

l'âme la moins croyante elle révèle un inconnu merveilleux, c'est qu'en même temps elle explique et donne le résultat de l'évolution de certains éléments.

Au déclin du XIX^e siècle, qui fut celui de la force et du rationalisme pratique, tandis qu'une humanité vieillissante semble vouloir chercher dans la jouissance physique et l'immédiate satisfaction de quoi endormir la névrose qui la consume, c'est heureusement au génie de la musique qu'il appartient de clamer à travers le vieux monde, qu'en l'au-delà de lumière d'un idéal inaccessible, réside exclusivement de quoi percer nos ténèbres et réchauffer notre enthousiasme. Musique, que me veux-tu? disait Fontenelle. Ce qu'elle nous veut; élargir notre horizon; nous donner la sensation de ce qui n'est pas à la réalité, tout en étant à l'existence, dire l'éternité aux passants que nous sommes, évoquer quelque chose peut-être du lendemain astral où se réveilleront nos âmes, quand la corporalité ne les emprisonnera plus comme la matière emprisonne le son.

Concluons donc que la musique étant l'écho de l'infini est la figure même, non seulement de l'art dans ses plus subtiles et transcendantes aspirations, non seulement l'envolée du soupir de l'être, mais un peu de cet au-delà, un peu de l'idéal en lui-même. On souffre, on aime, donc on chante, et cette mélodie intime qui semble s'échapper de la nature s'apaisant, à l'heure crépusculaire où s'ensanglantent les couchants, n'est-ce pas comme l'idéal qui monte vers la première étoile? N'est-ce pas comme l'hymne de paix de l'Angelus vespéral, qui, tandis que tout s'endort dans le linceul du tiède brouillard, dit aux souffrants et aux vaincus ce dont tressaille la musique à travers l'éternité.

« Bienheureux ceux qui pleurent, puisqu'ils seront consolés. »

EUGÈNE DE SOLENIÈRE.

POÈMES À METTRE EN MUSIQUE

HARMONIE

*La rose que tu m'as donnée était charmante
Avec sa nacre pâle et son air de langueur.
Elle penchait sur moi son visage d'amante
Et versait dans mon sein tout l'amour de son cœur.*

*Triste de son sourire et belle de sa grâce,
Se dérobant parfois et s'offrant tout à tour
A ma lèvre, on voyait de sa corolle lasse
Les pétales tomber comme des pleurs d'amour.*

*Et dans le soir frileux de cet Arrière-Autonne,
Elle apportait, enclos au parfum de sa chair,
Le suprême soupir de l'âme qui frissonne
Dans la campagne grave au seuil noir de l'hiver.*

PIERRE DE BOUSQUAED.

Les Rapports de la Musique avec la Poésie

RÉPONSES DE MM. LOUIS DE SORÈRES ET P. JOUSSAÏN

Cher Monsieur,

Les rapports de la poésie avec la musique, du poème (vers ou prose) avec la musique destinée à en rendre l'expression plus intense? C'est là un sujet dont il est embarrassant de parler en quelques alinéas.

Que la musique doive exprimer les mêmes sentiments que les paroles pour arriver au même but d'émotion, qu'une parfaite concordance de celle-ci avec celle-là soit donc nécessaire, c'est là une vérité qu'il est presque naïf d'énoncer tant elle apparaît comme évidente aujourd'hui. C'est le principe qui doit présider à l'étude de toute l'histoire de la musique d'ordre dramatique (qu'elle soit destinée à l'église, au concert ou au théâtre), si l'on veut saisir l'enchaînement logique de ses diverses transformations, les causes de ses périodes de décadence, et ses différences avec la musique ayant pour origine la danse.

Si de telles questions nous sont si familières aujourd'hui, si actuellement tous les musiciens soucieux de leur art (peut-être après tout ne sont-ils pas légion) attachent une grande importance au choix du poème et s'efforcent à une collaboration des plus étroites avec l'auteur des paroles dans l'expression des mêmes sentiments, c'est sans doute beaucoup à Wagner qu'on le doit. Je ne pense donc pas que, pour employer le langage doctrinal des hauts critiques musico-littéraires, la leçon de Bayreuth n'ait pas été comprise, et l'on éprouve vraiment quelque plaisir à pouvoir, sans être taxé de snobisme, citer Wagner, désormais mis à l'index par des personnes très avancées (en compagnie de Beethoven, du reste) comme trop vieux jeu, surfait et tout au moins néfaste.

