

parla avec enthousiasme de l'art français et de sa supériorité dans toutes les branches : art industriel, art décoratif, arts plastique, littéraire et musical.

M. Radoux est commandeur de l'ordre de Léopold et membre de l'Académie royale de Belgique, mais il est permis de croire que tous ces honneurs lui causèrent moins de joie que le succès dernièrement obtenu par son fils Charles, à qui le jury vient de décerner le Grand Prix de Rome pour la Belgique.

Nous nous associons de grand cœur au bonheur que cette suprême récompense vaut à M. Radoux.

M. CHARLES RADOUX

Si l'État belge ne possède pas à Rome une villa pour ses jeunes artistes, il accorde du moins à ceux d'entre eux qui paraissent en être les plus dignes, après un concours semblable à celui de l'Institut, une pension qui, sous le nom de Grand Prix de Rome, leur permet de faire un séjour de quatre ans en Italie, en France et en Allemagne.

C'est à M. Charles Radoux, fils de l'éminent directeur du Conservatoire de Liège, qu'a été attribué, cette année, à l'unanimité, le Grand Prix de Rome pour la musique, et nous nous réjouissons d'autant plus du succès du jeune musicien qu'il fut notre collaborateur comme correspondant musical à Liège.

Charles Radoux est né à Liège le 30 juillet 1877. Il fit toutes ses classes au Conservatoire de cette ville et y obtint les plus hautes récompenses pour le piano et l'harmonie. En 1900, il est nommé professeur d'harmonie au même établissement ; en 1903, le second prix de Rome lui est décerné, enfin, cette année, il triomphe à l'unanimité avec un jury composé des directeurs des principaux Conservatoires ou écoles de musique belges : MM. Huberty (Schaerbeck), Tinel (Malines), Mathieu (Gand), Jan Blockx (Anvers), Dubois (Louvain), J. von den Eeden (Mons) et Dupuis, chef d'orchestre à Bruxelles.

M. Charles Radoux avait déjà à son actif plusieurs drames lyriques et poèmes lyriques : *Edipe à Colone*, *Le Poème de Roseclair*, *Adieu*, *Absence*, *Retour*, *Les Aventures d'un papillon et d'une bête à Bon Dieu* (sur le poème de A. Daudet, *Le Sanglier des Ardennes*, représenté à Liège en 1905, une *Fantaisie* en trois parties pour violon et orchestre, un *Triptyque champêtre* pour orchestre et nombre d'autres pièces, tant pour orchestre que pour piano, violon, violoncelle ; une centaine de mélodies dont une trentaine avec orchestre, enfin la cantate *Geneviève de Brabant* pour le Grand Prix de Rome.

Avouons que toutes ces compositions qui ne sont guère sorties du cercle natal nous sont inconnues et souhaitons que M. Ch. Radoux, passant un jour la frontière, nous donne bientôt un aperçu de son talent de compositeur.

A. MANGEOT.



DOGMES MUSICAUX

Idées répandues.....

Je cherchais vainement comment, en un chapitre dernier de cette deuxième partie, je pourrais résumer l'esthétique la plus couramment acceptée, l'esthétique officielle, bourgeoise, l'esthétique du « public éclairé », « aux goûts modérés », du public « centre droite », « centre » et « centre gauche », lorsque je retrouvai, par hasard, une lettre que m'écrivit naguère un monsieur âgé et vénérable.

Il m'y disait ses idées sur l'art musical et m'y prodiguait des conseils, dont je ne fis point usage, mais que je reçus respectueusement, à cause du grand âge du musicien vénérable, de sa belle carrière et de sa bonne volonté.

Je cite ici, en les comparant aux réalités, c'est-à-dire aux faits observés, les passages les plus caractéristiques de la lettre du vieux monsieur, qui est vénérable et s'égare, cependant.

* * *

« La musique commence, dit le monsieur vénérable, là où il y a de la mélodie. »

Pourquoi ? et qu'est-ce que la mélodie ?

Toutes les fois qu'un dilettante sincère (1) ne comprend pas une œuvre, il ne s'accuse jamais d'incompréhension, il ne se réserve même pas de comprendre plus tard, il ne se soucie pas de se recueillir, de connaître l'œuvre par de fréquentes auditions : il condamne l'auteur en basant son jugement sur des raisons quelconques.

Le dilettante sincère et « raffiné » dit, a priori : « Ce n'est pas construit, c'est incohérent, c'est mal écrit, c'est banal », et cite, au hasard, des phrases lues dans des revues musicales ou surprises en des conversations de critiques éminents.

Le dilettante sincère et naïf, tout simple, qui fait partie du « gros public », formé par la Critique d'autrefois, s'écrie : « Il n'y a pas de mélodie. »

Bach, Mozart, Gluck, Beethoven, Berlioz, Schumann, Mendelssohn même et Schubert et Rossini (!!), Wagner, Gounod (!) et Franck... de nos jours MM. Massenet, Saint-Saëns, d'Indy, Bruneau, Fauré, Debussy...

