

se briser au moment où il entre dans la pleine possession de son génie, se jette sur le *Requiem* pour exhaler les dernières palpitations de son âme troublée. De même pour Schumann et la dernière partie mystique du second *Faust*; de même pour Wagner et son *Parsifal* (1).

Ces exemples suffisent à démontrer l'existence dans l'art musical d'une loi d'évolution vers un but religieux; sans s'y arrêter ici plus qu'il ne convient, on peut livrer ce sujet aux méditations de ceux qui pensent.

La messe de Bach n'est ni exclusivement protestante ni exclusivement catholique; nulle confession particulière ne peut la revendiquer. L'esprit qui l'anime est l'esprit chrétien universel. Au point de vue des formes employées, elle se rapproche plutôt du culte catholique, témoin l'exemple du thème de plain-chant du *Credo*, au début de ce morceau extraordinaire où le drame sacré se concentre. Comparée aux grands œuvres antérieures, telles que la *Passion*, la messe se distingue par l'absence du *récitatif* et du *choral*, deux éléments très « protestants »; les *airs* et *duos* sont conçus sur un plan nouveau, plus dégagé de la tradition, et qui permet d'éviter la monotonie de certaines reprises, de répétitions inutiles.

On peut donc constater dans la *Messe en si mineur* comme dans celle en *ré* de Beethoven, un admirable effort vers des formes plus libres, vers une structure plus parfaite, vers des moyens plus pleins et des effets plus splendides, comme l'indique l'emploi prédominant des cinq parties dans les chœurs, sans parler de ceux de six et huit parties réelles. L'évolution ascendante de la forme correspond à celle du fond... Si nous comparons entre elles les deux œuvres, nous voyons la première en date, celle du chrétien, s'émanciper au point de vue confessionnel, tout en restant dans un esprit nettement hiératique et liturgique; bien que l'ampleur du développement musical ne la rende guère pratique pour l'église.

Dans la messe en *ré*, l'œuvre du dîste, ce qui restait de liturgique, de dogmatique, s'efface, disparaît entièrement; le caractère impersonnel ne prévaut plus; l'élément humain, passionné, pénètre l'œuvre, lui prête un style plus dramatique, plus communicatif. Les parties symphoniques, s'acheminant aussi à la forme dramatique, se rattachent étroitement au sujet et au

texte; elles servent de transitions, elles commentent les sentiments silencieux, adoration recueillie ou trouble inquiet, de la foule pieuse. La messe en *ré*, à cause de son esprit plus encore qu'à cause de sa forme, ne peut être exécutée qu'au concert... Il était réservé à un troisième artiste de tenter un nouvel affranchissement des données traditionnelles, et de transporter le symbole dans une région différente encore, la scène — une scène spéciale, il est vrai — où par des moyens exclusivement artistiques, mais d'une portée moins populaire et moins universelle peut-être, pût s'opérer la synthèse de l'élément hiératique et de l'élément humain...

Camille BENOIT.



LES GRANDS CONCERTS

TECHNIQUE ET CRITIQUE MUSICALES

Voici bientôt un an, j'exposais aux lecteurs du *Courrier* dans quel esprit la critique musicale me semble possible et féconde. Je ne sais si, pendant la saison dernière, la teneur de mes chroniques demeura fidèle à ce programme, où, revendiquant des droits à la subjectivité la plus complète, je repoussais tout criterium de beauté, pour ne juger les œuvres d'art que par rapport à moi-même et suivant le plaisir ou l'émotion qu'elles me causent. Mais depuis lors j'ai constaté souvent que beaucoup de bons esprits s'indignent de cette esthétique négative et taxeraient volontiers ses fauteurs d'ignorance et de désordre. Les arguments spécieux invoqués en faveur de l'objectivité du Beau risqueraient même, à la longue, de me causer un trouble, partagé vraisemblablement par beaucoup d'artistes, si l'examen approfondi de la question ne me montrait le simple malentendu qui divise les partisans de ces deux théories contradictoires en apparence seulement.

