

STATISTIQUE

Un de nos jeunes auteurs dramatiques qui connut pour ses débuts un retentissant succès — M. Marcel Pagnol, auteur de *Jazz* — met dans la bouche de son héros, helléniste quinquagénaire et désabusé, une phrase épouvantable. Tandis que, du haut de la chaire, celui-ci prononce des mots de blasphème contre les sacrés chefs-d'œuvre de l'antiquité, un élève effaré lui fait timidement observer que pourtant ces chefs-d'œuvre ont franchi les siècles. Alors, le Maître, impitoyable, répond : « Est-ce parce que ces œuvres sont belles qu'elles ont franchi les siècles? Ou bien est-ce parce qu'elles ont franchi les siècles qu'on les considère comme belles? » Un artiste que ce doute terrible a pu seulement effleurer est bien près d'être perdu pour l'art. Il faut avouer que lorsque l'on considère l'injustice, l'incroyable incohérence et la générale mauvaise foi avec lesquelles les œuvres contemporaines sont traitées, on est tenté de ne point trouver si déraisonnable la cruelle insinuation de l'helléniste désabusé. Nous n'ignorons pas que de tous temps la faveur du public n'a pas été à ceux que la Postérité devait mettre au rang des Dieux. Et que faut-il penser du jugement même de la Postérité?

Loin, bien loin de moi, la pensée d'amorcer une nouvelle discussion sur le chef-d'œuvre inconnu et sur le génie méconnu. J'ai la plus sainte horreur de ces querelles stériles dans lesquelles, au bout de cent ans, les plus vieux combattants resteraient de part et d'autre couchés, entêtés, sur leurs positions. Je voudrais seulement envisager la question sous un aspect exclusivement pratique.

Il n'est, pour une œuvre d'art, d'autre moyen d'existence que d'être connue des hommes, puisque la conscience humaine est le seul milieu où elle puisse vivre et se développer. Cette existence est susceptible de degrés. Deux facteurs concourent à l'intensifier, à la stabiliser : la valeur sociale et le nombre des individus qui la connaissent. Et peut-être bien qu'en fin de compte le nombre l'emporte sur la valeur : la pérennité d'une page musicale sera, certes, mieux assurée si cent mille oreilles l'écoutent, que si quelques grands savants en tournent les feuillets jaunés dans la pénombre d'une bibliothèque. Ou bien il faudrait soutenir cette proposition stupide qu'un livre enfermé dans un coffre d'airain et immergé au plus profond des mers, est voué à l'immortalité.

Si la vie d'une œuvre d'art est fonction du nombre d'hommes qui la portent en leur esprit, voire en leur cœur, il n'en est pas de même pour sa valeur intrinsèque. On peut, en effet, admettre qu'une œuvre fort

mauvaise soit universellement connue et passe à la Postérité, à moins qu'on n'en revienne à l'effroyable jugement du héros de *Jazz* et qu'on ne donne l'universelle notoriété comme la définition même de la beauté. Opinion contre laquelle notre raison se révoltera toujours avec une légitime indignation. Bien au contraire, croirons-nous de notre devoir d'éviter que pareille iniquité se produise : l'intérêt de l'art et notre besoin de justice exigent que les meilleures œuvres des meilleurs auteurs soient le plus souvent rappelées à la mémoire des hommes. Nous avons à respecter la gloire de ceux qui ne sont plus et à réparer dans la mesure du possible le tort qui fut fait à leur personne vivante par les hommages rendus à ce qui reste du fruit de leur pensée. Nous avons aussi à distribuer aux vivants la part de sympathie et d'approbation que leurs travaux leur méritent. Pour ceci, il ne suffit pas de les juger, il faut encore leur donner la possibilité d'être jugés et leur faire une place en rapport avec leur talent. Mais il faut avant tout connaître la place qui leur est actuellement faite, se rendre compte du degré de « diffusion musicale » de chacun d'eux.

La tâche apparaît formidable. Elle ne viserait à rien moins qu'à faire, en ce qui nous concerne, le bilan de tous les programmes de concerts du monde entier. C'est un petit coin de ce vaste tableau que je veux essayer d'esquisser aujourd'hui, en me bornant aux concerts parisiens. J'espère susciter des initiatives semblables dans les principaux centres nationaux et mondiaux, qui, peu à peu, complèteraient ainsi le tableau.

**

Le but poursuivi par cette statistique est de rendre compte : 1° De la personnalité des compositeurs de musique dont les œuvres ont été inscrites aux programmes des concerts d'artistes, à Paris, du 1^{er} octobre 1926 au 31 juillet 1927; 2° Du nombre de concerts auxquels le nom de chacun de ces compositeurs a été inscrit; 3° De l'importance des œuvres de chacun de ces compositeurs exécutées dans la période ci-dessus désignée. Voici de quelle façon je me suis efforcé, sinon d'atteindre ce but, tâche presque irréalisable, tout au moins de m'en approcher le plus possible et de façon suffisante pour pouvoir en tirer un enseignement et des conclusions.

