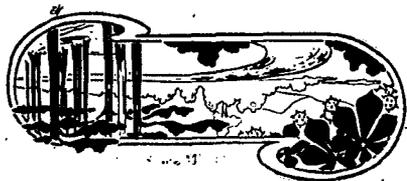


d'être empêché d'apprécier les autres, que d'une sorte d'aliénation de la personnalité à laquelle succombèrent inconsciemment quelques-uns de nos producteurs. Ce qu'il y a d'essentiellement national dans l'art allemand ne peut s'accorder avec ce qu'il y a d'essentiellement national dans notre art. Richard Wagner lui-même a marqué les profondes différences d'esprit des deux peuples quand il a dit : « Le Germain aime l'action qui rêve, le Français aime le rêve qui agit. » Si certains de nos jeunes hommes avaient persisté dans un élan d'enthousiasme, d'ailleurs très explicable, à vouloir s'approprier les sujets légendaires, les spéculations philosophiques, la façon aussi bien littéraire que musicale de l'auteur de *Tristan et Isolde*, notre gloire en eût évidemment souffert. Mais, sur le wagnérisme, le gluckisme se greffe à cette heure. Après s'être baigné dans les grandes vagues magnifiquement furieuses ou délicieusement berceuses des mers sonores, on se mire à présent dans les vastes ondes superbement tranquilles ou divinement claires des fleuves chantants. De tout ce que le wagnérisme nous a apportés de beau et de bon : indépendance complète des formes scéniques, union parfaite de la mélodie et du texte, fusion absolue de l'orchestre et des voix, noblesse, ampleur, éloquence; de tout ce que le gluckisme nous a légué d'admirable et de vénérable : pureté, simplicité des lignes architecturales, vérité de l'expression, netteté de la déclamation, gravité, puissance, émotion, nai-

ALFRED BRUNEAU



UN NOUVEAU TRAITÉ DE FUGUE

Alors qu'on pouvait se plaindre, il y a quelques mois encore, de la rareté des traités de fugue, nous devons signaler, après celui de M. H. Dulois, auquel notre collaborateur A. Berthelin a consacré un article dans un récent numéro du *Monde Musical*, celui de M. André Gedalge, que les éditeurs Fenech et Cie viennent de faire paraître, avec tout le soin qu'ils apportent à la publication des ouvrages d'enseignement.

Les années passées au conservatoire par M. André Gedalge, d'abord comme suppléant de son maître, Ernest Guiraud, puis de M. Massenet, qui lui avait remis la direction complète des études de contrepoint et de fugue de sa classe, l'autorité incontestable qu'il a acquise dans cet enseignement le désignent très justement pour écrire un pareil ouvrage. Il l'a fait avec une conscience méticuleuse et une hauteur de vues dont on ne saurait trop le féliciter.

Nous ne pouvons nous empêcher de donner une idée de l'esprit qui anime cet ouvrage que d'en publier la préface de l'auteur.



Le traité est divisé en trois parties; dans la première sont étudiés en détail les principes généraux de la fugue, et plus particulièrement ceux qui concernent la fugue d'école; la deuxième est consacrée aux différentes formes que peut revêtir la fugue envisagée comme procédé de composition; la troisième, enfin,

traite des rapports de la fugue avec l'art du développement musical.

Si j'ai séparé ainsi la fugue d'école de la fugue composition musicale, c'est que je la considère non comme un genre de composition, mais comme un exercice de rhétorique musicale, d'une forme arbitraire, conventionnelle, et qui, dans la pratique, ne trouve pas son application absolue. On peut discuter pour ou contre la fugue d'école. Par cela même qu'elle existe, son étude trouve ici sa place tout indiquée. Je me suis toutefois attaché, chaque fois que je l'ai pu faire, à en appuyer les règles sur des exemples empruntés aux maîtres, et particulièrement à J.-S. Bach. Il m'a semblé légitime, dans un traité de fugue, d'invoquer l'autorité la plus haute qui soit en la matière, celle du compositeur qui a su faire de la fugue une des plus belles et des plus complètes manifestations de l'art musical. J'éprouve quelque embarras, je l'avoue, à appeler l'attention sur ce point particulier, car il doit paraître rationnel que les exemples offerts aux élèves pour l'enseignement d'un art soient tirés des maîtres de cet art; il n'en est rien cependant, et c'est là de ma part une innovation considérable en matière d'enseignement musical, et qui va droit à l'encontre des habitudes reçues, de la tradition et du style d'école.

