

l'ouverture de *Gwendoline*. Après l'exécution du morceau, le public témoigna de sa satisfaction par des bravos prolongés. Lamoureux, alors se retourna et désigna de son bâton Chabrier qui assistait au concert.

Une ovation spontanée le força de se lever; l'orchestre applaudissait. Il salua, remercia d'un geste ses interprètes, mais ce n'était plus le Chabrier remuant et épanoui que tous les musiciens de Paris avaient connu autrefois. L'œil terne, les joues creuses, il souriait tristement devant le flot de sympathie qui venait vers lui.

A la répétition générale de *Gwendoline*, la même scène se reproduisit plus déplorable encore.

Fatigué par l'audition, Chabrier oubliait, à certains moments, que cette œuvre était la sienne. Il disait: «C'est bien, c'est très bien», comme s'il se fût agi de l'opéra d'un autre. A la fin de la répétition, le public enthousiasmé cria: «l'auteur!» Chabrier se pencha sur le bord de sa loge, voulut parler et, dans l'impossibilité de trouver ses mots, il mit ses deux mains sur son cœur, exprimant de son mieux sa reconnaissance.

La première eut lieu le 27 décembre 1893. *Gwendoline* réussit... une fois de plus.

En se plaçant au point de vue général de l'interprétation, l'œuvre ne fut pas mieux montée qu'à Bruxelles et il y eut quelques critiques pour désapprouver avec raison un ralentissement exagéré des mouvements qui diminua l'effet de certains passages.

M. Renaud qui chantait Harald manqua, comme l'orchestre et les chœurs, de brutalité! M. Vaguet, excellent dans le vieil Armel, ne surpassa pas M. Engel.

Seule Mlle Berthet fut de beaucoup supérieure à l'interprète de Bruxelles. Elle joua et chanta en grande artiste le rôle de *Gwendoline*.

Le public et la presse rivalisèrent d'éloges chaleureux, mais ce succès tardif sur lequel on avait compté pour remonter Chabrier n'eut guère d'influence sur l'état de sa santé:

A partir de cette époque, Chabrier offrit le spectacle lamentable d'un homme encore jeune devenu la proie d'une maladie incurable qui lui arrachait, heure par heure, sa merveilleuse intelligence.

Il mourut le 13 septembre 1894.

Le jour des obsèques un grand nombre d'amis vinrent offrir leurs condoléances à la veuve de Chabrier et à ses deux fils, MM. Marcel et André Chabrier qui conduisaient le deuil.

La cérémonie religieuse eut lieu à Notre-Dame-de-Lorette et l'inhumation au cimetière Montparnasse. Deux discours furent prononcés, le premier par Armand Sylvestre au nom du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et le second par Victorin Joncières au nom des auteurs et compositeurs dramatiques. Tous les deux déplorèrent en termes affectueux la mort prématurée de Chabrier. Victorin Joncières sut mettre à sa vraie place l'auteur d'España:

«Dors en paix, cher et tendre ami, ta tâche interrompue n'aura pas été sans gloire, car si tu n'avais pu encore donner

«la mesure de ce que tu étais appelé à produire, tu as laissé des œuvres dont «la sincérité, l'originalité, la puissance et «l'émotion assurent à ta mémoire l'admiration qui est dûe à l'un des maîtres les «plus éminents de la musique française».

René MARTINEAU.



Sur l'Inspiration Musicale

Les phénomènes qui accompagnent l'inspiration musicale ne se prêtent guère à l'analyse. On ne saurait les détailler, ni même les décrire, au sens propre du terme. Il faut donc se payer de métaphores, puisque l'observation directe est, ici, nettement impossible. On dira, par exemple, que pendant l'invention, le musicien se sent, en quelque sorte, soulevé au-dessus de lui-même; qu'en lui, quelque chose bouillonne, fermente; qu'il s'y joint parfois le sentiment d'une poussée intérieure s'exerçant de bas en haut, d'où résulte l'illusion d'une présence, comme si l'on était remué par un autre que soi... Peut-être trouvera-t-on qu'ici je me contente trop facilement d'à peu près. C'est à dessein. Pour constater, il faudrait être capable d'observer une crise pendant que l'on est en crise. Tout le monde en est incapable.

