

temps et pensèrent, au contraire, que la présence de l'auteur au pupitre était une attraction de plus pour le public. De sorte que presque tous les musiciens de notre temps ont dû passer par cette nouvelle route ouverte sur le succès; et l'on a pu voir défiler têtes blondes et grises sur l'étagère du chef d'orchestre de profession!

Pour l'observateur, la différence du geste correspond exactement à la différence des caractères; et, sans connaître l'homme, on peut déchiffrer un peu de sa personnalité reflétée en sa pantomime comme en un miroir.

Léo Delibes était agité, inquiet, d'une extrême sensibilité; de bras sûr néanmoins, et mimant très bien du bâton toutes les spirituelles finesse de sa musique.

Ernest Guiraud était d'une surprenante aisance avec une sobriété remarquable. Il passait même, parmi ses camarades, comme possédant le mieux l'art du chef d'orchestre. Si bien qu'un jour on lui offrit le pupitre de l'Opéra. Il s'en défendit avec le fin bon sens qui lui était familier et répondit : « On s'accorde à me reconnaître quelques qualités quand je dirige l'exécution de ma musique; mais je ne sais moi-même ce que je deviendrais devant celle d'un autre! »

C'était sans réponse.

Benjamin Godard cachait beaucoup de chaleur et de fougue sous son extérieure rigidité. Sûr de lui par caractère, et non sans raison, il devint tout à fait maître du bâton, lorsqu'il reprit la direction des Concerts populaires après la mort de Pasdeloup, et l'entraînement journalier des répétitions acheva d'en faire un excellent chef d'orchestre pour les représentations de son opéra *Jocelyn* qu'il conduisait chaque soir en personne au Théâtre du Château d'Eau.

E. Reyer conduit militairement.

Saint-Saëns est exact et précis. C'est l'interprétation pure et classique qu'il obtient au bout de sa baguette de maître musicien.

Massenet rappelle un peu Delibes et s'en tire comme il se tirerait de tout : avec une surprenante adresse. Ces natures là font ce qu'elles veulent; et si l'on donnait à Massenet, comme cela, *ex-abrupto*, une escadre à commander, il trouverait le moyen de sauver tous ses navires et d'en couler deux ou trois à l'ennemi!

Th. Dubois est classique et d'une impeccable correction ; on sent qu'il songe moins au public qu'à ses exécutants et que c'est bien vers eux qu'est tournée toute son attention.

Boërgault-Ducoudray, à l'orchestre et en présence de son auditoire, c'est l'apôtre dans le cirque prêt à se laisser déchirer pour sa foi ! D'une conviction et d'une sincérité qui commandent aux musiciens et s'imposent au public.

Victorien Joncières possède l'élégance et la sûreté avec beaucoup d'aisance.

Xavier Leroux est plein de fougue; Gabriel Pierné plein d'esprit; Georges Marty rempli d'autorité; Paul Vidal, calme, philosophe et soigneux extrêmement, néanmoins.

J'en passe et des meilleurs; mais il est d'autant plus inutile de multiplier ces « instantanés », qu'à côté des qualités particulières à chacun, se montre toujours l'évidente absence de l'habitude. Il faut en excepter, bien entendu, ceux de ces remarquables musiciens qui sont devenus des professionnels. Aussi n'est-ce jamais sans une réelle émotion que je les vois apparaître en public. Je n'ai jamais eu, heureusement, à constater de gros accidents; mais, tout de même, quand le morceau est fini et que je les vois descendre de l'estrade au milieu des applaudissements, je me sens soulagé d'un grand poids !

Passe encore au concert où chanteurs et choristes ont la musique sous les yeux; mais pour une représentation théâtrale il en va tout autrement ! Ici les interprètes devant jouer la scène, se reposent entièrement sur le chef. Or, si celui-ci manque de métier, la porte est ouverte sur les pires accidents !

J'ai vu Gounod, à l'Opéra, faire partir une chanteuse une

mesure avant son tour; et sans la remarquable adresse de l'orchestre, c'était la déroute !

Un de nos confrères, très confiant en soi, voulut, un soir, conduire la représentation de l'un de ses opéras en province. Le chef d'orchestre de la ville, rompu dès longtemps avec tous les trucs de sa profession, ne tarda pas à s'apercevoir à la répétition que l'auteur n'entendait absolument rien à la besogne qu'il remplissait. Il ne dit rien cependant. Mais, après avoir secrètement averti tout le personnel, il laissa l'auteur jouer au chef d'orchestre le soir de la représentation, tandis que lui, caché dans le trou des souffleurs, avec une partition à la main, conduisait tout le jeu de la scène.

L'orchestre avait reçu l'ordre de suivre et de ne regarder le chef improvisé que le plus rarement possible. Tout marcha à souhait et le compositeur applaudi eut la joie de prodiguer à tous les plus chaleureux éloges !

On en rit encore là-bas !

La moralité de cette causerie sera que le musicien conduisant l'exécution de son œuvre est préférable à tout autre chef si, à côté de dons naturels, il possède assez d'expérience technique.

