

LE GUIDE DU CONCERT

20, Avenue de l'Opéra (1^{er}) - PARIS - 12, Place d'Anvers (9^e)

== TÉLÉPH. CENTRAL 34-98

====*==== TÉLÉPH. TRUDAINE 14-04 ==

recteur : G. BENDER. Secrétaire de Rédaction : MARC-DAVID. Administrateur : JANNEL

== Réception, 20, Avenue de l'Opéra, lundi, mardi et vendredi, de 3 à 4 h. ==

Prrière d'adresser toute la Correspondance, 12, Place d'Anvers (9^e). — C. Ch. post. 31760

Voir l'Index des Concerts de la Semaine à la page 116



Un détour de la psychologie musicale

La Psychologie musicale est un sujet très vaste ; elle a inspiré maints auteurs qui publièrent, sur son compte, gros ou petits volumes. Ici nous voudrions seulement dire quelques mots d'un de ses détours, assez curieux à constater, et dont le développement, s'il se poursuit, peut contribuer à la mésentente entre le public et le compositeur.

Depuis quelques années, l'éducation musicale de ce public a fait de grands progrès ; la multiplication des sociétés de concerts, la diffusion de la presse musicale, les ouvrages didactiques sur la musique, les cours, conférences, représentations privées, ont amené à la compréhension et à la jouissance musicale nombre d'esprits, qui, il y a moins d'un demi-siècle, y seraient restés étrangers.

Ainsi instruits et entraînés, des gens ont pris, non seulement plaisir à la musique, mais encore, peu à peu, ils ont analysé leur plaisir, découvert (au moins quelques-uns d'entre eux) les éléments qui le déterminent. Dans l'œuvre classique : l'ordonnance du discours musical, la logique qui préside à sa distribution, la clarté de ses modulations, son ampleur (ou sa concision), l'élégance de ses contours mélodiques, et, en l'entendant, beaucoup trouvent, sans hésiter, le nom de son auteur, disent : c'est du Mozart, du Haydn, du Beethoven, tant cette forme classique fait maintenant partie de leur répertoire intellectuel.

Avec les romantiques et les modernes, le plaisir est d'autre sorte ; presque toujours un programme annonce le genre d'idées, d'images ou de sentiments, que précise ou qu'exprime l'œuvre musicale. C'est alors, pour ceux qui l'écoutent, un jeu d'analogies fort intéressant à démêler, entre le verbe et la musique ; des similitudes de mouvements entre la phrase littéraire et la musicale que, se-

lon sa nature, l'auditeur imagine, et dont il goûte le parallélisme et l'exacte transposition.

Mais les compositeurs actuels vont, aujourd'hui, plus loin encore, et je ne sais si leurs écoutants sont bien préparés à les suivre dans cette nouvelle voie.

Sous des influences littéraires, picturales, poétiques et même philosophiques, consciemment ou non, les derniers en date de nos compositeurs paraissent (au moins pour qui écoute attentivement leurs œuvres) vouloir transcrire directement en musique l'idée, l'image, ou le sentiment qu'ils ont en vue d'exprimer. Ils ne l'expliquent plus, ni ne le commentent, ni ne le développent ; ils se proposent de donner à l'auditeur — ils ont l'air de poursuivre ce but — à l'aide de la musique, la secousse même qu'il aurait éprouvée devant l'image ou sous le coup du sentiment pris pour thème. Il doit, pour eux, y avoir identité de ce qu'on pourrait appeler le « choc psychique ». Il en résulte qu'ils vivent de plus en plus la musique de son contenu intellectuel pour la donner tout entière au contenu sensible. Ils jouent sur l'équivalence des sensations. Ils semblent dire à l'auditeur : Vous n'avez pas besoin de comprendre ni d'analyser vos émotions, vibrez simplement à l'unisson de l'œuvre que je vous fais entendre comme vous le feriez en face de ce qui l'a inspirée. Alors surgissent parfois ces modulations heurtées, ces accouplements de timbres inattendus, ces appels tantôt au sous-grave et tantôt au sur-aigu ; ce sont les soubresauts mêmes d'une sensibilité (parfois en détoute) que l'auteur a notés et qu'il nous invite à ressentir sous son impérieuse suggestion.

En outre, sous l'empire des influences précitées, nos compositeurs s'avisent de devenir les plus subtils des psychologues ; les des domaines trop explorés, ils dressent la Musique à dépister l'implicite, l'insoupçonné, le tressaillement de l'inconscient dans l'individu qui, lui-même, s'ignore ; les paroles, qu'ils consentent quelquefois à faire entendre, en deviennent toutes chargées de sucs, toutes pleines de sens latents, de pensées sous-jacentes qui les poseront de plus en

plus comme des énigmes devant les âmes simples et les amateurs de chants clairs.

