

battant d'avant-garde, il s'en faut bien que le public les écoute et les suive, encore moins qu'il s'associe à leurs dédains.

Lui qui est libre de toute préoccupation de concurrence artistique ou commerciale et n'obéit qu'à son élan naturel, il honore en Reyer le musicien français auquel il a dû depuis plus de vingt ans, les jouissances les plus vives et les plus saines parce qu'elles étaient pures de tout alliage ; il applaudit avec reconnaissance les opéras les plus nobles et les plus élevés d'inspiration que notre grande scène lyrique ait joués à la fin du siècle dernier et de même qu'il s'associait de cœur, il y a trois ans, aux fêtes intimes de l'Institut célébrant le vingt-cinquième anniversaire de la nomination du doyen de la section de musique, de même aujourd'hui, en présence du deuil qui frappe l'école française, il s'étonnera peut-être que nul autre que M. Colonne, dans le monde musical, n'ait rendu un hommage public à l'illustre vieillard de quatre-vingt-cinq ans qui vient de disparaître, au créateur si puissamment inspiré, au glorieux héritier d'Hector Berlioz.

Adolphe JULLIEN.

La Musique et le Geste

M. Jean d'Udine prépare, en ce moment, sous le titre *l'Art et la Vie*, un grand ouvrage, où il expose méthodiquement les théories esthétiques disséminées dans ses écrits antérieurs. Il veut bien nous donner la primeur d'un fragment de ce livre, qui traite des rapports de la Musique et du Geste. Pour l'intelligence du sujet, il est indispensable de citer d'abord le passage suivant, emprunté au chapitre sur *la Danse*, où l'auteur étudie la solidarité des deux arts et constate que la musique est l'évocatrice naturelle de la danse :

Les rythmes sonores, non-seulement les rythmes macroscopiques représentés dans notre art contemporain par les rondes, les blanches, les noires, les croches et les barres de mesure, mais encore les rythmes vibratoires beaucoup plus rapides, générateurs de la mélodie, de l'harmonie et du timbre, sont tous traduisibles par des danses, par des attitudes. Il semble donc, a priori, que nous devrions étudier la musique avant la danse ; mais ce n'est que par un phénomène de réversibilité que la musique est devenue, dans notre civilisation, la mère de la danse ; historiquement c'est, au contraire, la danse qui a dû engendrer la musique. Celle-ci ne peut pas se comprendre, si on ne la considère comme issue des mouvements corporels que la vie imposa aux premiers représentants conscients de notre espèce. Et quand la musique d'un peuple commence à vieillir, à se recopier elle-même, elle ne peut trouver son salut qu'en se remettant, en toute simplicité, à l'école du geste.

Imaginons-nous, en effet, la situation des premiers hommes, encore dépourvus de tous les instruments compteurs de la durée que nous avons créés depuis et qui tous, en somme, dérivent du pendule (horloge, métronome, etc.). Il a fallu arriver à Galilée pour constater l'isochronisme des petites oscillations. Donc, pendant des millénaires, l'humanité n'a connu aucun procédé pour le partage objectif de la durée en petites parties égales. L'alternance du jour et de la nuit, puis, avec les observations astronomiques, le jour sidéral, lui ont permis, de bonne heure, de diviser ce *je ne sais quoi* indéfinissable dans lequel se succèdent les événements de la vie, en longues périodes à peu près égales. Mais, quand il s'agissait de se dire qu'entre le moment où

il partait de sa caverne pour arriver à la clairière voisine il fallait un certain temps, et que, pour arriver de cette clairière au fleuve passant en bas de la colline, il lui fallait un temps un peu moindre, s'il cherchait à connaître le rapport de ces deux durées, au moyen d'une très petite commune mesure, il ne possédait pas le moyen de l'obtenir par un calcul de durée indépendant de son organisme physique. Que faisait-il alors ? Il comptait le nombre de pas effectués dans chacun des trajets, en tâchant de régulariser sa marche, c'est-à-dire en s'habituant à faire des pas de longueur strictement égale, en s'efforçant d'éprouver une sensation d'effort identique dans chacune de ses jambes. Il éduquait soigneusement ainsi son sens de l'effort musculaire, pour que celui-ci l'avertit de la parfaite égalité de ses pas. Et cette régularité de l'effort, constamment contrôlée par la régularité des espaces compris entre ses deux pieds, créait bientôt, dans son cerveau, le sentiment du rythme, de l'isochronisme mental.