Or, ceci ne peut-être le partage que de quelques-uns; car depuis longtemps les musiciens français sont conviés, au concert comme au théâtre, à entendre surtout la musique de leurs collègues étrangers. On ne voit donc pas très bien d'où pourraient leur venir l'entraînement que possédaient jusqu'à la maîtrise les compositeurs dramatiques du dix-huitième siècle.

Dès lors, ce qu'il y a de mieux, est encore de s'en remettre aux professionnels.

A Paris, ce sont tous des parfaits musiciens. En province, s'ils sont souvent de savoir médiocre, ils ont du moins l'habitude du métier; et je les vois couramment accomplir des prodiges d'adresse où nos meilleurs chefs d'orchestre parisiens risqueraient fort de perdre pied !

Et puis, au fond — et c'est l'avis du camp opposé à la direction de l'auteur, — il y a peut être quelque avantage à ne pas apporter ses nerfs personnels le soir de ces rares batailles. On les a si longtemps attendues que le mieux trempé peut faiblir !

Henri IV, le brave Henri IV, n'entendait jamais le premier coup de feu sans éprouver... une très vive émotion ! Elle n'est permise qu'après la victoire !

Donc, compositeurs, composez; chefs d'orchestre, dirigez. Chacun est métier; les « notes » seront mieux gardées !

Henri MARÉCHAL.



Les Rapports de la Musique avec les autres Arts

* * *

MM. Pierre de Bouchaud, Alfred Bruneau, Charles Kœchlin, Camille Mauclair, Léon Moreau, Gaston La Touche et Willy ont bien voulu répondre à l'enquête ouverte par la *Vie musicale* sur les rapports de la poésie avec les autres arts et même avec les mathématiques. M. Charles Kœcklin a montré à ce sujet que les mathématiques n'étaient utiles au musicien que comme une gymnastique de l'esprit. Sans doute, mais n'est-ce pas là déjà chose assez importante : les mathématiques peuvent développer les dons d'invention et de combinaison, et ces dons ne sont-ils pas des plus précieux aux compositeurs ?

M. Gaston La Touche, non plus, ne veut voir aucun rapport entre la peinture et la musique. Et il ajoute spirituellement : « Je serais bien curieux de voir une robe jaune en musique. » Évidem-

ment il est fort à craindre que sa curiosité ne soit jamais satisfaite. Et pourtant n'entendons-nous pas tous les jours parler d'harmonie des couleurs, et de musique colorée. Croit-on vraiment que ce soient là des mots tout à fait vides de sens et sans aucun rapport avec la réalité. Croit-on qu'il n'y ait pas une affinité assez grande entre la *Symphonie pastorale* et tel paysage d'un des maîtres de 1830?

M. Ernest Closson, le musicien flamand a jadis publié une intéressante brochure sur la musique et les arts plastiques, et peu après M. Jean d'Udine a étudié la corrélation des sons et des couleurs en art. Je ne le suivrai pas dans les détails de son travail où il montre la correspondance du rythme et de la ligne, du timbre et des couleurs. Je n'irai pas non plus jusqu'à me demander s'il n'y a pas des timbres complémentaires, comme il y a des couleurs complémentaires. Le phénomène de l'association des idées joue ici un trop grand rôle pour être négligé.

Il ne faut pas perdre de vue que la matière de l'art est la vie universelle avec toutes ses manifestations et que si nous employons des moyens d'art différents c'est pour traduire des émotions semblables. Et ce sont ces émotions seules que l'art cherche à communiquer, abstraction faite de la nature elle-même qui en a été la source première. C'est-à-dire que nous n'avons pas à reproduire la nature, à en faire une copie : si parfaite que soit cette copie, si suprenant de vérité que soit tel bonhomme de cire du Musée Grévin, au point même de nous tromper, cela n'a rien de commun avec l'art. De même, plus nous nous rapprocherons de l'imitation de l'orage par l'orchestre, plus nous ferons vibrer les peaux d'ânes des tambours ou de la grosse caisse, plus nous ferons tomber des haricots secs dans des entonnoirs en fer blanc pour simuler le bruit de la pluie, plus nous nous éloignerons du but rationnel. Ce sont là des vérités banales, archi-connues, et pourtant on les publie sans cesse, et si l'on se rend vaguement compte que la musique n'est pas destinée à *copier les bruits de la nature*, beaucoup s'imaginent encore que la peinture ne sert qu'à en copier les couleurs et la sculpture les formes.

Mais ce serait trop s'éloigner du cadre modeste de cette note que de montrer ici les conséquences de ce principe fondamental dans les différentes branches de l'art. Qu'il me soit permis seulement d'indiquer que lorsqu'un musicien traduit les sensations qu'il a rapportées de la contemplation d'un paysage, lorsqu'un peintre traduit sur la toile ce même paysage, l'important est surtout, pour l'un comme pour l'autre, de donner la sensation de calme, par exemple, qu'ils ont éprouvée. Car, c'est dans cette qualité commune, le calme, qui résidera entre leurs deux modes d'expression une correspondance beaucoup plus frappante qu'on ne le croit généralement.