Or, si l'on peut admettre comme utile à l'étude des procédés généraux une forme scolaire de la fugue, on ne saurait trop s'élever — tant au point de vue de l'art que dans l'intérêt même des élèves — contre l'habitude prise, dans les diverses écoles, de considérer cette forme comme le but même de l'étude de la fugue, et contre la prétention de créer, à l'aide d'un ensemble de formules et de procédés, un style spécial à chaque école, un style de la maison, comme on l'a dit de façon plaisante.

C'est d'ailleurs le seul point sur lequel les théoriciens soient tous d'accord : proscrire l'étude des grands maîtres de la fugue.... Dès lors, il ne leur reste plus qu'à se donner en exemple — eux et leurs pareils, — ne songeant pas que quelques libertés d'écriture ou de forme sont insuffisantes pour ruiner à leur profit l'autorité des Bach, des Handel, des Mozart, des Mendelssohn. De ce que les Fétis, les Bazin et leurs continuateurs n'ont pensé ni écrit comme Bach, il ne s'ensuit pas que tout le monde doive penser ou écrire comme eux; et l'on a bien le droit, jugeant chacun selon son œuvre, de leur refuser une autorité qu'ils se sont attribuée à eux-mêmes, pour, au profit de tous, la reporter sur d'autres.

A-t-on jamais songé à proscrire Pascal, Bossuet, Corneille, Molière, d'un traité de rhétorique, sous prétexte que certains grammairiens ne sont pas d'accord avec eux? Et ce qui se peut lire dans l'ordre littéraire ne trouve-t-il point la même raison d'être dans l'enseignement musical?

Sans rechercher ce que peut bien être au juste le style d'école, on peut signaler, comme s'y rattachant étroitement, la tendance que l'on a, dans certains milieux, à envisager l'étude de la fugue à un point de vue trop spécialement harmonique. Dans ce que l'étude de l'harmonie proprement dite a été, de nos jours, poussée à un raffinement peut-être excessif, on en est venu à oublier que, dans la fugue comme dans le contrepoint, dont elle n'est que l'application la plus haute, le fait harmonique est la résultante, et non la cause déterminante de la marche mélodique des parties. Il est donc impossible, et pour cause, de régenter la fugue au nom des règles de l'harmonie, et l'on ne peut,

par exemple, proscrire dans la fugue, en tant qu'accords, les deuxièmes renversements de septième majeure ou mineure parce qu'ils sont des deuxièmes renversements. Mais il faut se placer au point de vue pur du contrepoint et dire que l'on ne peut faire entendre à la fois une quart (dissonance) avec la tierce, qui en est la résolution; c'est que, dans la fugue, il n'existe pas d'accords, au sens que l'on attribue à ce mot dans les traités d'harmonie, mais des agrégations de notes formant harmonie et résultant de la marche mélodique des parties.

Il est nécessaire de bien montrer aux élèves que l'écriture de la fugue est, avant tout, une écriture horizontale, si l'on peut dire; l'indépendance mélodique des parties n'est limitée que par la nécessité de produire, au moins dès le premier temps de chaque mesure, une harmonie naturelle due à leur rencontre; par suite de cette liberté, les notes de passage simultanées sont d'un usage fréquent, et l'analyse harmonique, telle qu'on la peut appliquer aux enchaînements d'accords bien déterminés, n'a pas ici de raison d'être ni même de possibilité.