Un érudit musicographe, écrivain précis et charmant, j'ai nommé notre distingué collaborateur, M. Lionel de la Laurencie, applaudissait dernièrement aux efforts de M. Dauriac, « pionnier convaincu de l'absolue nécessité qu'il y a d'entourer la critique de la garantie des méthodes scientifiques ». Et M. de la Laurencie, à la suite de l'éminent professeur d'esthétique en Sorbonne, de poser très

nettement les deux points de vue auxquels on se place, en dernière analyse, pour juger les choses en musique: « Ou bien on considère la musique comme l'art d'émouvoir par les sons; ou bien on l'envisage comme une architecture. De là découlent deux types de critique. La première subjective et littéraire; la seconde objective et scientifique ».

Voilà qui est, en effet, très net..., et très vite dit. Nous sommes parfaitement d'accord. Seulement cela recule la question sans la trancher le moins du monde, car je vais pouvoir immédiatement répondre: « Eh! parbleu, oui! je considère la musique comme l'art d'émouvoir par les sons! » A vous alors de me démontrer que je devrais l'envisager plutôt comme architecture sonore. Nous aurons tous les deux raison, chacun à sa manière, et dans vingt ans, si Dieu nous prête vie, nous discuterons encore!

Essayons pourtant de nous tirer de ce dilemme. A vrai dire, il ne signifie pas grand chose et je crois même qu'il embrouille tout, parce qu'il fait semblant de donner deux définitions de la musique (alors qu'il ne peut y en avoir qu'une), et par ce que chacune des propositions dont il se compose ne renferme qu'une part de la vérité.

La musique est un art, c'est entendu, et puisque tout art a pour objet de provoquer des sentiments par le moyen de sensations; — je vous demande pardon de la phrase rébarbative que je prépare, mais elle seule contient, si je ne me trompe, une définition claire, courte, propre et universelle de la musique, — nous dirons:

La Musique est l'art de provoquer des sentiments au moyen de sensations auditives produites par des divisions rythmiques de l'espace sonore et du temps.

Voilà bien nos deux propositions de tout à l'heure, car la connaissance des sensations particulières obtenues par les divisions rythmiques de l'espace et du temps c'est l'architectonique dont vous prétendez faire toute la musique, et les rapports entre ces sensations réalisées et les sentiments qu'elles promeuvent, c'est le point de vue particulier auquel j'entends me placer quand il s'agit de critique.

Mais, analysant les choses de plus près, nous allons voir que quatre ou cinq classes de chercheurs peuvent et doivent

(1) Le *Requiem* de Brahms, les *Beatitudes* de César Franck, fruit de la maturité de ces deux maîtres, demeurent l'expression caractéristique et complète de leur nature.

se partager l'étude des éléments constitutifs de la musique. Nous tâcherons ainsi de préciser et de circonscrire la besogne de chacun.

Les divisions de l'espace sonore et du temps, quand elles ne sont pas rythmiques, quand elles n'ont pas de commune mesure, déterminent des bruits ; devenues rythmiques elles constituent les sons proprement dits, susceptibles d'être représentés par des notes. Leur étude individuelle, abstraction faite de la jouissance ou du désagrément qu'elles procurent, est le domaine des physiciens consacrés à l'acoustique, et l'application pratique des lois découvertes par eux concerne les facteurs d'instruments.

Ces lois étant découvertes, voici les instruments et les voix humaines à la disposition du compositeur. A lui maintenant d'observer, de se souvenir, de comparer, d'inventer et de déterminer ensuite avec précision quelle espèce de sensations causent à des oreilles normales tels groupements, telles successions de notes, tels enchaînements de modalités ou de tonalités, tels rythmes, telles carrures, tels agencements instrumentaux. C'est la technique musicale, l'architecture de M. Dauriac, comprenant l'étude de l'harmonie, de la fugue, du contrepoint, de la composition, de l'orchestration, sans compter l'histoire de l'art, puissamment utile au législateur musical, de même que l'histoire des peuples est indispensable au prince. Et je définis cette architecture en disant :

La technique musicale est la connaissance du quotient sensationnel d'un rapport ayant les vibrations sonores pour dividende et notre organisation physiologique pour diviseur.