(1) Je dis dilettante sincère : en effet, le dilettante snob n'est jamais si content et ne ressent jamais tant de respect que lorsqu'il ne comprend pas. N'a-t-il pas remarqué qu'aucune des œuvres que les artistes vrais admirent n'a été comprise par lui ?

furent accusés, ou le sont encore, de manque de mélodie.

Or, qu'est-ce que la mélodie ?

Et mon monsieur vénérable, et tous les messieurs vénérables, n'hésiteront pas à répondre : « La mélodie c'est, par exemple, le *Beau Danube Bleu* »



ou, dans un style « plus savant », toute phrase de Beethoven, celle-ci par exemple :



ou celle-ci, de Mozart :



Et lorsqu'on demandera au monsieur vénérable : « Ne trouvez-vous pas plus mélodique cette phrase ? »



Il répondra (1) : « Certes, elle est belle mais moins claire, moins mélodique que les autres. »

« Et celle-ci ? »



« Celle-ci est encore moins mélodique, c'est de la mélodie, presque du récitatif (!) et puis ça a un « faux air » de « musique de nègre !! » (2).

— « Et celle-ci ? »



« Celle-ci est incohérente : ce n'est plus de la mélodie du tout. »

— « Pourquoi ? »

— « Parce que ça n'a pas de sens. »

Et voilà bien prouvé que ces apôtres de la mélodie aiment les phrases qui « ont un sens ». Que veulent-ils dire par là ? Qu'il leur semble nécessaire que chaque intervalle soit lié au précédent et au suivant de manière logiquement mélodique, c'est-à-dire par « petits degrés » ; que tous les intervalles forment entre eux un groupe de hauteurs différentes de sons, en succession continue et progressive ?

(1) Cette série d'expériences a été faite et renouvelée souvent, depuis tantôt dix ans, avec le même résultat.

(2) Cela me fut dit par une artiste fort appréciée.

Non, sans doute, puisque les belles mélodies qu'ils ont peu ou point aimées présentaient ces caractères.

Au contraire, celles qu'ils ont appelées « bien mélodiques » sont composées de grands intervalles — ou tout au moins rarement inférieurs à la tierce — se groupant en arpèges.

Ils aiment les accords arpégés; le « sens » qu'ils réclament est le *sens harmonique*, ils veulent des mélodies qui *sous-entendent* nettement une *tonalité* (1) par des *harmonies tonales*; ils appellent *mélodie* une construction *harmonique*.

Ainsi, dans le *Beau Danube*, nous voyons : accord arpégé de *do*; accord arpégé de *sol* (avec 7^e de dominante).

Dans l'*Appassionata*, nous constatons :

Accord de *la* ♭; accord de *mi* ♭; accord de *ré* ♭; *tonique, dominante, sous-dominante*, etc., bien nettement indiqués.

Et l'admiration de nos mélodistes (?) va diminuant à mesure que la ligne mélodique dissimule davantage les harmonies; elle cesse lorsque celles-ci ne sont plus sous-entendues nécessairement; lorsqu'il les faut créer, lorsqu'il y a *monodie*, que l'on peut laisser nue ou accompagner à volonté; lorsque la *mélodie* est essentiellement *mélodique*.

Le chant grégorien leur apparaît comme une *mélodie* démodée et ennuyeuse, la *monodie tristanesque* leur semble un non-sens incohérent, parce qu'ils ne peuvent y *sous-entendre* des accords, ou mieux, les constater sous forme d'arpèges.

Ils veulent aussi que la *mélodie* soit *symétrique* ou, pour mieux dire, *carrée*; c'est-à-dire qu'elle soit coupée de *repos équidistants*, ou mieux, séparés par un nombre *pair* de mesures, de préférence quatre!

Encore une naïveté d'origine harmonique : le besoin d'entendre, en un nombre de fois équilibré, les accords de *tonique, dominante, sous-dominante* (2).

Les *mélodistes* enragés, dont se vante de faire partie le monsieur vénérable, sont donc des *amateurs d'harmonies arpégées*, et de quelles harmonies!! d'harmonies saisissables facilement mais pauvres de sonorité; d'accords parfaits dont seuls des génies comme les maîtres anciens purent tirer de la *Beauté*, et dont ils ont épuisé les ressources.

Qu'on en soit bien persuadé, si l'on composait des ondulations harmoniques semblables sur des accords riches (7^{es} mineures, neuvièmes, etc.), groupés autrement que sur les 3 degrés tonaux, les dilettanti mélodistes cesseraient de comprendre et diraient encore : « C'est de l'incohérence. »

(1) Cf. 1^{re} partie.

(2) Ceci demanderait à être expliqué longuement, car ce ne fut, que je sache, jamais exprimé. — Cependant certains pourraient entrevoir la réalité de cette observation et ses conséquences.

En résumé, monsieur vénérable et âgé, vous vous trompez : la *mélodie n'est pas ce que vous croyez* et que je devine, par votre lettre et par les expériences que j'ai tentées sur des centaines de messieurs aussi vénérables que vous et qui vous ressemblent de tous points.

