

N'avions-nous pas raison de dire que la fondation de l'Ecole française de Gymnastique rythmique, par Jean d'Udine, avait plus d'importance pour nous que le voyage au pôle, plus ou moins nord, d'un Yankee avide de réclame?

A. MANGEOT.

**

Albert Cozanet est né à Landivisiau (Finistère) en 1870.

Il fit ses études de droit, fut reçu avocat et fit partie du barreau en province pendant sept ans. Arrivé à Paris en 1898, il entra dans les bureaux de l'administration municipale à l'Hôtel de Ville, mais toutes ses aspirations allaient vers la musique et sous le pseudonyme de Jean d'Udine, il fit la critique des grands concerts au *Courrier Musical*. Il s'aventurait à mettre la critique musicale en équations et risquait en public des paradoxes et des appréciations si osées qu'elles soulevèrent un jour un violent tumulte à la Bodinière.

Tout en alignant des chiffres, au bureau, il ne cessait d'écrire et à chacun de ses livres sa réputation grandissait. Ce furent : *Lettres paradoxales sur la musique* (Fischbacher), *Dissonance*, roman (Courrier Musical), *Paraphrases sur les Grands Concerts* (Joanin), *Petites lettres pour la jeunesse sur le Jugend-Album de Schumann* (Joanin) les *Caractères des Musiciens* (Joanin), *l'Ecole des Amateurs* (Courrier), *Gluck* (Laurens), *la Meule tourne* (Albin Michel), de la Corrélation des sons et des couleurs en art (Fischbacher), *l'Orchestration des Couleurs* (Joanin), la belle *Musique* (Devambez), enfin la librairie Alcan, met en ce moment sous presse *l'Art et le Geste* (primitivement *l'Art et la Vie*), dont le *Monde Musical* a donné à ses lecteurs la primeur d'importants fragments.

Comme musicien, Jean d'Udine a fait exécuter une petite suite d'orchestre, *Près du Berceau*, par l'orchestre de M. de Léry et les vigoureux *Chants de la Jungle*, à la salle Pleyel, par Jean Reder. Il termine en ce moment un opéra-bouffe en 2 actes, d'après les *Noces de Pantagruel*, de Rabelais.

Que de choses il y aurait à dire sur le musicien et l'homme qu'est d'Udine! Mais il faut borner à indiquer le trait caractéristique et définitif de sa vie d'artiste : après un coup de vent terrible dans son existence intime, il prit le parti de quitter l'administration et de renoncer au bénéfice de la retraite assurée, pour aller conquérir à Genève la Gymnastique rythmique et la ramener à Paris.

Ce geste est celui d'un passager, embarqué sur un solide et confortable steamer, qui attiré, au milieu de la traversée, par une clarté lointaine, sauterait brusquement dans un frêle canot et filerait de ses propres forces vers l'inconnu. *Fluctuat nec mergitur*. Le pilote était bon; son vaisseau n'était pas fantôme et il l'a ramené chargé du plus bel avenir.

Souhaitons au Conservatoire et à l'Opéra d'ouvrir bientôt leurs portes à Jean d'Udine.

A. M.



Musiques horizontales

ET

Musiques verticales

La lecture d'un passage du remarquable article de mon excellent ami Emile Vuillermoz, sur la Schola et le Conservatoire (1), m'insuffle l'irrésistible désir de faire entendre dans la querelle des *harmonistes* et *contrepointistes* une voix de plus : la mienne. Je suis, en commençant du moins, animé des plus pacifiques intentions, et ne souhaite qu'une chose : c'est que le rôle de troisième larron que je viens jouer dans cette dispute ne m'attire pas les voies de fait de quelque trop bouillant *Pelléastre* ou *Scholiste*, et je m'estimerai très heureux si Messieurs les *Verticalistes* et *Horizontalistes* daignent lire jusqu'au bout l'exposé de mes idées personnelles.