Vous aurez beau retourner le problème dans tous les sens, vous ne pourrez jamais renverser ce processus. Avec une baguette coupée dans un arbuste, on peut diviser objectivement la route en intervalles spatiaux rigoureusement égaux. En faisant un pas par intervalle ainsi mesuré, et en répétant souvent cet exercice, les deux jambes de l'homme étant d'égale longueur, il habitue son cerveau à créer dans ses membres des innervations égales et quand ces exercices sont souvent répétés, au sentiment musculaire de l'égalité de chaque pas se substitue bientôt un sentiment d'égalité rythmique, qui traduit en sentiment d'ordre musical les sensations spatiales et musculaires originelles. La marche, la course, le saut, la chevauchée, la manœuvre des rames créent pour l'homme des rythmes successifs, auxquels viennent s'ajouter les rythmes de son pouls, de sa respiration, etc., et tous ces rythmes, il les entretient par son sens auditif. Car son cerveau, une fois habitué à mesurer la durée en fonction de l'effort musculaire accompli, sait bientôt la mesurer en fonction de ses perceptions auditives. Avec un bruit de métal ou de bois choqué, crotales ou castagnettes, avec un chant vocal, nous régularisons nos mouvements corporels. Mais, encore une fois, la faculté même de produire ces bruits, ces chants d'une manière isochrone, c'est-à-dire la faculté musicale rythmique n'a pu s'acquérir elle-même qu'en fonction de sensations musculaires contrôlées par ses mesures spatiales. La musique est née de la danse. Et je montrerai un jour, avec des exemples concrets, comment, à l'heure qu'il est, notre sens des durées encore grossier peut s'affiner prodigieusement par des exercices musculaires spatiaux. L'art commence toujours avec cette transformation de mesure spatiale en mesure de durée.

.

Après avoir longuement étudié la danse comme moyen de traduction plastique toujours possible des signes musicaux, l'auteur conclut en ces termes :

Pas n'est besoin que le geste corrélatif d'une musique donnée soit réalisé, pour que naisse l'émotion artistique. Il peut n'être que pensé ; mais il existe toujours, au moins en puissance, que l'on s'en rende compte ou non. Si l'audition d'une phrase musicale nous émeut, c'est justement parce qu'elle provoque en nous une série de réflexes viscéraux, que nous traduirions spontanément par une danse corrélatrice, si nous n'étions comprimés par une éducation dogmatique et par des préjugés maintenant séculaires. Faisant allusion à la possibilité de cette traduction, j'ai maintes fois écrit, dans des articles consacrés uniquement à l'analyse d'œuvres musicales : *toute mélodie est une série d'attitudes* et je généraliserai plus tard cette définition, en l'étendant à toutes les œuvres d'art.

Mais quand je parle de la danse comme d'un moyen de traduction toujours possible des signes musicaux, il va sans dire que j'entends le mot « danse » dans son

sens le plus large. Le chef d'orchestre danse, en mimant la symphonie qu'il dirige ; l'acteur, en traduisant par des jeux scéniques les émotions du drame musical, danse également. Appelons, si vous le voulez, ces réflexes physiologiques des *gestes*, sans chercher, pour le moment, à définir le *geste* d'une façon précise, laissons-lui provisoirement le sens étymologique large « d'activité corporelle », qu'il offre dans des locutions comme « gesta Dei per Francos » ou comme « Chansons de gestes ».

Mais tâchons, à la lueur de la synesthésie sons-mouvements, de préciser le caractère imitateur de la musique et de démontrer que, si certaines entités musicales, certains signes sonores sont susceptibles de suggérer des gestes à leurs auditeurs ou à leurs interprètes c'est parce que ces signes sont nés eux-mêmes sous l'influence d'attitudes analogues, pensées ou prises par le compositeur.

La danse, nous l'avons vu, naît de la musique, mais la musique est d'abord née de la danse ; elles s'engendrent continuellement l'une l'autre, par un phénomène de génération alternante, qu'il nous faut étudier maintenant, que l'on retrouve dans les autres arts et dont la connaissance peut servir de clef pour l'esthétique toute entière.