* * *

Mais encore, monsieur vénérable, je veux supposer que vous comprendrez un jour ce qu'est vraiment la *mélodie*... il ne faudra pas, alors, dire, plus qu'aujourd'hui : « Là où il y a de la *mélodie*, il y a de la *musique*. »

Non, il y a beaucoup de motifs, *pas mélodiques du tout* et très caractéristiques. Il y a des *harmonies arpégées* qui forment des thèmes admirables (1^{er} temps de l'*Héroïque*, *Neuvième Symphonie*, *Appassionata*, etc., de Beethoven : *Prélude en mi* ♭ mineur, de Bach; *Strophes saphiques* de Brahms...). Certes, l'on peut fort bien préférer la splendeur mélodique et onduleuse du chant grégorien, ou de beaucoup d'œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, etc... mais nul ne saurait condamner telle manière de concevoir le Beau qu'un génie aura cru devoir adopter lorsqu'il lui a plu.

Il est même beaucoup de chefs-d'œuvre où il n'y a pas de *lignes mélodiques saillantes*, pas de *motifs*, mais une vague suite d'ondulations harmoniques, d'arpèges, d'accords, de traits. Que nul n'oublie, en lisant ces lignes, un grand nombre de *préludes et fantaisies* de Bach et d'Haendel; certains développements des sonates et symphonies de Beethoven; nombreuses pages de Wagner, etc...

Imaginez-le bien, vieux monsieur qu'il convient de vénérer, mais qu'il ne faut pas croire, il n'y a pas de *formule de Beauté* et il est aussi... irrésistible de dire que la *musique* commence là où apparaît la *mélodie*, que d'affirmer *antimusical* la *mélodie sans accompagnement*.

* * *

« Il faut se garder, écrit encore le monsieur vénérable, de « noyer » la *mélodie*, quand on a eu la chance d'en inventer une, dans des contrepoints trop touffus. »

Ce précepte paraît, en effet, très sage, mais, cependant, il est téméraire d'en faire une loi.

Wagner s'est plu, dans certaines scènes de désordre et de désarroi, à submerger soudain la ligne mélodique, perdue, un temps, au milieu de contrepoints polyrythmiques fort complexes, à la faire ressurgir tout à coup, puis disparaître à nouveau (Cf. *Venusberg*, *Chevauchée de la Walkyrie*, prélude du 1^{er} acte de la *Walkyrie*, prélude des 2^e et 3^e actes de *Parsifal*, etc., etc.). Beethoven agit de même en bien des pages de ses symphonies, Bach en certains oratorios et cantates, et c'est là, souvent, le propre de la *Fugue*.

Et puis, qu'appellez-vous « trop de contrepoint », vieux monsieur, qu'appellez-vous une « *mélodie noyée* » ?

Trop de contrepoint, vieux monsieur, c'est, pour vous, le contrepoint que vos oreilles, *trop peu* initiées, ne comprennent pas aussitôt.

Une *mélodie noyée* c'est, pour vous, celle que vous ne saisissez pas *tout d'abord*.

Voilà tout.

Il n'y a pas là, monsieur vénérable, matière à théories...

« Bach, dites-vous, n'avait pas besoin de ces contrepoints à six ou huit parties, il écrivait des œuvres entières à deux voix et c'était exquis. »

Rien ne vous empêche, vieux monsieur vénérable, d'écrire du contrepoint à deux voix ou d'en faire écrire... mais il sera peut-être moins « exquis » que celui de Bach, avec qui il est prudent de ne pas se mesurer en de tels conflits et qui, de plus, ne se gênait pas pour écrire aussi à huit parties.

* * *

Le monsieur vénérable parle encore, dans sa lettre, de la *nouveauté* (1).

Naturellement il s'en méfie... il a trop de prudence pour la repousser ouvertement, mais il la poursuit de sarcasmes partout où il la trouve.

« Il est inutile de faire « nouveau », écrit-il, il vaut mieux faire « beau ».

C'est mon avis, monsieur vénérable, c'est mon avis... seulement veuillez constater combien il est difficile de trouver, parmi ceux que déjà utilisèrent les vieux maîtres, quelques moyens musicaux, même un seul, qui n'aient pas été entièrement épuisés, stérilisés.

A-t-on, en imitant Beethoven, beaucoup de chances d'écrire une œuvre intéressante ?

Je ne le crois guère.

Le Nouveau vous est rébarbatif; il faut vous y initier, vieux monsieur, il faut vous y initier.

Seulement j'ai peur, car vous êtes *dogmatique* « jusqu'au fond de votre être », j'ai peur que vous ne disiez quelque jour : « Il n'y a de beau que ce qui est « nouveau », et que vous condamnerez un simple accord parfait, comme ayant été déjà usité.

Les *dogmatiques* sont terribles quand ils changent de dogmes... ils trouvent soudain des énergies toutes neuves.

* * *

« Ce qu'il faut au musicien c'est un tempérament de poète, de psychologue, de philosophe même. Ce qui tue en lui l'inspiration c'est l'esprit d'exactitude et de précision, c'est l'esprit scientifique : l'homme « de science ne saurait être un artiste. »

Vous croyez cela, monsieur âgé et vénérable, vous croyez cela comme tout le monde et, comme tout le monde, vous vous trompez : les *faits* le prouvent.

