920), il eût fallu l'appeler la scintillante. Comment oublier l'andante, avec ses gammes qui

fusent à travers la phrase mélodique comme des rayons furtifs parmi le recueillement de la forêt? Cet andante à lui seul est la révélation d'une des formes que l'idée musicale prend chez Emmanuel et qu'on pourrait appeler « l'idée ornée ». Elle procède de la manière des illustrateurs médiévaux : l'idée mélodique forme les branches simples de la lettre enluminée, tandis que jaillissent d'elle des ornements qui l'enlacent avec une fantaisie disciplinée.

La IV<sup>e</sup> *Sonatine*, écrite à la demande de Busoni, utilise, pour la joie de nos oreilles, deux modes hindous qui sont aussi des modes grecs (1), en des arabesques précieuses et nostalgiques.

La V<sup>e</sup> *Sonatine* — *alla francese* — dont la sarabande et la courante ont été orchestrées et la VI<sup>e</sup> *Sonatine* (2) sont riches de cette allégresse qui vivifie la musique de chambre d'Emmanuel.

Malgré la virtuosité qu'exigent ces sonatines, les traits y sonnent clairs et les thèmes mélodiques, circulant en des registres de pleine sonorité, donnent à l'exécution son rendement le plus expressif. Deux des plus grands maîtres contemporains du clavier Ferruccio Busoni et Alfred Cortot, ont pleinement compris et loué Emmanuel compositeur. Dans le livre que M. Dent a consacré à Busoni (3), en parlant du voyage que ce dernier fit à Paris en 1920, il écrit :

« Sa visite le mit en contact avec quelques-uns des musiciens français les plus distingués : aucun ne l'attira plus que Maurice Emmanuel, musicien de vaste culture, de sensibilité frémissante, de pensée audacieuse, bref un homme selon le cœur de Busoni ».

Au cours d'un de ses derniers concerts où M<sup>lle</sup> Y. Lefébure exécutait la III<sup>e</sup> *Sonatine*, M. Alfred Cortot avait désiré que fut lue, avant l'audition de cette œuvre, la notice suivante :

« Il n'est besoin pour caractériser justement l'apport de Maurice Emmanuel à la musique française actuelle, que de citer ces lignes que René Dumesnil lui consacre dans un ouvrage récent : « l'un des musiciens les plus originaux et les plus remarquables de ce temps, mais, il faut le

---

(1) D'ailleurs, ainsi que des incidents récents l'ont rappelé, la modalité hindoue sous ses 72 formes contient toutes les échelles de l'Antiquité, du Moyen âge, de la Renaissance, des temps modernes et de l'art populaire.

(2) Les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> *Sonatine* emploient des modes divers diatoniques et chromatiques.

(3) Edward J. DENT : *Ferruccio Busoni*, Londres, 1933, pp. 247-248.

« dire à notre honte, l'un de ceux qui doivent attendre de la postérité plus  
« de justice qu'ils n'en ont trouvé chez leurs contemporains. »

« Vous avez eu déjà, au cours de notre dernier concert, l'occasion de  
goûter la saveur si particulière de son œuvre, sa sensibilité mélodique,  
l'inventive et souple organisation de ses rythmes, la mobilité de son  
langage harmonique.

« Vous allez retrouver toutes ces caractéristiques de son écriture  
dans la sonatine que va vous faire entendre Yvonne Lefébure.

« Notez qu'elle fut écrite en 1920 et qu'elle fait prévoir, malgré ses  
quatorze années d'existence, des découvertes sonores qui n'ont pas encore  
été exploitées plus savoureusement par les plus jeunes ou les plus auda-  
cieux de nos compositeurs.