*
**

Nous venons de voir la musique, née de la danse, engendrer la danse à son tour. Ce dernier point ne fait de doute pour personne, même pour les esprits superficiels. Mais avant d'étudier les autres réflexes, que l'art des sons paraît capable de nous suggérer directement (sensations colorées ou sapides, tactiles ou olfactives, sentiments de force, d'amour, de langueur, etc.), il est nécessaire d'examiner, à la lueur de quelques exemples les suggestions musicales d'ordre moteur, où le geste évoqué n'a ni l'amplitude ni la symétrie que l'usage exige pour accorder le nom de danse à des mouvements corporels.

Si j'appelle danse, comme je l'ai fait tout à l'heure, dans un sens large, toutes les attitudes humaines (isochrones ou hétérochrones) je m'écarte en effet du langage courant, qui réserve cette qualification aux mouvements dont les rythmes sont souvent répétés et possèdent un plus grand commun diviseur de durée facile à percevoir. Je m'explique.

On dit : « Ma nièce danse comme un ours : la fille du conseiller Dupont danse à ravir, Mlle Zambelli est une danseuse exquise ». Mais on ne dit pas : « M. Jaurès danse bien ses discours ; M. Weingartner danse parfaitement le Berlioz ; M. de Max danse *le Cid* mieux qu'aucun autre tragédien ». Et pourtant rien ne différencie essentiellement le mode expressif de ceux-ci, des trémoussements de celles-là. L'orateur et le comédien, exécutant des gestes dont les durées ne sont pas fixées d'avance et ne comportent que des communes mesures très petites, on peut, il est vrai, trouver que cette arhythmie apparente enlève à leurs séries d'attitudes le caractère de danse. Mais pour le chef d'orchestre ou pour le tragédien lyrique, dont les gestes, s'il est sensible et artiste, sont tous réglés par la musique, c'est réellement une danse, au sens strict du mot, qu'il exécute en dirigeant l'orchestre ou en jouant son rôle. Pour tout le monde un discours de Bossuet, un morceau de Renan sont de la littérature au même titre qu'une tirade de Corneille ou qu'une strophe de Musset, bien que les rythmes de celles-ci soient d'une perception bien plus facile (avec leur commune mesure de douze pieds) que les rythmes complexes de ceux-là. Mais dans ce domaine on a deux noms : prose et poésie, grâce auxquels on peut considérer comme relevant du même art les œuvres que je cite, tout en les distinguant les unes des autres par une étiquette qui sauve notre amour des catégories. L'Oraison funèbre du Prince de Condé est un chef-d'œuvre de la langue française, un chef-d'œuvre en prose, la Nuit d'Octobre en est

un autre, un chef-d'œuvre en vers. Or, il n'y a pas plus de différence entre les gestes de M. Van Dyck jouant *Siegfried* et les gestes d'une ballerine exécutant la valse lente de *Sylvia* qu'entre ces deux échantillons de notre littérature. Le premier danse en prose, la seconde danse en vers ; et si l'on donnait à chacune de ces deux formes de danse un nom spécifique, tout le monde tomberait immédiatement d'accord qu'elles ne constituent en effet que deux modes d'un même phénomène : l'enchaînement de séries d'attitudes.

Ainsi donc, même à notre époque, la musique suggère encore des mouvements de danse à ceux qui l'entendent, lorsqu'elle se présente à eux avec des rythmes simples, des carrures régulières. Mais on tend de plus en plus à nier, contre toute vérité, que si la musique n'est ni carrée, ni d'une homogénéité rythmique évidente (comme dans les airs de ballet) elle n'est pas directement suggestive de ces gestes expressifs et dramatiques que j'appelle de la danse en prose. Pourtant, je le répète, ces deux formes de danse ne diffèrent entre elles que par l'ordre de grandeur de leurs plus grands communs diviseurs rythmiques. Voyez la valse ou la polka. L'unité de durée qui mesure leur pas est le temps ou le demi-temps (la noire ou la croche, pour parler le langage des musiciens), durées relativement longues, qui, même dans un mouvement rapide, ne tombent jamais au dixième de seconde. Et tout le long d'un même morceau, ces étalons de mesures conservent non seulement leur « valeur », leur durée isochrone, mais encore un coefficient métrique constant, trois pour la valse (trois noires ramenant un accent fort, qui permet à un enfant de quatre ans de battre la mesure de cette danse), quatre pour la polka (toutes les quatre croches recevant également un accent fort). Aussi, pour tout le monde, les rythmes de la valse et de la polka paraissent-ils très dansants.