Le poète n'est pas forcément un musicien ;

(1) Voir les chapitres sur la Mode, la Personnalité,

il est même rarement un musicien. Aujourd'hui, la mode est venue, pour l'homme de lettres, de se dire adepte fervent de l'art musical, admirateur de Wagner ou de M. Debussy, de Beethoven ou de Rameau... et l'homme de lettres écrit beaucoup de pages pour informer le public qu'il apprécie ces compositeurs ; de plus il théorise ; en effet, Gluck nous l'a dit : « il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout ».

Mais, à l'époque romantique, par exemple, la Mode était autre ; les poètes et prosateurs *se vantaient* fort bien de n'aimer pas la musique, que certains appelaient le plus coûteux, ou le plus désagréable, ou le plus inexpressif des bruits (1), on disait couramment d'un sot : « il est bête comme un musicien », et l'on considérait la musique, parmi les gens de lettres, comme un art secondaire.

Parfois, un homme de lettres qui prétendait, lui, aimer l'art musical, écrivait à ce sujet de longues phrases où il n'était question que de *psychologie* et d'images, plus tard de *philosophie*, de *métaphysique*, nullement du charme intrinsèque des sons.

Le poète est rarement musicien *par l'oreille* et c'est là la manière essentielle d'être musicien... les sensations autres sont *secondaires* dans l'art musical.

Aujourd'hui l'homme de lettres n'avoue plus son antimusicalité, ou l'avoue à son insu, par la naïveté de ses écrits : c'est alors qu'on peut le distinguer de l'écrivain musicalement doué.

Celui-ci est en butte à la haine active de la majorité : il lui est rarement fait place dans la presse et ses livres se lisent peu.

Du reste les musicographes ne sont nombreux qui, musicalement doués et épris d'art musical, même s'ils sont lettrés voire érudits, peuvent résister au besoin d'être compositeur ou virtuose.

Quant au poète, au psychologue, au philosophe, c'est un peu par essence même qu'il n'est pas musicien.

Tout est cérébral en lui.

Il ne jouit pas des choses *en elles-mêmes*, mais par les idées ou les images lointaines qu'elles *évoquent*.

Il *compare* toujours, sans cesse il est à côté des choses, c'est un « métapolyste ».

Voit-il des oiseaux ? il ne jouira pas de leur *forme*, de leur *couleur*, de leurs *mouvements* ; il dira quelles *idées* ils *évoquent*, il les *comparera* à des femmes onduleuses, à des pensées qui fuient ou se posent, recueillies ; à des nuages qui passent ; à tout... et s'il les veut décrire exactement il se trouvera impuissant et regrettera de n'être pas peintre... (2)

Contemple-t-il de charmantes visions fémi-

nines ? il ne dira pas leur *forme*, leur *beauté*... s'il les ressentait *pour elles-mêmes*, il souffrirait d'être poète, partant incapable de telles descriptions ; il voudrait être peintre et s'initierait à la technique de cet art, que son œil entrevoit déjà dans la nature ; poète, il comparera, il dira de la *pensée*, il fera le poème non de ce *qu'est l'apparence* visuelle des femmes aperçues, mais de ce qu'elles *évoquent* à son esprit, de ce qu'il suppose en elles, de toute une psychologie (1) ; et s'il s'essaye à les décrire plastiquement, ce sera encore *par images*, par métaphores. Ainsi l'on arrive au « cou de cygne », « cheveux semblables à des « ailes de corbeau », « taille de guêpe » (hélas !), « épaules d'amphore antique »... et (création récente) à « l'épiderme lisse comme la peau d'une anguille » (2) (holà !)

Tout cela est faux et moins beau que la nature ; c'est un *enlaidissement du vrai*... la poésie a un autre domaine : elle ne peut dire avec perfection que de la pensée, des idées ; les mots, semble-t-il, n'ont encore bien exprimé que les exactitudes abstraites (3).

L'art exprime *d'abord* (4) des sensations extérieures.

La peinture, la couleur et les formes ;

(1) Un poète m'a dit : « Je n'aime pas la mer, car je ne la connais pas. Je vis au bord de l'océan huit mois chaque année, mais l'océan ne m'attire pas il ne me parle pas ; aucun souvenir, pour moi, ne s'y attache, il n'évoque rien pour moi, peut être parce que je n'ai pas navigué... je n'en ai que la sensation visuelle et il ne me suffit pas d'en admirer les couleurs changeantes et les ondulations variées ».

Un autre poète m'a confessé : « Je ne comprends pas la musique. C'est pour moi une *honte* de n'en ressentir que le charme auditif et de rechercher instinctivement cette joie. Mais si je veux y trouver une *idée*, je ne le puis. *Donc je suis antimusicien*. En effet le monde intérieur, *cérébral*, est seul intéressant. Les sensations sont choses viles ».

(Cf. Chapitre sur les définitions esthétiques.)

(2) Il s'agit d'une jeune fille de la côte océanique ; l'auteur nous la prétend fort belle et, sans doute, ne se souvient pas de la sensation glauque, visqueuse, immonde, que produit au toucher la peau d'une anguille, et de son odeur fade et de sa couleur glauque.