Admettons pour l'instant que ce terrain soit purement objectif. Nous verrons tout à l'heure dans quelle mesure cette affirmation est vraie.

A cheval sur le pont sensitif, les psychophysiciens apparaissent à leur tour pour rechercher l'influence directe de telle ou telle division de l'espace sonore et du temps sur les sentiments. La sensation en soi leur importe peu ; ce qu'ils veulent savoir, c'est le mouvement psychique, trahi par le battement du pouls, par l'élévation de la température, etc., que provoquent chez un sujet donné tel roulement de tambour, tel soupir de violoncelle ou tels accords d'orgue. Chez ces physiciens-psychologues le domaine des investiga-

tions est double, comme le titre même qu'ils se donnent, objectif quant aux causes déterminantes, subjectif quant aux effets déterminés.

Enfin, nous voici devant le problème le plus mystérieux, le plus fugitif dans ses données, le plus troublant de tous : la transformation des sensations en sentiments. Dans la vision spontanée de leurs rapports git précisément « l'art d'émouvoir », ou mieux encore « l'art » tout court, part du génie chez le créateur et thème exclusif des dissertations critiques.

Le critique n'a qu'une chose à se demander, en effet : si, d'après lui, la sensation provoquée se transforme en sentiments agréables, élevés ou poignants dans la musique pure, justes et conformes au but poursuivi dans la symphonie descriptive ou dans l'opéra. Pour l'affirmer, il n'a qu'un guide, qu'un maître, qu'un critérium, son appréciation personnelle, au-delà de laquelle et contre laquelle rien ne prévaut, car aucun appareil, aucun traité, nulle tradition n'a de poids contre la voix de la raison qui dit à chaque homme : ceci te plaît, ceci te déplaît, ceci te laisse indifférent.

Parmi ces éléments principaux de la connaissance sonore : acoustique, facture instrumentale, psychophysique auditive, technique musicale et critique musicale, retenons seulement les deux derniers : technique et critique, dont la portée respective forme le thème de notre polémique.

La technique est objective, dit-on. J'y veux bien consentir, si toutefois l'on n'attribue à cette objectivité qu'une valeur relative et variable. Car tel accord, tel intervalle mélodique réputés choquants et incompatibles avec la complexité de notre sensibilité organique, à une époque déterminée, deviennent parfaitement supportables et même flatteurs pour l'oreille un peu plus tard grâce à l'accoutumance individuelle ou héréditaire des auditeurs. Tous les progrès artistiques sont basés sur cette modification de nos voluptés sensorielles, et les dénis de justice, qui toujours accableront les novateurs, proviennent précisément de la tendance que montrent les techniciens à considérer l'objectivité de leurs doctrines comme absolue, alors qu'elle ne saurait jamais être que relative. De tous temps, il y aura des règles certaines pour déterminer les conditions d'es-

théticité des phénomènes vibratoires, mais aussi de tout temps cette certitude sera soumise à l'universel transformisme, à l'universel progrès des organisations vivantes.

Quant à la subjectivité de la critique, prise au sens où je l'ai caractérisée plus haut, je n'y insiste pas, et j'établis seulement la définition suivante :

La critique musicale est l'évaluation du quotient sensationnel d'un rapport ayant les sensations acoustiques pour dividende et le goût individuel pour diviseur (1).

J'ai trop souvent répété mes théories sur un tel sujet pour y revenir encore. D'ailleurs les partisans les plus acharnés d'une critique scientifique ne prétendent pas, je suppose, qu'il existe une mesure quelconque permettant d'apprécier strictement la relation des sensations et des sentiments esthétiques. Toute leur erreur à mon sens, consiste donc à confondre le technicien et le critique, à vouloir que le second se serve, comme jauge, des règles édictées par le premier.