Un des plus beaux exemples que l'on pourrait indiquer de cette curieuse tendance, réalisé avec une maîtrise qui le hausse au niveau des plus grands, est donné par Debussy dans son *Martyre de Saint Sébastien* que les Concerts Pasdeloup ont récemment interprété.

Le « prélude » est de toute beauté. Il transporte sur-le-champ celui qui l'écoute dans un autre monde. Tout s'efface, tout s'abolit, et le sentiment de l'ailleurs s'impose dominant. Mais là, on peut encore découvrir les sources d'inspiration, le procédé à l'aide duquel le musicien nous fait faire un saut à travers l'Histoire pour nous mettre en présence de Saint Sébastien. Il ne nous le rend pas contemporain, comme le fit si singulièrement M. Louis Bertrand pour son Saint Augustin, il nous fait par la magie des sons, ses contemporains. C'est déjà un joli tour de force, mais, à bien regarder, on en discerne la cause.

Ce qui est plus remarquable, c'est le magnifique chœur dialogué des « Femmes de Byblos » pleurant sur Adonis. Il y a là une intuition psychologique vraiment divinatoire. Debussy y rend manifeste ce fond de sensualité que cache tout mysticisme, il touche légèrement les voiles qui recouvrent ce ressort intérieur et secret et nous l'apercevons dans la feinte de ses enlacements. La mélodie de ces Syriennes a l'accent de plainte de leur désir affamé que leurs paroles muent en pieuses lamentations. C'est une page de Michelet avec ses exclamations, ses sursauts, et cette lucidité visionnaire qui va au delà des consciences. Et c'est de la musique ! mais quelle musique, marquée d'un sceau bien étrange.

À côté de cette page, ou au-dessous de cette page, nombre de mélodies contemporaines décelent la même tendance : cette recherche de l'encore inexprimé, cette analyse des dessous les plus intimes qui supportent toute pensée humaine mise au jour. Ce n'est plus la « pensée » qui intéresse nos maîtres, c'est le cheminement qu'elle a fait avant de devenir pensée ; voilà ce qu'ils aiment découvrir et essayer de noter en petits caractères noirs et blancs sur portées de cinq lignes.

C'est là un détour de la psychologie musicale qui pourrait tenter un philosophe et lui donner matière à réflexions sur une époque où la culture intense a l'outil, chez les musiciens, à une analyse si raffinée.

M. DAUBRESSE.

STRASBOURG. Le 6 Déc. à 8 h. au Conservatoire : Quintette, archets et clarinette (Mozart). 2° Quatuor (Guy Ropartz). 3° Quatuor (Schumann). Le **Quatuor Soudant**. Concours de **M. Hullard** (clarinette).



VI

Si chacun des quatre types de mouvements précédemment décrits doit obligatoirement être représenté dans la Suite par une pièce au moins, il va sans dire qu'il peut aussi l'être par plusieurs : le nombre des morceaux augmente alors, soit que des danses différentes — mais représentantes d'un même type — se succèdent directement (Courante et Sarabande, ou Gavotte, Bourrée et Menuet), soit que de mêmes danses se trouvent accolées par couples (deux Gavottes ou deux Menuets), l'une servant d'annonce à l'autre, soit enfin qu'un spécimen du type lent se représente à nouveau entre les pièces du type modéré et du type vif final. Dans le cas de danses semblables et accolées, la seconde est souvent une variation de la première : ce que l'on appelle un « Double » — né aussi, lui, de la chorégraphie, car les figures étant courtes, peu nombreuses et par conséquent répétées ainsi que la musique qui les suivait aussi exactement de ses redites, on avait pris l'habitude d'en rafraîchir la présentation par une ornementation des reprises avec un peu plus de notes : on trouve aussi un Menuet et son Double, une Gavotte et son Double, etc. (et c'est entraîné par des accroissements progressifs en 2, 3, 4 Doubles successifs, que s'est développé le principe voulu de la Variation — jusque-là limité). Quelquefois, l'une des pièces est enchaînée à la suivante, laquelle le lui rend à son tour, en sens inverse, par un retour immédiat à la première (Menuet I, Menuet II, Menuet I ; ou Gavotte, Musette, retour de la Gavotte). Les deux pièces ont alors parfois une vague analogie thématique ou rythmique. Cette analogie voulue a même été étendue quelquefois à toutes les pièces de la Suite, ce qui constitue l'origine véritable de la Sonate à thème générateur circulant à travers les diverses parties et qu'après Franck on a appelé « cyclique ».

Apparentées ou non, les pièces de la Suite n'étaient construites que sur un seul thème ; toutes étaient obligatoirement dans la même tonalité et coupées sur le même patron : la division en deux parties (appelée pour cette raison plan *binair*), l'une étant l'exposé du thème et sa modulation vers un ton « voisin » déterminé (Dominante, si la pièce était majeure, Relatif, si elle était mineure), l'autre contenant l'allongement développé de la première, de fa-