Je ne sais, en vérité, cher Monsieur, quel intérêt des réflexions aussi générales et aussi peu inattendues, peuvent présenter au point de vue de votre enquête.

Plus intéressant serait d'étudier à quels écueils peut se heurter le soin actuel de serrer de près le texte, lorsque ce louable souci est poussé jusqu'à l'extrême, jusqu'au scrupule.

L'un consisterait à réduire la musique à un rôle si effacé, qu'au lieu d'être le moyen expressif qu'elle doit être, elle devienne quasi inutile et, partant, nuisible: c'est l'erreur de ceux qui, par un respect mal compris du poème, s'appliquent uniquement à ne pas gêner le sens des paroles, sans rien vouloir y ajouter; ou de ceux qui ne portent pas en eux assez de musique pour savoir exprimer musicalement les intentions du poète. Cela nous a valu dans le genre *lied* quelques compositions falotes dénuées de musique, mais bourrées de prétentions littéraires, fort en vogue dans certains milieux intellectuels; on les y assimile même parfois (et la confusion est vraiment bouffonne) avec l'art raffiné et débordant de musicalité d'un Debussy!

L'autre erreur, plus intéressante à coup sûr, consiste à noter si scrupuleusement chaque mot au point de vue prosodique ou pathétique que tout le discours musical se trouve, pour ainsi dire, énervé et rendu quasi maladif, par cette préoccupation du détail, au détriment du sentiment général et de la proportion expressive des mots et des périodes (le mot n'ayant qu'une valeur très relative) de la tenue de la composition musicale.

Cette tendance à se laisser hypnotiser par le détail au détriment d'une vue d'ensemble, me paraît assez spéciale à notre époque et nous avons presque tous à nous en méfier un peu, et cela moins dans le récit dramatique que dans les périodes lyriques propre-

ment dite, dans le lied en particulier, où la phrase doit puiser dans la musique elle-même une forme déterminée.

Je pense que plus nous arriverons à connaître les admirables monodies grégoriennes, plus nous saurons voir clair dans la manière si méthodique et si largement comprise semble-t-il, dont elles ont été appliquées aux paroles dans leurs diverses formes, plus nous en tirerons un enseignement précieux et insoupçonné jusqu'ici pour tout ce qui concerne le langage parlé et le discours musical et les lois mystérieuses qui doivent présider à leur association.

Je termine cette trop longue lettre; de telles considérations prendraient, sans doute, quelque intérêt à être développées; telles qu'elles sont jetées ici, je doute qu'elles soient de nature à éclairer l'enquête sur laquelle vous me faites l'honneur de me consulter.

Faites-en néanmoins ce que vous voudrez, cher Monsieur, et croyez à ma considération bien distinguée et à mes sentiments les meilleurs.

LOUIS DE SÈVRES.

Bien que l'enquête de la *Vie Musicale* semble close sur les rapports de la musique avec les lettres, les sciences, les mathématiques, la peinture et autres arts, M. Tristan Loclère ne m'en voudra pas, j'espère, de donner ici quelques détails en forme de complément, à son dernier article.

On cite deux inventions curieuses de la fin du XVIII^e siècle: le « Clavecin oculaire » et l'« Orgue des saveurs ».

Un certain « Père Castel » autour du premier de ces instruments avait supposé que les sept couleurs, produites par l'effet du prisme sur les rayons de la lumière, se rapportaient exactement aux sept tons de la musique, et il avait ainsi composé sa gamme :

l'ut répondait	au bleu
l'ut dièse répondait	au céladon
le ré —	au vert gai
le ré dièse —	au vert olive
le mi —	au jaune
le fa —	à l'aurore
le fa dièse —	à l'orange
le sol —	au rouge
le sol dièse —	au cramoi
le la —	au violet
le la dièse —	au violet bleu
le si —	au bleu d'Iria.

Et l'octave recommençait ensuite de même, seulement les teintes des couleurs devenaient de plus en plus légères. Le Père Castel prétendait par ce moyen, en faisant paraître successivement toutes ces couleurs, dédommager ceux à qui la nature a refusé le sens de l'ouïe, et procurer à l'œil la sensation agréable que font sur l'oreille les mélodies des sons de la musique et l'harmonie des accords.