(3) Ce fut sans doute l'idée d'Horace en ces vers :

*Segnius irritant animos demissa per aures
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus*

c'est dire que la chose expliquée à l'intelligence — c'est le sens ici de *demissa per aures* — de vive voix ou par quelque livre, est moins saisissable que celle qui est soumise à l'examen de nos sens, que ce soit à la vue ou à quelque autre. — La *vue* de la mer ou du ciel, de toutes couleurs ou formes, etc., nous les fait connaître mieux que n'importe quelle description. La musique, tout particulièrement, ne *saurait être remplacée par rien*, puisqu'elle n'est même pas, comme les arts plastiques, l'imitation plus ou moins directe de la nature ; puisqu'elle n'en imite pas les *bruits*, mais y choisit des *sons*, et s'applique à les grouper, de manière à former des monuments sonores qui soient une joie auditive, féconde en émotions intérieures.

Mais il faut dire aussi que la musique ne saurait remplacer les arts plastiques, ni l'art littéraire, puisqu'elle n'a pas de précision dans les pensées ou les formes qu'elle exprime.

(4) Voir plus haut *Fusion et Confusion des arts*.

l'architecture et la sculpture, des formes : la musique, des sons.

Le poète essaye-t-il de mettre un peu de musique dans les mots de son langage ? il erre.

Il crée un *bruit* agréable et non des *sons* agréables.

S'il est épris de sonorités, tout en étant *très poète*, s'il entend chanter en lui des mélodies et des harmonies, il étudiera vite la technique musicale, apprendra à écrire en musique et sera compositeur, n'en doutez pas, monsieur vénérable.

Le musicien n'est pas forcément un poète, car si le *charme des sons évoque toujours de la poésie* (1), l'auteur peut en être tout à fait innocent ; le poète est rarement un musicien, pour les raisons que nous avons esquissées, mais, est-il juste de dire, monsieur vénérable, que l'*esprit scientifique* est contraire à l'esprit esthétique, à l'esprit musical ; que le savant ne saurait être un artiste, un musicien ?

D'abord, on peut être fort *savant* et n'avoir *pas l'esprit scientifique* : on peut être fort *ignorant* et posséder cette *faculté* au plus haut point.

L'esprit scientifique est l'esprit de curiosité et d'observation : c'est un esprit de méthode qui nous fait classer sagement nos sensations et comprendre que « l'être » est le rapport qu'il y a entre les choses d'alentour et nos sens.

L'homme doué d'un esprit scientifique, qu'il soit ignare ou érudit, est bien fixé sur la nature des choses musicales.

Il sait, et comprend que chacun de nos *sens* a ses *avidités* : l'art musical est tout indiqué pour contenter notre avidité auditive.

Et l'esprit scientifique ne commet, à ce sujet, aucune confusion, il ne s'égare pas à chercher, dans la musique, *d'abord* autre chose que de la musique. Il sait que toute apparence, toute sonorité, tout contact, peuvent évoquer de la pensée, pour qui est doué d'imagination ; mais il sait que l'homme a *besoin, d'abord*, d'être heureux par ses sens, et il aime la musique, *d'abord*, pour la joie qu'elle procure à son oreille.

S'il n'est pas tenté de ce désir, ou s'il est mal doué pour ressentir les joies auditives, l'homme doué d'un esprit scientifique se montre encore sans hésitation : il renonce à entendre des œuvres musicales et ne s'en préoccupe plus : autrement sage, en cela, que l'homme de lettres, musicien malgré tout, et musicographe (hélas !) en vertu de la mode du *xx^e siècle*.

En résumé, il serait imprudent de déclarer que tout poète, tout écrivain, tout philosophe (2), ne peut être musicien dilettante,

(1) Voir plus haut *définitions esthétiques*.

(2) Je n'ai pas examiné ici le *philosophe-musicien*, invention néo-wagnérienne. Mais, brièvement je puis dire que la musique de Wagner *correspondait* à des poèmes philosophiques et exprimait *avec beauté sonore d'abord, avant tout*, la part de passion contenue en certaines idées philosophiques. Le philosophe, pour

(1) « Ils disent que la musique est jolie : allons donc, c'est un bruit qu'on fait courir. » (Théophile Gautier.)

(2) Cf. le chapitre sur la *Fusion et Confusion des Arts*.

mais il est absolument faux de prétendre qu'un individu, possédant l'esprit scientifique, ne saurait comprendre la musique, ou tout autre art.

Examinez les faits, monsieur âgé et vénérable, et ils vous éclaireront.

* * *

Au cours de ce chapitre, j'ai écrit ces mots : « entendent chanter en eux des harmonies »... et mon vénérable correspondant d'antan a exprimé, dans sa lettre, qu'il ne croit pas à l'audition harmonique mentale.

C'est qu'assurément il ne la possède pas, ou ne croit pas la posséder.

Mais d'autres, plus heureux, en jouissent, et se chantent à eux-mêmes, mentalement, des symphonies entières, avec toutes les harmonies, et superpositions contrapuntiques, qu'y a mises l'auteur.

Croirait-on que l'audition polyphonique mentale est une audition arpégée ?