Néanmoins — quoique, au point de vue strict du contrepoint, cela me paraisse plutôt inutile qu'utile, — j'ai signalé, chaque fois que ce s'est produit dans les exemples cités, les passages considérés à l'école comme des licences sans toutefois pouvoir en donner de raison autre que celle qu'on en donne au Conservatoire, à savoir que cela ne se fait pas. Ces remarques, d'ailleurs, n'auront d'utilité que pour les élèves qui travaillent en vue des concours les autres n'ont pas à en tenir compte, bien au contraire.

Il est quelques principes, dans l'étude de la fugue d'école, que je n'ai pu étayer d'exemples empruntés aux maîtres; là seulement, je me suis cru autorisé à les créer moi-même; je ne le regrette pas, car par impossibilité d'agir autrement quand on a tant et de si beaux modèles à proposer, le *me, me adsum qui feci* ne me paraît point de mise.

Tous les éléments de ce traité ont été réunis pendant une longue période d'enseignement; ils sont le résultat d'un contact journalier avec les élèves, alors que je suppléais mon maître Ernest Guiraud ou que M. Massenet me faisait l'honneur de me confier, dans sa classe, la direction des études de contrepoint et de fugue. Je suis toujours noté avec le plus grand soin les questions qui m'étaient posées, les difficultés qu'elles soulevaient, et ainsi je me suis rendu compte des lacunes de tous les traités en usage.

Pour coordonner ces divers documents, j'ai procédé aussi méthodiquement que possible, tâchant d'éviter toute affirmation *a priori* et divisant chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il faut et qu'il est requis pour mieux résoudre.

Analysant donc les différentes fugues de maîtres et les comparant entre elles, l'on découvre les caractères et les procédés communs, laissant de côté, comme exception, tout ce qui est spécial à l'un, ne se retrouvant point chez les autres.

C'est ainsi encore que, « supposant même l'ordre entre les sujets qui ne précèdent naturellement les uns les autres », l'auteur peut convaincre que toutes les anomalies et les difficultés qui présentent l'étude de la fugue s'aplanissent et disparaissent, si l'on admet de principe que, invariablement, le cinquième degré principal du sujet doit être toujours considéré comme le dominant de ce ton, et le premier degré du ton de la dominante.

Les conséquences harmoniques et tonales de ce *melismaticum* sont telles que les réponses aux sus-cités les plus diyers trouvent leur application la plus conforme à la stricte tradition.

Le point de vue général auquel je me suis toujours placé m'a permis de donner un grand développement à certaines parties de ce traité et de ramener à la règle commune bien des cas considérés comme exceptionnels et formant autant de catégories à part, ce qui ne laissait pas de dérouter les élèves.

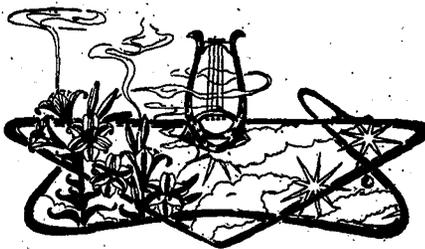
Une grande cause d'embarras pour eux est le travail du *divertissement*; j'ai pu m'assurer par une pratique déjà ancienne que, en suivant la méthode que j'indique, ces difficultés sont aisément surmontées.

Si quelques démonstrations sont un peu longues, cela tient surtout à l'aridité du sujet et à la difficulté où l'on est d'expliquer clairement, sans répétition des mêmes termes, des choses aussi abstraites. De toute façon, je me suis efforcé d'être aussi bref que possible.

Je voudrais que, de ce traité, ressortit bien l'impression que la fugue n'est pas, selon quelques-uns, l'art de faire des combinaisons plus ou moins musicales; suivant d'autres, le prétexte à ressasser quelques formules chères à ceux qui ne les ont même pas inventées et qui y tiennent cependant d'autant plus qu'elles forment leur seul bagage artistique; je voudrais qu'on fût bien persuadé que la fugue est un moyen puissant, même à l'école, d'exprimer musicalement des idées et des sentiments dans une langue aussi riche que variée; je voudrais qu'on fût bien convaincu que, même et surtout à l'école, il faut chercher les meilleurs exemples de cette langue non dans les pédants passés et présents, mais dans les *maîtres*: je voudrais qu'on débarrassât l'étude de la fugue des subtilités harmoniques avec lesquelles on l'entrave chaque jour davantage, en oubliant de plus en plus que l'écriture harmonique est de pure convention et que son emploi est forcément limité par un nombre de combinaisons restreintes et toujours les mêmes, tandis que l'écriture de la fugue et du contrepoint est la seule compatible avec l'invention harmonique ou mélodique et les progrès de l'art; je voudrais enfin que l'on apportât, dans l'empirisme assez grossier de l'enseignement de la fugue, un peu de méthode, c'est-à-dire d'ordre et de logique.