Il est aisé d'en conclure que la crise d'inspiration est une crise d'enthousiasme, autrement dit, d'aliénation partielle. L'improvisation en fait foi. Tandis que les mains de l'improvisateur courent sur le clavier, les yeux sont ardents, le regard est fixe, l'attention concentrée. Un thème jaillit. L'improvisateur l'entend. La phrase musicale se présente toute faite, toute venue, toute soufflée. Le pianiste qui improvise sur son instrument s'apparaît à lui-même comme un instrument.

C'est pourtant lui qui invente. Il le sait. Mais il ne se sent pas inventer. Comment le sait-il? N'est-il pas au piano, n'a-t-il pas conscience du mouvement de ses mains? De leur mouvement, certes; mais non de ce qui en résulte. Il s'affirme l'inventeur du thème qu'il ne reconnaît pas comme étant d'un autre. Il reste donc qu'il en soit l'inventeur.

Le raisonnement est correct. Il se justifierait au besoin par les phénomènes indiqués tout à l'heure, et qui tendent à établir la réalité — subjective — de l'inspiration, laquelle tient toujours de l'enthousiasme, du transport, de l'aliénation, ne craignons pas ici de nous répéter. Et c'est à cause de cette aliénation partielle que l'inventeur assiste à son invention, presque à la manière d'un spectateur ou d'un auditeur étranger.

Dans ces conditions l'inventeur n'est pas responsable de ce qu'il invente. Il peut même advenir qu'il n'invente rien du tout.

En effet les phénomènes dont il a été question au début de cette note, sont les

véhicules, les points d'appui de l'inspiration; ils n'en sont que les circonstances. On s'est senti inspiré; mais l'inspiration a-t-elle eu lieu?

Que signifie cette question? L'idée d'inspiration est inséparable de celle de jaillissement soudain. L'inspiré a beau se déclarer en état de fermentation ou même de transe, il n'est pas juge dans sa propre cause. Ou s'il se fait son propre juge, ce ne peut être qu'une fois la crise d'inspiration passée. Bref on juge de la réalité de l'inspiration sur ses résultats objectifs.

On mesure parfois la réalité de l'inspiration à la beauté de la phrase produite. On n'a point tout à fait tort. Mais il ne suffit point que la phrase soit belle, ni qu'elle ait jailli à la manière d'un organisme, œuvre d'un *fiat* divin. Il faut encore que la phrase soit originale.

Or l'originalité d'une phrase musicale ne peut se démontrer que négativement. Est original en musique ce que je n'ai jamais entendu. Ainsi pense tout auditeur. Ainsi pense tout musicien qui compose. Il juge ses phrases originales lorsque, remontant aussi loin que possible dans les perspectives de sa mémoire il n'y rencontre aucune phrase semblable à la sienne. Ceci n'est à personne, donc je me l'adjudge, dirait un explorateur arrivant sur une terre déserte. Ici un phénomène analogue se produit, analogue seulement. L'acte d'appropriation se réduit à un jugement ou plutôt à une conclusion dont les prémisses restent généralement inconscientes. Ce que les doigts ont fait entendre ne ressemblant note pour note à rien de ce que l'inventeur a entendu jadis, il faut bien qu'il l'ait inventé.

Dans l'invention par improvisation, le critérium est double. Il consiste dans un double raisonnement: 1° c'est sous mes doigts que cette phrase jaillit; 2° je ne puis l'attribuer à personne ne l'ayant jamais entendue ni autre part, ni auparavant. Donc j'en suis l'auteur.

Dans l'invention par composition les choses se passent d'une manière sensiblement différente. Quelquefois la phrase chante intérieurement; le compositeur la note; ici le cas de l'improvisation se répète. Le compositeur est à sa table, la plume à la main, n'écrivant que par intervalles et pensant longuement ses phrases avant de les écrire. Même dans ce cas, on peut encore parler d'inspiration, si la phrase écrite n'a point sa pareille dans ce qui a été intérieurement écrit.

Il est, dès lors, une distinction nécessaire entre les caractères subjectifs et les caractères objectifs de l'inspiration musicale. Ces derniers sont réductibles à un seul qui devient en même temps un critère: «L'originalité».

Dans l'opinion des gens du monde, l'inspiration s'affirme d'autant plus que la mélodie inventée est claire, facile, bien coulante et avant tout originale. Le public n'aime pas reconnaître dans une œuvre qu'on lui donne pour nouvelle les traces de l'œuvre d'autrui. Il proteste et s'indigne du plagiat.