Voici le passage de l'article de Vuillermoz dont j'ai parlé plus haut :

« Nier l'harmonie, n'y voir qu'un catalogue « de termes plus ou moins arbitraires, un « recueil de formules abstraites, lui refuser « toute réalité objective et se contenter des « ressources mécaniques du contrepoint, « c'est anéantir l'âme même de la musique, « c'est méconnaître le principe vital de notre « art, la force vive qui assure son développement et sa pérennité. Comment ces historiens appliqués peuvent-ils ignorer que « l'histoire musicale entière se résume dans « les successives conquêtes harmoniques de « l'humanité? L'annexion de l'accord de septième de dominante, la soumission de la « quinte augmentée, la libération de la neuvième, la colonisation de l'appoggiature non résolue... voilà les grandes dates historiques qui illuminent tout un siècle. Le contrepoint ne vit pas, ne progresse pas, ne permet pas d'acquérir de nouveaux trésors sonores. C'est un procédé artificiel d'élocution, qui n'était déjà plus perfectible à l'époque de Bach et ne saurait constituer un moyen d'expression acceptable « des sensibilités contemporaines. »

Si j'applaudis de tout mon cœur de musicien aimant la musique au reste du bel article de Vuillermoz, où il exprime avec une élégante ironie et une rare finesse d'observation des idées que je partage sans réserve, je regrette personnellement que son ardeur polémique l'ait entraîné à écrire sur le contrepoint des choses qui me paraissent bien téméraires. Comment un musicien, aussi délicat que lui, peut-il dire que le contrepoint ne vit pas, ne progresse pas, ne permet pas d'acquérir de nouveaux trésors sonores?

Certainement l'enrichissement de l'harmonie constitue un des facteurs les plus importants de l'évolution musicale, mais Vuillermoz n'a certainement pas mesuré la portée de ses paroles, en affirmant que le contrepoint n'était déjà plus perfectible au dix-huitième siècle.

(1) Paru dans le *Mercur de France* du 16 septembre et reproduit en partie dans le *Monde Musical* du 15 octobre.

L'évolution du contrepoint suit pas à pas celle de l'harmonie. Chaque nouvelle conquête harmonique modifie le contrepoint, et la connaissance familière des œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Brahms, Mahler, Enesco, Fauré et Debussy (1) révèle une transformation incessante et totale du contrepoint (M. C. Saint-Saëns est le seul maître qui persévère, en 1909, à écrire le contrepoint du dix-huitième siècle), résultat de la correspondante transformation harmonique.

Est-ce qu'aux yeux de l'ami Vuillermoz le contrepoint ne serait autre chose que cette épouvantable invention inquisitoriale dont voici un exemple éloquent :



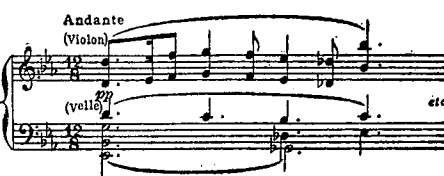
Emprisons-nous de ranimer l'infortuné Vuillermoz; et que vite, quelques harmonieuses polyphonies viennent cicatriser les conséquences de l'affreux traumatisme :

I



(R. WAGNER. Tristan et Yseult.)

II



(G. FAURÉ. 2^e quatuor.)

III



(Cl. DEBUSSY. Hommage à Rameau.)

Voici Vuillermoz remis; par conséquent, je l'entends me répondre : « Mais tout ceci est de l'harmonie; où voyez-vous du contrepoint? Pardon, mon cher collègue; je vous ai à dessein cité ces trois exemples sachant que vous prisez fortement leurs auteurs. Je prétends que toute l'expressivité de l'exemple I provient de la coopération des deux dessins mélodiques *fa dièze, mi mi dièze, fa dièze et la, sol dièze, sol bécarré*, dessins mélodiques dont la beauté intrinsèque est infiniment accrue par l'audition simultanée; que toute l'extraordinaire, voluptueuse mélancolie de l'exemple II est due à la superposition de la mélodie du violon avec le dessin mélodique du violoncelle, et enfin

(1) Intentionnellement, je ne cite pas le nom de Richard Strauss; cet homme a évidemment pour principe que tous les thèmes sont superposables entre eux!

que le charme de l'exemple III est dû à l'existence, au-dessous de l'expressive mélodie supérieure d'une succession de tierces chromatiques, de par laquelle la puissance expressive de ladite mélodie supérieure se trouve ainsi ringulièrement rehaussée.