Cela paraît possible et ce n'est pas vrai. Souvent l'on entend chanter en soi des harmonies si subtiles, si compliquées et de si intime fusion entre leurs parties composantes, qu'on n'arrive pas à les décomposer et à les écrire : donc il n'y a pas arpège.

Je sais des compositeurs qui, maintenant seulement, par une longue analyse de leurs sensations, peuvent enfin écrire des combinaisons harmoniques qui les obsédaient mentalement depuis leur enfance, et entendent en eux des accords nouveaux qu'ils ne savent encore, et, peut-être, ne pourront jamais décomposer, réduire en arpèges et écrire.

Et je vais vous étonner encore, vieux monsieur vénérable, je crois que vous la possédez vous-même, cette faculté d'audition harmonique mentale... C'est elle qui vous fait aimer les mélodies harmoniques plus que les vraiment mélodiques. Seulement vous l'avez à l'état rudimentaire, informe encore ; vous éprouvez le besoin que la mélodie vous y conduise nettement, en arpèges si possible...

Examinez-vous, vieux monsieur, examinez-vous, et vous perfectionnez sensoriellement...

* * *

« Vous critiquez les dogmes... mais les dogmes sont la vie même ; des dogmes nouveaux succèdent aux dogmes anciens et ainsi de suite... Ainsi va le monde.

En effet « ainsi va le monde » et c'est ce qui est regrettable, car l'expérience a prouvé que tout dogmatisme fut toujours erreur. Les hommes religieux, eux-mêmes, sont contraires à tout dogme humain, et ne s'inclinent que devant le Dogme d'essence divine, du reste éternel et immuable.

qui tout est pensée et abstraction, est rarement épris du charme des sons pour lui-même et ce qui fut dit ici du poète peut être dit de lui. La philosophie, la métaphysique, sont-elles autre chose que des poèmes ?

Or, je crois bien qu'aucun des dogmes musicaux, par cela même qu'ils sont changeants et fragiles, et pour d'autres raisons, ne fut inspiré par la Divinité.

Pourquoi donc s'y soumettrait-on, alors qu'ils sont contraires à la nature musicale ?

Voudriez-vous, monsieur vénérable, affirmer ainsi votre soumission à tous professeurs et critiques ?

* * *

C'est que, en effet, vous êtes soumis à la Critique et qu'une partie du public — elle tend à disparaître — y est soumise comme vous.

« Je lis, dites-vous, le journal que j'ai choisi ; j'ai confiance en son critique musical et, lorsqu'il me prévient qu'une œuvre est mauvaise, je m'abstiens de l'entendre. »

D'abord d'après quel criterium avez-vous choisi votre journal ? et pourquoi avez-vous confiance en son critique musical ? Comment savez-vous à l'avance que ce qu'il trouve mauvais vous semblera mauvais, à vous aussi ? Comment savez-vous si ce qu'il n'a pas aimé aujourd'hui ne lui plaira pas, à lui-même, demain, après plus ample connaissance, ou dans un autre état d'esprit ou de santé ? (1)

« La Critique est nécessaire, ajoutez-vous, pour attirer l'attention de tous sur les œuvres et les auteurs. »

Oui, et, parfois, comme la guillotine ou la prison attire l'attention publique sur un homme inconnu la veille.

Les directeurs de journaux pourraient, à moins de frais, faire une publicité gratuite aux auteurs et aux œuvres, et cela sans appréciations.

Croyez que le public ne regretterait rien et même serait plus à l'aise, parfois, pour jouir de ce qu'il croirait beau.

Pourquoi, en effet, l'opinion d'un monsieur quelconque — voire même d'un monsieur choisi, décoré, titré, universitaire et hautgradé, célèbre, — aurait-elle le droit de s'imposer à tous, imprimée en une feuille qui peut être lue par des milliers de lecteurs ; et de quel droit un jaloux, ou un mécontent, ou un incompréhensif ira-t-il clamer aux quatre coins du monde qu'il ne faut pas admirer les œuvres de M. Bruneau, ou de M. d'Indy, ou de M. Debussy, ou, ce qui est autrement grave, de quelque pauvre jeune homme, inconnu et appliqué, peut-être génial, peut-être inepte, à coup sûr intéressant et respectable, puisque sans appui ?

Mais vous triompez, monsieur vénérable, en disant : « La critique domine les foules et les dirige ; cela, heureusement, vous ne l'empêchez pas ».

Cela passera, cela passe, monsieur âgé ; reenseignez-vous d'après des documents certains et apprenez comment la Critique a jugé les œuvres et dirigé les foules, autrefois ;

Cf plus haut : la Critique est utile.

lisez aussi ces lignes de M. Strauss : « C. M. Weber disait un jour de la foule : « ce sont des ânes, pris isolément ; tous ensemble ils sont « la voix de Dieu. » Et positivement, cette âme unique de mille individus, réunis dans une salle de théâtre ou de concert pour goûter une satisfaction artistique, va d'ordinaire instinctivement bien juger de la valeur de l'œuvre qu'on lui présente, à condition que par ailleurs, influence de critique ou question de boutique, elle n'ait été imbue de préjugés qui faussent sa candeur native.