Dès qu'une musique s'éloigne de ces mesures simplistes, la majorité des auditeurs déclare qu'elle n'est pas *dansante* (on dirait mieux *dansable*), parce que le corps de l'homme est très insuffisamment éduqué au point de vue de la coordination des mouvements, notre cerveau n'étant pas suffisamment exercé à obtenir une prompt obéissance de nos muscles. Prenons, par exemple, le rythme musical formé par une série de mesures à trois temps, où le premier temps se compose d'une noire (une note), le second de deux croches (deux notes égales chacune à la moitié d'une noire) et le troisième de trois croches (triolet ou trois notes égales chacune au tiers de la noire). Il n'y a pas un individu sur cinquante qui soit capable d'exécuter du premier coup ce rythme avec les pieds en marchant simplement un pas par note. Et pourquoi ? Parce que le plus grand commun diviseur rythmique, dans ce dessin métrique, tombe au sixième de temps, les deux notes du duolet et les trois notes du triolet ayant en effet pour commune mesure le sixième de la noire. Demandez à un musicien, même habile, de vous battre avec les mains quatre temps réguliers, dans un mouvement lent, et puis brusquement invitez-le à frapper cinq coups réguliers dans le même temps qu'il en frappait quatre précédemment, il n'y parviendra pas sans un long exercice, le plus grand commun diviseur rythmique de ces deux rythmes étant égal au cinquième de la noire dans le premier mouvement. De là à déclarer que toute musique qui n'est pas spécialement composée pour la danse n'est pas dansante, il n'y a qu'un pas.

Mais du fait que nous ne savons plus réaliser corporellement tous les mouvements dont la musique nous offre l'image sonore, s'ensuit-il que notre cerveau ne perçoive pas inconsciemment l'image plastique de ces mouvements ? Je ne le crois pas. Je suis, au contraire, persuadé que le dynamisme de la musique est un phénomène constant. Et si, nous autres auditeurs, nous sentons obscurément ce dynamisme suggéré par toute image sonore, il faut nécessairement que cette image soit née elle-même d'une image motrice plus ou moins inconsciemment perçue par le compositeur.

C'est en écrivant une monographie de Gluck que j'ai, pour la première fois, nettement compris ce processus constant :

Gestes accomplis ou pensés par le compositeur.

Transmutation de ces gestes en signe sonore.

Retransmutation du signe sonore, par l'auditeur ou l'interprète, en gestes pensés ou accomplis.

Je cherchais, dans le petit livre dont je parle, ce qui, chez l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée*, donne à sa mélodie un caractère si puissamment dramatique. Pour tâcher de résoudre ce problème, je me demandai d'abord ce qu'est une mélodie, et me répondis, en termes très généraux, *c'est essentiellement une série de sons successifs*, seule définition qui ne préjuge pas et par conséquent ne risque pas de mal juger toutes les phrases musicales. Mais j'observai immédiatement qu'une série de « sons successifs » peut aller depuis le roulement de tambour jusqu'au divin solo de flûte qui accompagne, dans *Orphée*, la danse des âmes heureuses, depuis la récitation la plus insipide de Lulli, jusqu'à l'air savamment agencé par Piccini ou par Pergolèse. Or, si la récitation de Lulli, si le cri du coucou, si le roulement de tambour sont des mélodies dans l'acception théorique du mot, ils ne passeront, en fait, pour tels aux yeux ou, pour mieux dire, aux oreilles de personne. Entre la mélodie, telle que nous la concevons pratiquement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental, où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine « courbe » toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme, entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où cesse la mélopée ? Où commence la mélodie ? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes très intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue et nous devons considérer la « mélodicité » comme un phénomène relatif.

« Pour mieux s'entendre, ajoutai-je, il est cependant possible de classer les différentes espèces de mélodies d'après leurs formes, sinon d'après leur valeur intrinsèque, et de les ramener à quelques « types » principaux, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments des sensations sonores et principalement la hauteur et le rythme. » Et je divisai artificiellement, de la sorte, toutes les mélodies en trois types principaux :

1° Les *Récitatifs* ou *Mélodies du premier type* qui se caractérisent par la répétition fréquente de plusieurs syllabes sur une même note, par une absence complète de symétrie rythmique et généralement aussi par un faible écart entre les notes extrêmes du chant. Les récitatifs constituent, par conséquent, des mélodies très voisines de la simple déclamation et à peine organisées.