Loin de moi la pensée que l'une des cinq classes « d'acousticiens » établies ci-dessus : physiciens, facteurs, etc..., doive rester étrangère aux découvertes des quatre autres ! Bien au contraire ; je suis trop ennemi des spécialistes pour ne pas souhaiter que chacune d'elles possède une notion sinon complète, du moins générale et juste des connaissances sonores qui n'appartiennent point à son ressort particulier. Et je concède volontiers que le critique peut gagner beaucoup à connaître la technique musicale, mais à la condition d'en faire abstraction *totalem* quand il écoute ou apprécie une œuvre. Je vou-

(1) Soit V les vibrations sonores, O, l'organisation physiologique humaine, et g, g', g'', etc., les divers goûts individuels. Nous aurons les deux rapports :

$$\text{et } \frac{V}{O} = S \\ \frac{S}{g \text{ (ou } g') \text{ (ou } g'')}} = E \text{ (ou } E') \text{ (ou } E'') \text{ etc.}$$

S étant les sensations acoustiques, à peu près fixes à une époque déterminée, (puisque O est constant, du moins pour une même race et pour un même temps) et E, E', E'', etc..., étant les émotions sentimentales éminemment variables, puisque les goûts de chacun, g, g', g'', etc., sont éminemment variables eux-mêmes.

La technique musicale est la connaissance déductive de S.

La critique musicale est l'évaluation intuitive de E, E', E'', etc.

drais même qu'il ne s'inquiétait pas des précédents musicaux, des modèles historiques, car aussitôt qu'il compare (et le plus souvent il ne le fait que par gloriole d'érudition), il admet tacitement l'existence d'un prototype absolu, et, du coup, prend fixe ce qui est essentiellement mutable.

Encore une fois, le rôle du critique n'est pas d'apprécier la valeur des moyens en soi, mais de saisir les relations entre ces moyens et le but. Or le but de la musique ne peut pas être de créer de jolies sonorités sans plus (il y a longtemps que l'on a fait justice de « l'art pour l'art »); sinon vous la ravaleriez au rang d'un stérile mécanisme, au niveau des jouissances olfactives ou sapides. Il n'y a pas de critiques culinaires, il y a des gourmets connaisseurs; et savez-vous ce que vous demandez avec votre critique objective? Eh bien! c'est qu'il n'y ait non plus que des connaisseurs en musique.

Certes ils sont utiles, indispensables même, les techniciens qui forment des élèves, qui codifient pour un temps les recettes vibratoires. Mais si le critique doit bâtir ses raisonnements et ses appréciations sur les mêmes bases qu'eux, je ne vois plus la portée de son rôle, car argumentant d'après les mêmes normes et dans le même plan théorique, il ne pourra que faire avec eux double emploi.

Ah! soutenez-moi que la critique, circonscrite au ressort que je lui attribue est inutile, et que n'importe quel auditeur peut, à ce compte, devenir son propre critique; là-dessus je ne discuterai point avec vous. Ceci me semble, en effet, très possible, et je vous concéderai même sans trop de peine que le plus souvent, on ne lit que par dilettantisme une critique, telle que je la conçois; tantôt pour le style agréable de son auteur, tantôt pour le charme de ses digressions. Traitez-moi, s'il vous plaît, de moisissure artistique je suis prêt à faire chorus avec vous — en songeant toutefois, pour me consoler de ma superfuité, qu'un peu de lichen sur un monument, qu'un peu de mousse au tronc des arbres ne sont pas toujours pour nuire à l'agrément du paysage.

Mais, je vous en prie, ne faites pas dire aux défenseurs de la subjectivité ce qu'ils n'ont jamais voulu dire: à savoir que, d'après eux, l'avis de Pierre vaudrait celui de Paul.

Pour Pierre son propre avis vaut certain-

nement mieux que celui de Paul; pour Paul son appréciation personnelle vaut certainement mieux que celle de Pierre. Mais pour Jacques l'un de ces deux avis prévaudra, non moins certainement, sur l'autre.

Ma concierge adore *Mignon*; M. X..., l'éminent critique, raffole du « quatuor » de Chausson. M. X... ferait preuve d'un esprit peu philosophique en voulant persuader à ma concierge qu'elle a tort de goûter: « Connais-tu le pays...? » et celle-ci montrerait sa bêtise en riant de ce que mon distingué confrère se plaît à l'audition d'un ouvrage sporifique pour elle. Quant à moi, qui n'aime plus *Mignon* et qui n'aime pas encore ce quatuor, je ne me rangerai pas à leurs façons de voir. Mais pourtant je sais que les sentiments musicaux de M. X... valent, en général, beaucoup mieux, à mon point de vue, que ceux de ma concierge, parce que, toute modestie mise à part, je pense être plus près, dans mes manières de sentir, de ce musicographe-type que de cette pipelette mélomane.