« Lorsque, voilà environ cinquante ans, pour la première fois, Liszt donna trois concerts à Dresde avec ses propres œuvres orchestrales (c'était la première fois qu'il faisait exécuter ses poèmes symphoniques tant battus en brèche par la suite), le public, qui se faisait tout neuf pour ce genre de musique, lui fit des ovations enthousiastes. Le lendemain, parut, dans le petit journal de l'endroit, que Liszt n'était pas, en somme, un compositeur.

« Aussitôt tous ces braves gens qui, la veille, avaient laissé un libre cours à leur enthousiasme, eurent honte de leurs applaudissements ; chacun se défendit d'avoir été transporté et on trouva mille raisons pour s'excuser (1). »

Et voilà comment la critique a dominé, domine parfois encore, les foules.

Mais cela passera, monsieur vénérable, cela passe déjà...

* * *

Mon correspondant vénérable d'autrefois raille, dans sa lettre, fort agréablement, les auteurs qui se préoccupent de « passer à la postérité ».

Ils sont en effet fort ridicules.

Mais pourquoi mon monsieur âgé ajouta-t-il : « Qu'est-ce qu'un siècle de gloire, de plus ou de moins, auprès de l'éternité ? »

Je dirais volontiers, avec notre petite vision humaine : « Qu'est-ce que l'Éternité auprès d'un siècle de gloire, auprès d'un instant même de joie ? »

Et le vieux monsieur est de mon avis, puisqu'il dit ailleurs : « L'artiste ne doit se préoccuper que d'être agréable un instant : qu'importe si, à une seconde audition, son œuvre paraît insipide ? s'il nous a donné un instant de plaisir, il a rempli sa fonction. »

Eh bien, non, vieux monsieur, de même que l'artiste ne doit pas se préoccuper d'éternité, ni de siècles de gloire (2), de même il ne doit pas penser à être agréable un instant, ou une semaine ou un an. Il ne doit pas songer à l'impression que pourra produire son œuvre sur tels ou tels auditeurs.

(1) Article écrit par M. Strauss à Fontainebleau, à la Pentecôte 1907, pour la revue allemande *Morgen* et traduit en français par M. Remi. (Voir *Monde Musical* 30 septembre 1907.) On ne saurait trop lire et relire cet article en entier (intitulé *Y a-t-il pour la musique un parti de progrès?*).

(2) Voir plus loin la Gloire.

Il pense de la musique, tâche de l'écrire, comme il l'a pensée, tâche de pouvoir la relire sans éprouver de déplaisir, tâche de faire œuvre qui lui semble belle et réponde à son idéal.

C'est tout, vieux monsieur, et vous n'avez point qualité, *ni vous ni personne*, pour que votre opinion — votre approbation ou votre blâme — inquiète le moins du monde l'artiste véritable.

* * *

Et maintenant il me reste à remercier de son ancienne lettre le monsieur vénérable qui l'a écrite.

Ils'y est révélé comme le Symbole de tout un groupe d'esthètes simples et sincères, assurément bien plus sympathiques que ceux dont j'ai parlé avant; d'une partie entière du public et de la Critique de *tous les pays* et de *tous les temps*... Je devais un jour — aujourd'hui — avoir besoin de cette figure symbolique, pour signaler des erreurs répandues, simplement en les transcrivant et en les mettant en regard des faits incontestables.

Je suis donc reconnaissant au monsieur qui voulut bien m'aider inconnuement et je lui demande, à lui et à tous ceux si nombreux qui pensent, ou pensaient, comme lui, de ne pas m'en vouloir si j'ai osé découvrir les réalités qui les condamnent.

JEAN HURÉ.

Le faut-il?... Il le faut

Muss es sein? Es muss sein (1).

La constatation la plus facile, la plus fréquente et la plus fâcheuse qu'on puisse faire — on me pardonnera de la renouveler ici — c'est celle de l'encombrement des carrières libérales. Trop de médecins, trop de professeurs, trop d'avocats, trop d'artistes cherchent actuellement clientèle. Les artistes, qui nous intéressent plus particulièrement, arrivent à former une fraction importante de ce qu'on a appelé si justement le prolétariat intellectuel. Leur nombre augmente, leurs ressources diminuent et les difficultés de la vie vont croissant. Ils sont légion les pauvres hères — hommes ou femmes — qui battent le pavé de la ville à la recherche d'une leçon, d'un concert, d'une répétition — souvent donnés à un prix dérisoire — qui leur assurent non pas le lendemain (ce serait trop d'ambition), mais de quoi vivre chichement, au jour le jour.

On a proposé bien des moyens pour remédier à un état de choses si lamentable; des associations se sont formées dans le but de secourir ou d'aider les femmes — ce sont

surtout elles qui sont atteintes — désireuses de tirer parti de leurs talents et qui n'y réussissent pas ou y réussissent mal; ces bons vouloir se sont heurtés à d'inattendus obstacles.