On étonnerait fort le public si on lui disait que le plagiat est, en musique, une exception assez rare pour être négligeable et que cependant, la réminiscence y est singulièrement plus fréquente qu'il ne croit.

Essayons de nous en assurer. Nous n'avons plus maintenant à nous demander qui est devant nous, si c'est un improvisateur ou un compositeur. La question n'est plus de savoir comment la phrase est venue. Elle est venue. Elle a été jugée originale; sa pareille n'existait pas avant elle.

Les jugements de ce genre sont presque quotidiens dans la vie d'un homme adonné à la composition. Ils peuvent être sincères et inexacts. On peut se souvenir et ne point s'apercevoir que l'on se souvient. Tel est le phénomène bien connu de la réminiscence. En français, le mot «réminiscence» s'applique aux phénomènes de mémoires incomplets. Quand je crois produire et que je reproduis, la reproduction constitue le phénomène de mémoire. Mais je ne reconnais pas ce que je produis, attendu que je crois produire. Donc le souvenir est incomplet. C'est là de la psychologie tout ce qu'il y a de plus élémentaire. Ceci dit, prenons un exemple. Soit cette phrase extraite du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. «Belle marquise vos beaux yeux me font mourir d'amour». Il est trop clair que si je compose une comédie et que je fasse tenir ce propos à l'un de mes personnages, chacun reconnaîtra la phrase pillée. Si je fais dire à l'amoureux: «Madame, en vous regardant, je me sens éperdu», personne ne reconnaîtra. D'autre part, cette déclaration, je l'aurai dictée à mon personnage sans songer au *Bourgeois Gentilhomme*. Soyons sûrs que parmi les spectateurs il se trouvera bien, au moins, cinq ou six imbéciles pour croire que j'ai volé Molière et dissimulé mon larcin, en changeant les termes de la déclaration.

Les imbéciles de ce genre, qui, partout ailleurs qu'en matière musicale, peuvent se montrer intelligents, se rencontrent en assez grand nombre dans les salles de théâtre ou dans les concerts. Ils s'exclament comme si le compositeur avait délibérément volé sa phrase à Massenet ou à Berlioz, puis en avait modifié l'allure afin que personne ne s'en aperçût.

La vérité est que rien de tel n'a eu lieu. Mais tout le monde sait ou devrait savoir qu'il n'est pas nécessaire de se donner un modèle pour imiter ce modèle. Ecrire de la musique dans le genre dont est celle d'un ou de plusieurs autres maîtres, c'est s'exposer à les répéter même sans le savoir ni le vouloir, même sans avoir présent à l'esprit les phrases que l'on a l'air de leur avoir prises. En un sens l'auteur de *Patrie* n'a rien emprunté à Meyerbeer. En un autre sens, il lui a tout pris.

La vérité très générale qui vient d'être rappelée serait dénuée d'intérêt si elle ne nous mettait sur la voie l'une et l'autre aux deux points extrêmes d'une ligne idéale. A l'un de ces extrêmes figurerait: L'invention par réminiscence particulière. A l'autre: L'invention par réminiscence générale.

Les gens qui se fâchent quand on leur

signale dans un opéra ou dans une symphonie la présence d'une phrase déjà entendue, par suite, déjà née, s'écrieront: «Vous trouvez que ces deux phrases se ressemblent? Elles sont en effet composées l'une et l'autre avec les sept notes de la musique!»

La vérité est que les deux phrases dont l'une réveille en nous le souvenir de l'autre ne sont peut-être pas identiques, mais susceptibles d'être appareillées puisqu'elles s'associent naturellement dans notre mémoire. Les sept notes de la musique en sont assurément la matière. Tant s'en faut qu'elles en soient la matière unique! Le compositeur a cru inventer alors qu'il reproduisait.— La phrase dont ses auditeurs se souviennent, il ne l'avait peut-être jamais entendue.— Ceci n'importe guère, s'il en avait entendu de semblables. Et il n'est pas nécessaire de l'interroger pour en obtenir l'assurance. Remarquons d'ailleurs que l'impression de similitude est beaucoup plus fréquente chez les gens qui entendent peu de musique que chez les habitués des concerts. Plus la culture musicale est développée, moins on est disposé à retrouver dans une phrase nouvelle des traits semblables à une phrase ancienne. Cela ne veut pas dire qu'on éprouve l'impression d'originalité. Seulement au lieu de se figurer que la phrase descend d'une source particulière définie on l'imagine issue d'une source commune. En quoi généralement on ne fait pas erreur. C'est ce que j'appelle être sensible aux effets de la Réminiscence Générale.