2° Les *Mélodies du deuxième type* ou *Mélodies proprement dites*, dans lesquelles les éléments sonores entrent plus largement en jeu ; les notes y sont plus variées et plus étendues sur l'échelle des hauteurs et les rythmes, quoique libres encore, plus particularisés et soumis à une certaine unité d'allure. Mais les uns et les autres, quoique s'éloignant déjà de la déclamation, demeurent encore soumis assez étroitement aux exigences du texte. Il s'y établit, en quelque sorte, un compromis entre la musique, qui commence à s'organiser suivant ses modes personnels et le poème, qui conserve néanmoins une autorité directrice. Il va sans dire que cette forme mélodique peut trouver place même dans la musique purement instrumentale ; mais elle n'est, en ce cas, qu'une sorte de réminiscence des mélodies vocales de même catégorie.

3° Enfin les *Mélodies du troisième type*, celles que l'on nomme des *Airs*, où la liberté du compositeur disparaît devant le parti-pris d'obtenir des courbes et des

rythmes symétriques, indépendants des paroles chantées et des nuances particulières du sentiment ou de la pensée. L'air, à raison même de son organisation très complexe, mais très fixe, ne peut représenter qu'un état d'âme général. Plus conventionnel en soi que le Récitatif et que la Mélodie du deuxième type et plus éloigné que de la déclamation verbale, l'air favorise beaucoup moins la finesse de l'expression, mais il possède l'avantage d'une puissance lyrique plus grande, d'un « dynamisme » plus intense, dynamisme que les Italiens ont malheureusement affaibli en soumettant leurs ariosos à une réglementation étroite et dogmatique.

« Mais il faut bien se garder, disai-je — et c'est là ce que les musiciens ont rarement la sagesse de faire — il faut se garder d'établir entre ces divers types mélodiques une hiérarchie quelconque. Le Récitatif, la Mélodie proprement dite et l'Air ne constituent pas des degrés d'émotion musicale supérieurs les uns aux autres. N'attachons pas à cette classification une idée de *qualité*, mais seulement une idée de *quantité* mélodique. La qualité d'une mélodie tient à tout autre chose. Si l'Air est plus organisé que le Récitatif, cela ne veut pas dire qu'il soit plus musical, ni plus expressif; il est autre, voilà tout. Une valse de Métra est aussi organisée qu'un scherzo de Beethoven et ne vaut pourtant pas telle mélodie liturgique, qui l'est à peine. » Chacun de ces trois types mélodiques (entre lesquels, bien entendu, peuvent se classer une infinité de types intermédiaires) correspond à une activité physiologique particulière, allant de la narration simple et de la gesticulation restreinte, qui accompagne les discours ordinaires, à l'exaltation lyrique et aux mouvements amples et cadencés, qui trahissent plastiquement cette exaltation. Je montrai, dans mon étude sur Gluck, que précisément le caractère dramatique et vrai de sa musique tient à ce que les signes sonores de cet auteur, passant continuellement par tous les types mélodiques, utilisent aussi toute la gamme des rythmes correspondants — asymétriques et libres dans le récitatif, symétriques et réglés dans l'air.

« Le second acte d'*Armide*, écrivais-je, offre un admirable spécimen de cette variété morphologique avec le monologue de l'enchanteresse, où se trouvent employées successivement toutes les espèces de courbes vocales. Armide est en présence de Renaud endormi et s'apprête à le poignarder. Dans un récitatif entrecoupé, haletant, où les notes du chant n'ont d'autre rôle que de suivre fidèlement toutes les indications du texte, tour à tour elle crie sa soif de vengeance et soupire ses hésitations à frapper le beau chevalier sans défense. Peu à peu, sous l'influence de sa pitié grandissante, le chant s'accroît et s'achemine vers une délicieuse mélodie du second type. L'héroïne se laisse désarmer par sa tendresse naissante et se décide, au lieu de tuer son ennemi, à le séduire par des enchantements. Elle atteint de la sorte un état passionné à demi inconscient, où le raisonnement et les arguties sentimentales font place à l'exaltation : « Démons transformez-vous en d'aimables zéphirs... Volez ! conduisez-nous au bout de l'univers ! » Les paroles se répètent, la mélodie libre se transforme en une sorte d'incantation rythmée, et la voix, suivant des périodes symétriques, s'enlance à la chanson du hautbois, cependant que la palpitation légère des violons, par son dessein obstiné, peint le vol des Esprits subtils et diaphanes. »

Une telle page contraint donc l'interprète et l'auditeur, doués de sentiment artistique, à prendre la série d'attitudes que Gluck a conçu comme devant être successivement celles de son héroïne à cette heure de crise.