Le premier problème à résoudre consistait dans le recensement de tous les programmes de concerts. Je pense que le catalogue considérable fourni par la publication *Le Guide du Concert* me procurait une approximation satisfaisante. Sans doute

y relèverait-on des omissions ou des erreurs, mais, d'une part, ces omissions, peu nombreuses, ne porteraient que sur des manifestations de moindre importance, et, d'autre part, le pourcentage des erreurs serait assurément très faible étant donnée l'énorme quantité de noms et de titres parmi lesquels ces erreurs pourraient se glisser.

Ce matériel fort simple d'investigation une fois adopté, j'ai procédé à un pointage minutieux et délicat. J'ai lu méthodiquement et dans leur ordre de présentation tous les programmes de concert. Lorsque je rencontrais pour la première fois un nom d'auteur, je l'inscrivais sur des feuilles préparées à cet effet et divisées en 24 rubriques correspondant chacune à une lettre de l'alphabet. Pour chaque nom d'auteur rencontré et déjà inscrit sur mes feuilles, je me bornais à le pointer en mettant à sa suite un signe conventionnel. J'avais établi un certain nombre de ces signes exprimant chacun un degré différent d'importance. Là était la grosse difficulté. Il est déjà fort malaisé de juger l'importance relative de plusieurs œuvres musicales : faut-il tenir compte du genre plus ou moins élevé, du nombre des exécutants, de la quantité de musique, de la durée chronométrique, ou même des circonstances, de la grandeur de la salle dans laquelle ces œuvres sont exécutées? La tâche devient encore plus ingrate quand il s'agit d'une kyrielle interminable d'œuvres dont beaucoup ne vous sont connues que par un titre vague, souvent insuffisant. Il ne pouvait donc être question que d'une estimation très large et d'une répartition en cinq ou six compartiments très élastiques. Je me suis arrêté aux six degrés suivants :

1. — Œuvres non orchestrales, composées d'un ou deux morceaux, auxquelles j'ai attribué 1 point.
 2. — Les mêmes, composées de plus de deux morceaux — exécutés soit à la file, soit en différents endroits du programme : 2 points.
 3. — Les mêmes, occupant toute une séance : 3 points.
 4. 5. 6. — Œuvres orchestrales, exécutées par un orchestre complet, et dans les mêmes conditions que ci-dessus : 2, 3 et 4 points.
- Soit six compartiments et quatre degrés d'importance.

Inutile de dire que j'ai dû souvent avoir recours à des équivalences et que, par exemple, telle œuvre composée d'un seul grand morceau a pu se voir attribuer deux points au même titre qu'une œuvre tripartite. Je dois loyalement prévenir, d'ailleurs, que des erreurs d'estimation ont pu être

commises à l'égard des œuvres peu connues ou inconnues de moi.

Il ressort de ceci que ce relevé nous permet d'établir deux genres de statistiques :

A. Pour chaque auteur, le nombre de concerts parisiens (concerts d'orchestre ou d'artistes) au programme desquels son nom a figuré — sans tenir compte de l'importance des œuvres — Cette statistique sera assez exacte, les erreurs pratiquement négligeables.

B. Pour chaque auteur, l'importance prise par ses œuvres dans les concerts parisiens, importance figurée par un certain nombre de points. Cette statistique sera nécessairement approximative.

Reste la question du classement. Convient-il de ranger les auteurs d'après la statistique A ou d'après la statistique B? Ici, bien des raisons militent pour et contre. L'importance des œuvres est un facteur discutable. Il est certain que l'*Ut mineur* a plus de poids qu'une *Scène d'enfant*. Mais d'autre part, le génie éclate aussi bien dans deux pages que dans cent et ce n'est pas une raison parce qu'un artiste se complaît dans la miniature d'art pour le mettre en-dessous de celui qui sculpte des géants au seuil des temples. J'ai essayé de concilier les deux points de vue en établissant ma statistique en partie double. Dans la première, je n'ai tenu compte que du nombre des présentations. Dans la seconde, j'ai additionné le nombre des présentations avec celui exprimant l'importance relative des œuvres — afin d'insister sur la valeur du nombre des présentations. Par exemple, Bach ayant été joué 356 fois, le chiffre correspondant à l'importance de ses œuvres exécutées étant 581, j'ai additionné ces deux chiffres et j'ai obtenu 937. Ma statistique en partie double donne donc, pour Bach, deux cotes de diffusion : 356 (Cote A) et 937 (Cote B). Libre à vous de préférer l'une à l'autre.