Or, qu'est-ce qu'on appelle *simultanéité de dessins mélodiques*? Il me semble que ce n'est pas autre chose que le contrepoint. Evidemment, dans les trois exemples que j'ai cités, on ne saurait découvrir superposées plusieurs mélodies de longueur considérable; certes non. Il s'agit, en l'espèce, de très courts fragments mélodiques. Mais l'examen, même le plus superficiel, révèle qu'il s'agit bel et bien de *contrepoint*, c'est-à-dire, suivant la plus récente signification de ce mot, de superposition d'un nombre quelconque de *mélodies*, ou *fragments mélodiques*, ou même seulement *mouvements mélodiques* (1), offrant chacun une physiologie propre, et contribuant individuellement aussi bien que coopérativement à l'économie expressive totale.

Au même titre que l'harmonie (dont il ne se distingue que par quelques infimes différences, presque impossibles à expliquer succinctement), le contrepoint est aujourd'hui, comme il y a deux ou trois siècles, un des éléments les plus puissants de la musique. Si le rythme peut se comparer à la charpente osseuse du corps humain, et la mélodie à la chair, alors le contrepoint (ou l'harmonie, comme il vous plaira) remplit le rôle du sang vivificateur. Sans lui, point d'expression intérieure, point de volupté auditive; seulement une pauvre, misérable musique, évoquant l'image de ceux qui ont faim. Et de même qu'un sang vicié corrompt l'organisme, les contrepoints comme celui pratiqué dans les productions de la Schola peuvent rendre intolérable la fréquentation de mainte œuvre musicale.

En résumé, si je ne savais trop bien que la véritable raison du conflit actuel entre les harmonistes et contrepointistes français dérive uniquement de l'incompatibilité des esthétiques Debussystes et d'Indystes, je m'avouerais incapable de comprendre le mobile de cette discussion. A mon sens, l'harmonie et le contrepoint forment *une seule et même chose*, pour laquelle il serait certainement incessamment trouvé une formule composite, qui permettra à l'enseignant de fonder en une seule les deux démonstrations, aujourd'hui encore nécessaires. Ce jour-là les pauvres traités sur lesquels s'appuie la pédagogie contemporaine auront vécu. Sur les tombeaux des contrepoint à la 9^{me}, à la 10^{me}, à la 11^{me} et d'autres moyenâgeries analogues, se lèvera l'enseignement de la POLYPHONIE moderne, riche de toutes les dernières conquêtes, librement expressive, audacieuse et multiforme et affranchie de toute entrave. Ami Vuillermoz, je suis certain que vous pensez là-dessus comme moi, et que, comme j'ai dit en commençant, seule la hieure du contrepoint qui se fabrique rue Saint-Jacques a pu nous pousser à écrire quelques lignes qui dépassent votre pensée. Et maintenant que je vous ai dit mon avis, et que tout malentendu est dissipé entre nous, je sens le devoir de rendre hommage publiquement

au courage avec lequel vous exprimez, depuis plus de six années, à haute voix ce qu'une majorité de personnages, moins courageux que vous, gardent soigneusement en eux, pour toutes sortes de raisons ayant fort peu de rapports avec la musique.

Préparons avec une sereine confiance la venue de l'*Übermensch* qui nous délivrera à jamais des supplices sonores (1) que nous ont voulu et l'érection de César Frank en chef d'école et les *excellentes intentions* de de M. Vincent d'Indy.

Alfred CASELLA.

Comme suite à l'article de M. Alfred Casella, nous croyons intéressant de publier le fragment d'une lettre de l'excellent musicien bordelais, M. R. Lambinet, relatif à la même question.

« Si le contrepoint a précédé historiquement l'harmonie et lui a donné naissance, il n'en est pas moins vrai que, de nos jours, et même depuis longtemps, l'harmonie existe indépendamment du contrepoint. Il y a des pièces qui sont purement harmoniques et tirent leur expression, non des combinaisons de mélodies superposées chères à la Schola, mais d'une seule mélodie appuyée par des accords. Deux exemples entre beaucoup d'autres : l'adagio de la sonate de piano en ut dièse mineur, de Beethoven, et, dans *Manon*, de Massenet, la romance de la table (Adieu, notre petite table). — Il serait, je crois, difficile d'y trouver des superpositions mélodiques; à moins de convenir que deux notes qui se suivent forment une mélodie.