« Emmanuel appartient à cette lignée de précurseurs qui n'envisageant  
pas la nouveauté par la manière, mais bien par la substance, n'ont pas  
de difficultés à demeurer plus jeunes que leurs imitateurs occasionnels.  
Et cette musique d'un temps déjà lointain, porte encore en elle tous les  
prestiges d'une musique de l'avenir. »



La pensée de Maurice Emmanuel est digne de la belle forme à travers laquelle elle nous parvient. Elle répond aux qualités françaises traditionnelles : concision, ordre, clarté. Pleine, riche, atteignant parfois une grande puissance, notamment dans les ouvrages lyriques et dans les symphonies, elle se présente à nous avec une fraîcheur ingénue dans la musique de chambre. Il eut pu aborder aussi la musique légère : un ouvrage de jeunesse, le charmant opéra-comique *Pierrot peintre*, dont Delibes avait reconnu l'entrain pimpant et qui aurait pu être monté avec succès par un théâtre lyrique d'opérette, en est la preuve, de même que l'*Ouverture pour un conte gai*. Le musicien oublie sans effort tout ce qui peuple son cerveau. « Je n'ai pas de mémoire », dit-il. Une âme neuve lui est rendue. Comme Fauré ou Debussy, il possède le don mystérieux qui régit les beaux enchaînements harmoniques et que nul métier n'est capable, à lui seul, de créer. Chez Emmanuel, c'est ce don qui parle d'abord. Sa vaste culture, devenue une seconde nature, agit, lorsqu'elle entre en jeu, comme un ins-

inct qui coordonne, qui crée l'unité du style. Son culte des heureuses proportions, puisé aux sources grecques, et son sens du rythme (dont la pauvreté l'a toujours frappé dans la musique occidentale) du geste et des inflexions verbales, sens qui a guidé sa traduction chorégraphique et la trame même de sa langue musicale de théâtre, l'ont rendu apte à s'exprimer à la fois dans la musique pure et dans la musique dramatique.

En outre, Emmanuel a apporté, comme je l'ai déjà dit, une contribution personnelle au développement de nos moyens d'expression en musique. Lorsque Bourgault-Ducoudray demanda que son successeur à la chaire d'Histoire de la Musique fût son ancien élève et l'obtint, il fit rentrer Emmanuel au Conservatoire, en 1910, comme professeur, pour le motif qui l'en avait exclu comme élève : « Vous croyez, lui disait-il, à la pluralité modale, aux richesses de toute sorte que nous en pouvons tirer. » Cette discipline, je ne prétends pas — non plus qu'Emmanuel lui-même — qu'elle soit le seul facteur possible d'enrichissement sonore. « La polytonie, a-t-il dit, dont les vieux canons furent les prototypes, pourvu qu'elle n'engendre pas le chaos, peut, elle aussi, y contribuer. » J'ajouterai que l'atonalité, si elle n'est pas systématique, et la langue tonale elle-même avec ses cadences (la forme fuguée en sera toujours tributaire) peuvent prendre ou garder leur part d'large domaine des ressources musicales, riche de contrastes, dans lequel l'artiste, après l'avoir exploré doit pouvoir se promener librement, selon sa fantaisie. Maurice Emmanuel a élargi une voie de ce domaine ; (1) que l'y suivent ceux qui désirent s'exprimer en apportant des richesses nouvelles au vocabulaire sonore, mais en s'appuyant encore sur le passé pour regarder l'avenir.

M. BÉCLARD D'HARCOURT.

---

(1) Chacun sait qu'un musicologue n'a pas le droit d'être un créateur de sons... lieu commun absurde qui a nui à la diffusion des œuvres musicales d'Emmanuel, injustement dissimulées par d'autres productions de son esprit. Mon dessein a été de définir ici le compositeur. Divers aspects de sa personnalité sont trop connus en France et hors de France pour nécessiter de ma part autre chose qu'un simple rappel : l'helléniste, l'écrivain vivant et subtil de *la Danse grecque antique*, de ce monument qui a nom *Histoire de la Langue musicale* et du *Traité d'accompagnement des Psaumes*, le biographe de César Frank, le commentateur sensible de Pelléas, le rédacteur des « Notices de la Société des Concerts » et enfin le professeur éminent qui occupe la chaire d'Histoire de la Musique au Conservatoire de Paris.