Une dernière observation. Vous pensez bien qu'il serait puéril de faire un classement rigoureux et de prétendre, par exemple, que X..., qui a été joué 148 fois, arrive avant Y..., qui n'a été joué que 146 fois! Une semblable statistique n'a de signification que pour les grands écarts et je crois, pour mon compte, qu'on s'exposerait à de graves malentendus si l'on s'en tenait à un tableau analogue aux Cotes de la Bourse. On sera beaucoup plus près d'une juste estimation des choses en se bornant à répartir les noms d'auteurs dans de larges catégories que je fixerai provisoirement, instruit par l'expérience que je viens de faire, à 500, 400, 300, 200, 100, 50, 20, 10, 5, 2 et 1 (Cote A). Vous saisissez immédiatement mon principe : plus le nombre de présentations augmente, plus j'élargis le cadre — il y a un rapport plus éloigné entre 5 et 10 qu'entre 50 et 55, entre 10 et 20 qu'entre 100 et 110, etc.

Cette longue explication terminée — elle

était indispensable — j'arrive aux résultats, qui sont féconds en observations instructives, curieuses, étonnantes parfois et que je commence à vous exposer aujourd'hui.

Un premier fait nous frappe. C'est l'incroyable rapidité avec laquelle le nombre des noms diminue à mesure que celui des présentations augmente. Le voici, présenté de deux façons également impressionnantes.

Ont été joués au moins

1 fois	1.322 compositeurs
2 —	605 —
6 —	217 —
11 —	123 —
21 —	74 —
51 —	35 —
101 —	16 —
201 —	8 —
301 —	3 —
401 —	1 —

Ou autrement :

Ont été joués de

401 à 500 fois	1 compositeur
301 à 400 —	2 compositeurs
201 à 300 —	5 —
101 à 200 —	8 —
51 à 100 —	19 —
21 à 50 —	39 —
11 à 20 —	49 —
6 à 10 —	94 —
2 à 5 —	388 —
1 —	717 —

On s'attendait à cette progression, mais non point à ce qu'elle fût vertigineuse : sur 1.322 compositeurs, il y en a plus de la moitié qui ne figurent qu'une fois dans la liste des programmes inventoriés. N'oublions pas qu'il s'agit de celle donnée par le *Guide du Concert* et qu'un coefficient d'oubli ou d'erreurs est à envisager. Plus nous nous avançons dans le nombre des présentations, moins ce coefficient sera élevé. Alors qu'une erreur d'une unité est d'importance pour les catégories inférieures, une marge de 10 à 20 unités peut, sans inconvénient, être négligée dans les catégories supérieures : ce sont donc ces dernières qui contiendront pour nous le plus sûr enseignement.

Voici le classement, d'après la Cote A, des cinq premières catégories. Je fais suivre chaque nom de ses deux cotes, ce qui vous permettra, si le cœur vous en dit, de faire le classement d'après la cote B. Mais il est bien entendu que je ne vous donne ces chiffres qu'à titre de curiosité — et parce que vous me les demanderiez — en insistant bien sur ce fait qu'ils sont d'une exactitude extrêmement relative et qu'il serait, encore une fois, puéril et dangereux d'en tenir un compte rigoureux dans l'appréciation du degré de diffusion des auteurs. En d'autres termes, tout ce que nous pouvons affirmer est, par exemple, ceci : dans l'année 1926-1927, à Paris, l'au-

teur le plus joué a été Beethoven — ce qui ne prouve pas grand'chose étant données les circonstances exceptionnelles de son centenaire; après lui, viennent Bach et Debussy, puis Chopin, Fauré, Mozart; puis Schumann, Ravel, etc...

Nom d'auteur	Cote A	Cote B
I. Beethoven	476	1.520
II. Debussy	369	889
Bach	356	937
III. Chopin	290	799
Fauré	272	642
Mozart	261	699
Schumann	236	617
Ravel	236	583
IV. Liszt	192	476
Schubert	173	407
Haendel	154	376
Saint-Saëns	148	391
Franck	146	438
Wagner	141	444
Rimsky-Korsakoff ..	123	340
Brahms.	118	296
V. Chausson	95	226
Moussorgsky	83	201
Mendelssohn	81	230
Manuel de Falla	81	190
Haydn	74	190
Lalo	73	213
Couperin	70	152
Pièrné	65	161
Gluck	64	142
Berlioz	63	203
Duparc	62	132
Rameau	60	127
Granados	59	121
Weber	57	147
Borodine	56	164
Rachmaninoff	56	121
Chabrier	54	133
Grieg	53	145
Stravinsky	53	136

(A suivre.)

Lucien CHEVAILLIER.