Cette Réminiscence Générale est une fonction psychologique qui s'étend à tous les actes de l'imagination créatrice. Elle est constamment présente dans l'acquisition du langage. L'enfant commence par répéter des phrases toutes faites. Il les répète sans qu'il s'en doute et obéit aux lois de la réminiscence particulière. Puis il fait des phrases sous la pression d'un besoin à lui propre et que, pour exprimer, il est contraint de rompre des associations verbales depuis longtemps enregistrées. Par où l'on voit que, la réminiscence générale, nécessaire au langage, est indispensable, à tout effort d'invention, c'est-à-dire à tout effort d'association succédant à une dissociation.

Il peut advenir, il advient même souvent qu'un auditeur habitué à l'analyse se rend compte du travail accompli dans l'imagination du compositeur, et que, par suite, il aperçoit les limites de son originalité. S'il était un peu plus psychologue, ou plutôt s'il avait quelque habitude de la psychologie, il s'en prendrait aux effets de la réminiscence générale pour leur attribuer l'insuffisante originalité du compositeur. Il se tromperait cependant. Car là où l'originalité est insuffisante c'est que la réminiscence générale est contrariée dans son action, par l'intervention de *réminiscences particulières morcelées* entre lesquelles les points de suture restent souvent discernables.

Dans son opéra des *Fées* Richard Wagner se décide à écrire dans le style de Weber. Il imitera sans copier mais il imitera. «Or

qu'est-ce qu'imiter si ce n'est, pour ainsi dire, se souvenir de loin? La métaphore dont je fais usage en est à peine une. L'attitude de Richard Wagner, attitude préméditée, impliquait un appel à la mémoire, et à une mémoire orientée dans une direction définie. Toutefois, du moment où il s'agissait d'imiter un style et non une œuvre, il fallait à tout prix écarter la réminiscence particulière dont l'influence aurait provoqué d'inévitables plagiats. Or quiconque a fait dans sa vie des efforts d'invention a du lutter contre l'invasion perpétuellement menaçante de souvenirs trop prochains. Et pour exprimer ce genre de lutte, il n'est point d'image plus exacte que celle d'un spectateur en face d'un tableau ou d'un paysage s'éloignant pour regarder à distance et généraliser son impression.

Il reste à se demander à quelle espèce de réminiscence un compositeur ayant pris l'attitude de Richard Wagner aura recours. Si ce n'est point à la réminiscence particulière sera-ce à la réminiscence générale ou à la réminiscence fragmentée?

Il est trop clair, qu'ici l'intéressé ne saurait répondre. Il est tout aussi clair que si la fonction de réminiscence générale avait été refusée à l'artiste, la réminiscence fragmentée n'agirait point. Celle-ci n'existe que grâce à l'autre. Elle est comme son premier stade ou son premier degré. Elle est, pourrait-on dire encore, le moyen dont la réminiscence générale est la fin. Aussi le degré d'originalité d'un artiste se mesure-t-il à la prédominance de la réminiscence générale sur la réminiscence fragmentée.

Mais la réminiscence générale dont les degrés sont indéfinis en nombre ne peut pas ne pas être la vraie source de l'inspiration musicale. L'inspiration du peintre peut en avoir une autre, la vision directe de modèles fournis par la nature. L'inspiration du musicien, elle, est toujours dérivée d'une source musicale préexistante. Et c'est pourquoi, dans l'histoire de la musique, le principe de l'imitation des œuvres par les œuvres se trouve constamment vérifié.

Lionel DAURIAC.

(Communication adressée au Congrès International de Vienne).

NOTRE MUSIQUE

SUJETS D'EXAMENS

POUR LE BREVET D'APTITUDE ET LA LICENCE

Notre supplément d'aujourd'hui est consacré aux sujets donnés aux examens de brevet d'aptitude et de licence pour l'Enseignement du piano.

Ils comprennent: une analyse harmonique et une basse de M. Albert Lavignac pour le premier degré, une basse, un chant du même auteur et un sujet de contrepoint de M. Th. Dubois pour le second degré, enfin un morceau de lecture à vue pour le piano de M. V. Staub.

Nous remercions MM. Th. Dubois, Lavignac et Staub d'avoir bien voulu servir de parrains aux premiers examens de la *Société des Musiciens de France*.