Et malgré que là aussi il y ait beaucoup à dire, j'en reviendrai de suite à l'examen d'une question plus simple, qui sera non pas même celle des rapports de la musique avec la poésie, mais avec la prosodie. M. Léon Moreau et M. Alfred Bruneau, l'ont tous deux constaté : la musique tend de plus en plus à s'écartez du vers régulier pour adopter des rythmes plus libres. Cela est fort naturel d'ailleurs, la musique ancienne recherchait déjà les vers d'un nombre de pieds très variable et la musique moderne répudie en effet de plus en plus la répétition rythmique des mêmes dessins. Mais ironisons jusqu'à la prose ou même jusqu'au vers blanc ? Je n'en vois nullement la raison. Plus de répétition des mêmes dessins, donc plus d'emploi de vers mesurés syllabiquement avec une égale quantité de syllabes. Mais cela s'arrête exactement ici. Or, la mesure syllabique du vers est un mode de mesure purement empirique, le rythme étant déterminé en réalité par le nombre et le retour régulier des accents ; rien ne s'oppose donc à l'emploi du vers rythmique ou du vers libre.

Quant à écrire des vers blancs mesurés syllabiquement, comme le propose M. Léon Moreau, cela me paraît, je dois le dire, un

contre-sens absolu, puisqu'on conserve ainsi la régularité rythmique qui gêne le musicien, et qu'on élimine précisément la rime, c'est-à-dire un élément musical et poétique précieux qui, loin de nuire au compositeur, ajoute un grand charme à la parole chantée.

Mais je m'arrêterai là. Et, maintenant que cette enquête est close, que MM. Kœchlin, La Touche, Bruneau, Moreau, et que les lecteurs me pardonnent d'avoir ainsi ergoté puisque ce rôle d'ergoteur m'était confié, et que j'ai remplacé ici le traître de la Porte-Saint-Martin ou de l'Ambigu.

TRISTAN LECLÈRE.



Musiciens d'aujourd'hui

B. CROCÉ-SPINELLI



Un Parisien de Paris où il est né en 1871 — le 18 février, — soyons précis, B. Crocé-Spinelli, commence ses études musicales sous les auspices de sa mère, admirable musicienne, et prix de piano de la Classe Le Conphey, à laquelle il a voué un véritable culte. Son père qui était un bibliophile passionné l'initia de bonne heure aux joies de compulsier les livres rares et précieux. Cette éducation familiale amena B. Crocé-Spinelli à se consacrer définitivement à la musique. Il étudie la composition avec Gédalge, Ernest Guiraud et Massenet, et le violon avec Houfflack, Brun et le célèbre Massias. Elève de Ch. Lenepveu, au Conservatoire, il obtient le Prix de Rome en 1897 avec la cantate *Frédégonde*, exécutée au Concert Lamoureux, le 13 mars 1898, avec un succès très franc, constaté par toute la presse. En 1899 l'Académie des Beaux-Arts lui décerne le Prix Trémont.

Poète autant que musicien — le fait quoique n'étant pas rare mérite d'être signalé, — B. Crocé-Spinelli termine en ce moment le poème d'une œuvre très importante dont il écrira ensuite la musique. Il avait composé presque entièrement la musique d'un *Macbeth* dont il avait écrit le poème d'après le drame de Shakespeare, mais pénétré du respect dû aux manifestations de la pensée humaine, sacrées chef-d'œuvre sous leur forme première, B. Crocé-Spinelli a renoncé à faire représenter cette œuvre. Nommé directeur du conservatoire de Toulouse au commencement de l'année 1901, M. B. Crocé-Spinelli a apporté à ses nouvelles fonctions une ardeur rénovatrice qui lui a valu la sympathie des Toulousains. Doué d'une ardeur infatigable, il a fondé, il y a quelques mois, à l'instar des Concerts Lamoureux et Colonne, une Société des Concerts du Conservatoire de Toulouse, appelée, croyons-nous, à un grand succès. Très indépendant, très éclectique, ce sont deux qualités précieuses pour diriger une société de ce genre, M. Crocé-Spinelli joue et jouera beaucoup les compositeurs français... et surtout les jeunes : Charpentier, Debussy, Rabaud, Halphen, Léon Moreau, etc... ; les maîtres étrangers : Borodine, Grieg, Blokx, Albeniz, etc. ; et aussi les œuvres classiques dont l'intérêt ne passe point et dont on n'épuise jamais toutes les jouissances qu'elles procurent.

Avec le souci de perfection qui lui est propre M. Crocé-Spinelli présente son orchestre au public après neuf répétitions, — effort énorme que l'on aurait pu croire impossible en province. Nous sommes heureux de présenter un artiste d'une telle valeur aux lecteurs de la *Vie Musicale*.

HENRI CONTESE.