De son côté, l'abbé Poncelet, auteur de l'« Orgue des Saveurs », voulut appliquer une saveur particulière à chacun des sept tons de la musique.

Voici quelle était sa gamme :

l'acide répondait	à l'ut
le fade —	au ré
le doux —	au mi
l'amer —	au fa
l'agréable —	au sol
l'austère —	au la
le piquant —	au si.

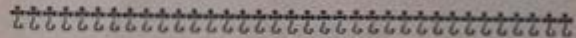
L'instrument était semblable à un buffet d'orgue portatif; le clavier était disposé à l'ordinaire, sur le devant. L'action de deux soufflets formait un courant d'air continu; cet air était porté par un conducteur dans une rangée de tuyaux acoustiques.

Vis-à-vis ces tuyaux, était disposé un pareil nombre de fioles,

remplies de liqueurs qui représentaient les saveurs primitives, ou les tons saveureux. Au reste, l'instrument était disposé de telle sorte, qu'en pressant fortement avec le doigt sur une des touches du clavier, on faisait entrer l'air dans les tuyaux acoustiques, et on faisait sortir la liqueur des bouteilles. Cette liqueur allait se verser, au moyen d'un conducteur, dans un réservoir placé au bas des bouteilles. Le réservoir commun où tout aboutissait, était un grand gobelet de cristal. Si l'organiste touchait faux, la liqueur obtenue était détestable; s'il touchait juste et savamment de manière à former des combinaisons de tons harmonieux, la liqueur du réservoir devait être délicieuse.

Ceci se passait vers 1790 ou 92, ces instruments ne sont point vulgarisés malgré un nouvel essai vers 1833, essai qui fut signalé par certains journaux de cette époque et où j'ai pris ces détails.

F. JOUBAIN.



Danses modernes

LE CAKE-WALK

Cet assemblage de syllabes bizarres n'a pas été fait, comme on le pourrait croire, pour imiter le cri du crapaud pendant les belles nuits d'été.

Si extraordinaire que cela paraisse, il y a un certain rapport entre ce hurlement guttural et la musique.

Car le cake-walk, c'est le nom d'une danse.

C'est le nom d'une danse qui, depuis quelque temps, fait fureur dans nos cirques et nos music-halls. Il semble même que cette farce soit appelée à se transformer, d'ici peu, en exaspération.

Maintenant, d'où vient le nom de cette danse qui ne peut pas s'appeler comme tout le monde? Ah! voilà! Cake-walk, n'est-ce pas, veut dire littéralement, en anglais, « marche du gâteau ». Ne cherchez pas pourquoi. Ce n'est ni parce qu'elle exige des gestes de mitron, ni parce qu'elle ressemble à l'enlèvement dans un pétrin, non! C'est tout simplement parce que, dans son pays d'origine, cette danse est exécutée successivement par des couples devant un jury qui octroie comme prix, aux plus agiles danseurs, un gâteau.

Parfois, ce gâteau, c'est un peu de galette, on a l'air ainsi de décerner un prix en espèces.

D'où nous vient le cake-walk? Vous vous en doutez bien rien qu'à entendre le son de sa voix? Il nous arrive tout droit d'Amérique. Cette danse « dernier bateau » nous est venue par le dernier transatlantique. Elle était arrivée en Amérique par l'avant-dernière pirogue. Car le cake-walk est d'origine nègre. C'est une danse noire qui est devenue blanche en vieillissant.

C'est d'ailleurs sa seule excuse. Inventée par un blanc, elle passerait pour le résultat d'un accès de folie furieuse. Imaginée par un nègre, elle prend l'allure d'une bamboula intelligente et raffinée. Tout est relatif.

Quoiqu'il en soit, elle détruit la légende esclavagiste, qui prétend que les nègres sont des fainéants incorrigibles. Le cake-walk révèle, au contraire, un désir d'activité physique, inconnu de nos races réputées si laborieuses. Je ne connais guère que les malades de saint Guy, d'épileptique mémoire, qui eussent été capables de rendre des points à l'inventeur du cake-walk au point de vue de la trépidation chorégraphique.

Maintenant, comment donner à ceux qui ne l'ont pas vu danser une idée de ce qu'est le cake-walk? Essayons.