Que ces choses soient nécessaires et possibles, voilà ce que j'ai voulu démontrer en écrivant ce livre. Je demande que, pour juger mon travail, on veuille bien le considérer dans son ensemble et non pas seulement dans ses détails. Je me suis efforcé de faire œuvre utile à l'art musical; j'espère que l'événement me prouvera que j'y ai réussi; de toutes façons, on voudra bien me rendre cette justice que je n'ai pas écrit mes principes dans mes préjugés, mais dans la vérité des choses.

André Gibout.



CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

8 décembre. — Cette fois encore, ainsi qu'au premier concert, on nous offrait un programme trop fragmenté, d'où se dégageait une impression générale peu favorable. On sait que je ne suis pas de ceux qui se ridiculisent en traitant la Société des Concerts avec une telle « sollicitude » qu'il en font le temple de la routine et lui refusent toute capacité de compréhension d'émotion, de chaleur, daignant à peine accorder à l'inimitable orchestre quelque virtuosité!! Mais c'est justement parce qu'on ne peut douter de mon attachement désintéressé, que je réclame de M. Marty (ou du Comité responsable) de belles et grandes œuvres comme il nous en fut donné les années précédentes.

Et maintenant, constatons avec quelle perfection fut dit le divin *Ave Verum* de Mozart, *bis*. Les chœurs affirmèrent aussi de belles qualités d'ensemble dans le *Chant élogique* de Beethoven, page que je préfère traduite par un simple quatuor vocal, dans le chœur des Chœurs d'*Euryanthe*, pris, à mon avis, un peu lentement et dans une œuvrette de Massenet, *la Chevière*, dont l'agrément ne me paraît pas digne du répertoire de la maison. Bien pâle pour du Beethoven, l'*Ouverture en ut*, rarement jouée pour cette raison, je pense. Quant à la *Symphonie en sol mineur* de Méhul, comme il ne s'agissait pas ici, ainsi que chez M. Colonne, de présentation chronologique, on ne peut en approuver le choix. Avouons pourtant que l'*Andante* n'est pas dépourvu de grâce et d'habileté polyphonique. Avec la *Symphonie de la Réformation*, l'orchestre rentrait dans son véritable domaine et il sut s'affirmer superbe comme aux plus beaux jours: les cuivres sonnant avec largeur dans le premier *Andante* en opposition aux effets de sourdine des cordes; les hautbois concertant si joliment dans l'*Allégo vivace* sur le trille des flûtes; les premiers violons phrasant avec ampleur le bel *Andante*; puis, après l'exposition du *Choral* tout l'orchestre s'unissant pour à peu en ce magistral *tutti* de l'*Allégo maestoso*. Mendelssohn survivrait-il aux appréciations de ceux qui, s'érigeant prétentivement en directeurs du goût public, rayèrent dans les bas fonds de l'art musical des œuvres que Schumann jugeait dignes d'être gravées sur l'or? Il y a tout lieu de le penser; en tout cas, il nous fut agréable de constater que, ce même jour, le nom de Mendelssohn figurait aussi sur les affiches de MM. Colonne et Chevillard.