Au reste, il ne faudrait pas jouer sur les mots : si M. Vuillermoz entend par contrepoint celui qu'on enseigne encore à titre de *gymnastique de plume*, d'*exercice*, évidemment il a raison de penser qu'il a fait son temps, tout en ayant produit des chefs-d'œuvre. Mais si l'on appelle contrepoint l'art de faire marcher ensemble, de façon à satisfaire le goût et à produire une impression déterminée, plusieurs parties mélodiques, tout en utilisant les découvertes modernes, il est certain que le contrepoint est loin d'être périmé, et M. Combes a raison.

Pour mon compte, je crois que l'avenir (et même le présent) est, non dans l'antagonisme des deux systèmes, mais bien au contraire dans leur fusion intime; tout dépend de l'expression recherchée, et les matériaux n'ont de valeur que par l'emploi qu'on en fait. Certaines suites d'accords enchaînés sans lien mélodique appréciable pourront être fort utiles pour créer une sorte de *fond harmonique* sur lequel se détachera en clair un thème ayant son expression propre; dans ce cas, l'harmonie viendra colorer l'ensemble, créer des oppositions, des tâches sonores, donnant du relief à la mélodie. Parfois même ces suites d'accords auront *par elles-mêmes* leur expression, sorte d'impressionnisme non dénué de valeur, quoi qu'en pense la Schola.

Mais le plus souvent, la beauté résidera, à mon sens, dans l'emploi simultané des deux méthodes, les enchaînements harmoniques pouvant être modifiés par les combinaisons contrapontiques l'importance qu'on leur veut, tout en laissant à l'ensemble sa couleur et son expression générales. Ce sont là des choses qui forment véritablement l'art, et dépendent exclusivement du goût et de la volonté de l'auteur. Cela ne peut s'enseigner autrement que par l'étude des maîtres, et les progrès de cet art

(1) Je serais navré que MM. Déodat de Séverac et Albert Roussel se crussent compris parmi les auteurs de ces peu sympathiques musiques. Et je les adjure de croire à ma sincère admiration pour tous deux.

ne peuvent venir que des recherches personnelles et incessantes des artistes.

Duprato avait raison : il n'y a pas de suites d'accords défendues, pas plus qu'il n'y a de combinaisons mélodiques défectueuses; il n'y a, de part et d'autre, que des choses belles ou des choses laides, et aucune théorie, aucun système, ne sont blâmables en eux-mêmes, mais seulement par l'emploi qu'on en fait. — C'est, du moins, mon intime conviction.

R. LAMBINET.



L'Analyse par l'Edition

Il est tellement évident que l'analyse des œuvres est nécessaire à leur compréhension et à leur bonne exécution, que cette partie de la connaissance musicale figure aux programmes de tous les examens de piano, faisant l'objet de la Réforme de l'enseignement.

Un grand nombre de professeurs et d'élèves nous ont déjà écrit pour nous demander de leur indiquer de quelle manière ils pourraient apprendre à faire ces analyses.

A ceux d'entre eux qui ne peuvent suivre le cours de composition de M. Ch. M. Widor au Conservatoire, ou celui de M. d'Indy à la Schola, nous ne pouvons mieux faire que d'attirer leur attention sur le procédé d'analyse par l'édition, auquel s'applique depuis quelques années M. Georges Sporck.

L'examen du fac-similé, que nous reproduisons d'autre part, de la première sonate de Mozart, fera comprendre à quel point le travail d'analyse est devenu facile dans cette édition, puis qu'il suffit d'en suivre les annotations, pour être initié à la construction de l'œuvre, jusque dans ses moindres détails.

M. Georges Sporck a ainsi annoté et fait éditer : les 21 premières sonates de Beethoven (op. 2 à op. 90) 13 sonates de Mozart, 4 sonates de Weber, et 2 sonates de Hummel. Il complètera bientôt sa collection avec les sonates de Rust, Mendelssohn, Schumann, Chopin et les op. 101, 106, 109 et 110 de Beethoven.

C'est dire qu'il ne sera plus permis, maintenant, aux pianistes — virtuoses, professeurs et élèves — d'ignorer la construction et de ne pas saisir le sens musical des œuvres qu'ils interprètent.

Ceux de nos lecteurs qui voudraient avoir de plus amples détails sur l'édition Analytique des Classiques les obtiendront en s'adressant au *Monde Musical*, à M. Georges Sporck, ou à l'éditeur.



(1) Souvent même, certains mouvements mélodiques existent seulement à l'état latent.