Ainsi donc, contrairement à la ridicule théorie qu'on voudrait prêter aux objectivistes, j'admets fort bien qu'il y ait des degrés dans la valeur des appréciations esthétiques. Seulement, vu le terrain d'évolutions que j'assigne aux critiques, je ne reconnais dans leurs qualités relatives qu'un seul facteur de réelle importance. Ce facteur c'est l'intuition pure, et, selon moi, le critique susceptible de paraître le meilleur à la généralité des musiciens sera tout bonnement le plus intuitif. Le proverbe dit que l'on devient cuisinier et que l'on naît rôtisseur, je croisai volontiers, de même, qu'en art on peut devenir technicien, mais que l'on doit naître critique.

Jean d'UDINE.



TRIBUNE LIBRE

L'ENSEIGNEMENT VOCAL au Conservatoire

Les habitués des concours du Conservatoire connaissent l'infériorité incontestable des classes de chant, comparées aux cours de musique instrumentale.

Quand tous les instrumentistes savent plus ou moins « leur affaire », possèdent « leur métier », et n'ignorent rien des questions tech-

niques, d'où vient donc que les élèves du chant sont, pour la plupart, d'une ignorance presque absolue en matière de science vocale?

Cela provient de deux causes principales: La première tient au peu d'aptitudes musicales de certains élèves des classes de chant. Il ne viendrait à l'idée de personne de poursuivre l'étude d'un instrument si des dispositions naturelles ne se révélaient pas dès les premiers mois de travail.

Pour les chanteurs, le cas est tout autre. La nature aveugle peut douer d'une voix superbe un sujet réfractaire à toute éducation musicale. Ce sujet, qui se sent une fortune dans le gosier, veut à tout prix tirer parti de son organe et s'astreint à des études au-dessus de sa compréhension, qu'il poursuit au petit bonheur.

L'autre cause est tout entière dans la déplorable nullité de l'enseignement vocal au Conservatoire de musique.

Je ne voudrais peiner aucun des professeurs de chant, qui sont de braves gens, et je ne citerai pas de noms. Je m'en prends à l'ensemble, sans faire de questions de personnes. L'Art reconnaîtra les siens.

Presque toutes les voix qu'il nous a été donné d'entendre au dernier concours sont des voix malades, surmenées, déclassées, allant à la dérive et sortant douloureusement de larynx congestionnés.

L'émission en est factice, sans chaleur ni franchise. L'effort et la fatigue se révèlent constamment, et les sons péniblement émis sont toujours pénibles à entendre. Une voix qui se fatigue est une voix en passe de se perdre.

La méthode barbare en usage au Conservatoire consiste à faire appuyer le son sur le larynx. Or le larynx n'a rien à voir dans l'éducation d'un chanteur. Il faut que l'élève oublie que les cordes vocales sont dans la gorge; leur action doit être absolument inconsciente et naturelle.

Faire chanter en appuyant le son sur le larynx est donc la pire des hérésies, et cela est d'usage constant dans notre école nationale.

Le sempiternel chevrotement qui a donné une si désastreuse trépidation à l'ensemble des concours de chant est la preuve évidente de l'incohérence de l'enseignement vocal. J'ai la conviction qu'à leur entrée au Conservatoire les élèves avaient la voix plus naturellement posée et d'émission plus franche.

En voyant les déplorable résultats obtenus, je suis tenté de croire qu'on fait peu d'exercices, qu'on néglige les vocalises, et que dans certaines classes on n'en fait même pas du tout.

Ce n'est guère la place ici d'entrer dans les détails minutieux de l'enseignement vocal; — cependant s'il devenait nécessaire d'insister je n'hésiterais pas à mettre les points sur les i: — j'ai voulu tout simplement signaler l'extravagance d'une école de chant que ses résultats condamnent et qu'on ne saurait laisser dans l'état actuel.