A. DANBOUT.

février 1889. J'ai souvenir de l'accueil glacial qu'elle y reçut. Seuls quelques disciples fervents et convaincus osèrent applaudir une composition touffue, dont le sens esthétique avait échappé au public. Il ne m'en coûte pas d'avouer que j'étais au nombre des réfractaires, comme la plupart de mes confrères d'ailleurs. Ce fut en entendant plus tard son *quatuor* à cordes, admirablement joué par M. Parent et ses partenaires habituels, que j'eus la révélation spontanée du génie de Franck. Le temps depuis lors a fait son œuvre. Il n'est personne aujourd'hui qui songe à contester la valeur du maître. Par la solidité de la facture, la science et l'ampleur des développements, sa symphonie a pris rang parmi les ouvrages les plus importants de notre école moderne. Le premier mouvement est d'un beau caractère. La deuxième partie, avec le thème suave exposé par le cor anglais, se maintient dans les teintes douces. Par opposition, le final en *ré majeur* vise à la magnificence.

L'exécution chaude et colorée de l'orchestre de M. Colonne a soulevé d'unanimes bravos.

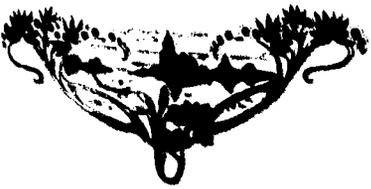
Le public a témoigné la vive satisfaction qu'il éprouvait à entendre la superbe ouverture des *Barbares* de M. Saint-Saëns. Dans le numéro spécial du 31 octobre, qui eut un grand retentissement, le Directeur du *Monde musical* a fait de cet opéra une analyse lumineuse et fouillée qui me dispense d'entrer dans des détails. Il me suffit de constater qu'au Châtelet tout comme au palais Garnier, ce prologue, qui retrace si bien les lignes principales du drame et en présente la synthèse, a produit une profonde impression.

On n'a pas moins apprécié les préludes de l'*Ouragan*, de M. Bruneau, qui gagnent à être réentendus. Ce qui me frappa dans la musique de M. Bruneau, c'est la façon particulière et vraiment saisissante dont y sont peints les bruits et les harmonies de la nature.

L'exquise cantatrice M^{me} Rose Caron a remporté un succès qui confinait au triomphe. Elle avait mis son style si pur et sa diction si parfaite au service de deux pièces des plus délicates: Le rêve d'Elsa du *Lohengrin*, de Wagner et la Romance de Marguerite de la *Damnation*, de Berlioz.

Dimanche 8 décembre. — Pour César Franck comme pour Hector Berlioz, le public, mieux informé, s'est départi du dédain immérité de la première heure, se livrant sans réserve à ces élans d'enthousiasme qui touchent au fétichisme. Justement fier d'avoir provoqué ce légitime revirement, M. Colonne met un soin jaloux à l'entretenir et à le fortifier. Aussi, s'est-il empressé d'accorder à ses fidèles l'audition redemandée de la *Symphonie en ré mineur*. L'exécution était plus fondue, plus nuancée, plus vibrante que la première fois. Le succès, je me plais à le reconnaître, s'est considérablement accentué. Au reste, il en est de cette symphonie comme de toutes les œuvres grandes, fortes, de haute conception; plus on les entend, plus elles semblent s'illuminer jusqu'à resplendir d'un incomparable éclat. On peut en dire autant du morceau symphonique de *Redemption*, dont la place est désormais fixée dans le répertoire classique.

La *Symphonie italienne* de Mendelssohn, ainsi nommée, parce que le compositeur était en Italie, lorsqu'il en conçut l'idée et en esquissa le canevas, n'est pas la meilleure des six symphonies italiennes par le maître. Toutefois, l'*Allégo vivace* et le *Final en Solbémol* sont d'une franchise de rythme, et d'une allégresse



GRANDES ORGUES

L'abondance des matières nous oblige à reporter à quinzaine les inaugurations d'orgues qui devaient avoir lieu à Caen et à Nantes.

Concerts Colonne

Dimanche 1^{er} décembre. — La symphonie en *ré mineur*, de César Franck, fut exécutée pour la première fois au Conservatoire le 17

LE SAMUD

CLAVIER MUET BREVETÉ S. G. D. G.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 60, rue de Valenciennes, Paris.