Un raisonnement fort simple se présente tout d'abord à l'esprit de ceux qui cherchaient à exercer une action bienfaisante. Il y a pléthore, surproduction, encombrement d'artistes, se disent-ils : désencombrons. Lorsque dans une rue, à un carrefour, les gens, ameutés par un événement quelconque, s'attroupent, se serrent, s'étouffent, dangereux pour eux et pour les autres, le gardien de la paix publique, armé quelquefois d'un bâton blanc, apparaît, et, homme de sens, s'écrie d'une voix impérieuse : « Circulez, messieurs, circulez ». Au besoin, par des arguments frappants, il fait place nette. La situation de ceux qui nous intéressent est analogue. Professeurs, concertistes, répétiteurs, ils — ou elles — sont trop sur le même point, ils se pressent, se bousulent, s'étouffent — désencombrons.

Vain espoir. Par un phénomène inexplicable, les intéressés eux-mêmes se refusent au mouvement. Ils préfèrent rester où ils sont. D'un ton engageant ils invitent quelquefois leurs voisins à.... circuler, mais eux, ils stationnent. Attendent-ils l'homme énergique, au bâton blanc, provocateur des décisions promptes qui, de gré ou de force, leur fera quitter la place?... Hélas! dans le cours de notre vie, nous devons être pour nous-même l'homme énergique, tirer de notre fonds la force nécessaire pour agir et prendre, *motu proprio*, la direction la meilleure.

Actuellement, si l'on veut bien que nous nous en tenions aux seuls musiciens, il est presque impossible de faire accepter à un artiste habitant Paris une situation à l'étranger et même en province. De leur propre aveu, beaucoup végètent, vivent, comme un animal traqué, dans la crainte de l'avenir et l'incertitude du jour, mais ils refusent de partir. Ils grossissent la foule des malheureux, ils entravent la circulation, ils encombrant; cependant n'essayez pas de les arracher à leur triste condition, ils aimeraient mieux mourir sur place que de s'en aller. N'eussent-ils qu'une chance sur cent mille de réussir, ils la courent, cette chance unique, et trop souvent, ils sombrent, lamentables, ayant perdu la partie mais.... n'ayant pas quitté Paris.

Des preuves de ce que nous avançons, nous pourrions en couvrir des pages. En veut-on quelques-unes?

Il y a quelques années, à Bordeaux, une très belle situation de professeur de violon était vacante. Aucun Parisien ne se décida à aller l'occuper; ce fut un étranger, ancien élève du Conservatoire de Paris qui en devint titulaire.

Par suite des lois de Séparation, un grand

nombre de musiciens d'église se trouvent en disponibilité et fort gênés d'y être. Or, récemment on nous indiquait, en province, une situation d'organiste d'une valeur de 3.000 francs pour laquelle personne ne s'inscrivit.

Ici même, le *Monde Musical* a proposé, l'année dernière, dans une grande ville de l'Est, située à deux heures de Paris, la clientèle d'une personne professeur de piano qui, âgée et souffrante, désirait quitter l'enseignement et assurerait à son successeur 6.000 à 7.000 francs par an. La seule candidate sérieuse qui se présenta fut une dame belge, 1^{er} prix du Conservatoire de Liège. Les Parisiennes s'abstinrent complètement, malgré les sollicitations dont elles furent l'objet.

Depuis deux mois nous cherchons une Française musicienne, consentant à partir à l'étranger, dans une bonne famille, offrant une situation qui peut réserver le plus bel avenir. A nos demandes incessantes et multipliées, nous n'avons pas eu une réponse.

Il est inutile de continuer l'énumération. Encore une fois, Parisiens et Parisiennes — de ceux, hélas! qui ne connaissent de la grande ville qu'un dur labeur — refusent d'émigrer. Une vie confortable, les avantages matériels et moraux d'une situation aisée à acquérir, là où il y a pénurie d'éléments artistiques, rien ne les touche, et on cherche avec étonnement à pénétrer un état d'esprit si étrange et si constant.

A bien examiner, on peut y découvrir plusieurs causes. D'abord, et surtout de la part des femmes, un manque complet d'initiative. Un grand nombre d'entre elles sont courageuses.... passivement; elles supportent l'adversité; elles patientent; elles attendent des jours meilleurs.... qui ne viennent pas; très peu ont l'énergie *d'agir*; d'aller au-devant des biens possibles.

A ce manque d'initiative, et les paralysant encore, il faut joindre la crainte du risque.

Elles ont peur.... Peur de risquer quelques frais inutilement; peur de ne pas être à la hauteur des situations proposées; peur du qu'en dira-t-on. Que penser en effet d'une jeune fille, qui n'appartient pas au théâtre — celles-là ont des privilèges — qui abandonne les siens pour partir, seule, exercer son talent loin du cercle connu. Cela ne se fait pas, ce n'est pas reçu dans ce monde de petite bourgeoisie, qui fournit tant de tristes unités au prolétariat intellectuel. Il faut donc à ce départ des motifs qui.... des motifs que.... Et les langues de marcher, et les bonnes gens de se scandaliser, et ceux qui ne feraient rien pour l'infortunée qu'ils retiennent, l'acablent trop souvent de leurs calomnies.

A ces premiers motifs d'arrêt, il faut joindre les habitudes prises, qu'on s'ennuie de rompre, et encore le goût de pleine indépendance que donne Paris. On peut n'y être

(1) Epigraphe du finale du 16^e quatuor de Beethoven.