J'insiste là-dessus, parce que si je parviens à bien expliquer ce que j'entends par la transmutation de la musique en geste et du geste en musique, je suis sûr de me faire comprendre sans peine, dans les raisonnements qui vont suivre. Ouvrez donc encore les partitions de Gluck et voyez comme tous les gestes sont exprimés, chez lui, au moyen de transpositions extraordinairement justes. Quand, par exemple,

Armide cherche à se *traîner* sur les pas de Renaud, qui vient de s'enfuir, quand Clytemnestre invite le soleil à *reculer* devant le forfait d'Agamemnon, quand la terre se *refuse* aux pas chancelants d'Alceste mourante, la voix et l'orchestre trouvent, chaque fois, des inflexions, des rythmes, des accords, des silences tellement picturaux, que la vision de ces mouvements s'impose à nous avec une intensité qui tient réellement du prodige.

(*A suivre*).

Jean d'UDINE.

Félix Mendelssohn-Bartholdy

A propos du Centenaire de sa naissance

Le 3 Février prochain, il y aura un siècle que naquit à Hambourg Félix Mendelssohn. Ce centenaire va-t-il rendre un peu d'éclat aux ors poussiéreux de sa gloire ? La vie de Mendelssohn avait été un triomphe ininterrompu ; son enterrement fut une apothéose. Survint la grande guerre wagnérienne. D'acharnés combats se livrèrent autour de son nom, drapeau de tous les réactionnaires poncifs, de tous les impuissants hargneux, de tous les conservateurs autoritaires, étroits et solennels. Les protagonistes de la nouvelle école mirent à l'attaquer et, une fois vaincu, à l'abattre un acharnement brutal qui montre quel danger il était pour eux. Puis une couche uniformément grise de dédain et d'oubli a recouvert l'artiste et son œuvre. Mendelssohn finit par n'être plus que le musicien à l'usage des petites filles rêveuses dont le cœur s'en trouve un instant, pour se refermer bien vite, au soleil de l'art et du sentiment.

Nous sommes loin des batailles épiques. Le wagnérisme, à son tour, a vécu. L'heure est venue de remettre les choses en place, de réviser certains jugements rendus avec un parti-pris évident par un tribunal composé des accusateurs eux-mêmes.

Pour apprécier Mendelssohn à sa valeur, il convient de faire en lui deux parts : le compositeur et l'organisateur, le chef d'orchestre (1).

Le mal qu'on en a dit n'empêche que Mendelssohn fut un musicien de race, convaincu, sincère, fort habile et parfois un grand musicien. Nous ignorons en France presque complètement ses oratorios, cantates, psaumes (qui forment avec les œuvres de Bach et de Hændel le fond du répertoire des sociétés chorales allemandes), où il y a de belles choses, de l'émotion, de l'ampleur, une sûreté et une souplesse de technique étonnantes. Son œuvre de piano, dont une forte partie a vieilli, reste charmante. Il a créé le scherzo-caprice, la forme touchante et légère de la romance sans paroles ; dans le genre variation, il est sans égal. Son écriture est lucide, simple, agréable, facile, d'un sûr effet. Sa musique symphonique est charmante également (c'est le mot auquel on revient toujours à son propos), claire, sonore, sans surcharge, bien construite, surtout remarquable dans les mouvements vifs. Il créa l'ouverture de concerts. Son tort fut, étant à un tournant, de n'avoir pas osé aller franchement de l'avant. Les vieux moules arrêtés et solides, il les garda par habitude, par un certain respect de l'autorité, signe distinctif de la race juive, sans les rajeunir. Les formes n'éclatent pas sous la pression du génie comme parfois chez Schumann, mais discrètes, elles flottent. Lui qui est un descriptif et un descriptif comme il faut l'être en musique, un descriptif qui exprime de la nature extérieure, ce qu'elle répercute de la voix qui la chante, ce qu'elle reflète du cœur qui l'aime, de l'être qui la contemple, n'a pas su aller jusqu'au poème symphoni-

(1) Voir mon livre sur *Mendelssohn* (collection des grands musiciens, H. Laurens, éditeur).