

lents exemples de semblables jeux sont donnés par Beethoven, dans le finale de la Symphonie avec chœurs; par Schumann, dans ses *Études symphoniques*; par Bizet, dans l'ouverture de l'*Arlésienne* (une ouverture en forme d'air varié, celle-là), etc.; et, plus que par tout autre, par Wagner dans ses dernières œuvres; aussi dans *Manon* et *Esclarmonde*, où Massenet a si bien su exploiter, sans en faire un parti pris absolu, mais surtout en restant sincère, bien personnel et Français, le procédé d'origine germanique des motifs typiques; encore l'*Ascanio* de Saint-Saëns.

Une des choses dont s'embarrassent parfois un peu naïvement les compositeurs novices, c'est l'*application à la composition* des règles de l'harmonie.

C'est pourtant la chose la plus simple du monde, l'harmonie n'étant qu'une branche de la composition. Disons d'abord que *ces règles sont maintenues intégralement*; il n'y en a pas une à supprimer. Mais il y en a une à modifier, celle concernant les octaves consécutives; et voici les modifications :

1° On peut doubler en octaves, à titre de renforcement, une partie quelconque, la tripler, la quadrupler, *pourvu que le parti pris en soit nettement dessiné*, c'est-à-dire qu'il ne porte pas, par exemple, sur deux notes seulement, ce qui est une simple gaucherie, mais sur l'ensemble d'un contour mélodique qu'on désire renforcer, *mettre en relief*.

2° On peut *toujours* doubler en octaves la partie mélodique principale, et cela, même pour deux notes, par une autre partie quelconque (surtout lorsqu'il s'agit d'un solo vocal ou instrumental), *pourvu que cela ne forme pas d'octaves avec la basse*.

Ajoutons à cela qu'il est toujours permis, au point de vue de l'analyse, de supposer que les parties harmoniques se divisent entre elles ou se rejoignent, de telle façon qu'un enchaînement d'accords débutant à deux parties peut,

par la division de l'une ou plusieurs d'elles, devenir successivement à trois ou quatre parties, puis à cinq ou plus, et inversement, et on concevra que le compositeur n'est pas bridé, gêné, mais plutôt aidé et conduit par les lois de l'harmonie et du contrepoint, très élastiques en somme pour qui sait bien les comprendre et se les assimiler.

Ce qui est nécessaire, c'est qu'on puisse toujours analyser l'harmonie et en retrouver la trame pure en tenant compte des légères modifications ci-dessus, absolument indispensables pour l'orchestration.

Un autre sujet d'étonnement pour certains débutants dans l'art de la composition, c'est qu'il puisse exister, qu'il ait existé et qu'il existe encore des gammes autrement constituées que nos gammes européennes : les modes du plain-chant, les anciennes tonalités grecques, les gammes orientales, les gammes à cinq sons des Bretons, des Ecossais, des Chinois, etc.

Il y a pourtant, dans le langage parlé, des choses analogues et tout aussi extraordinaires, qui nous paraissent si naturelles que nous n'y attachons aucune attention.

Ainsi, nous avons, en français, cinq voyelles et deux diphthongues : *a, e, i, o, u, ou, eu*, ce qui fait sept sonorités distinctes; mais nos voisins les Italiens, d'origine latine comme nous, n'ont jamais songé à utiliser les sons *u ni eu*, que leurs lèvres pourraient prononcer aussi bien que les nôtres, et s'en tiennent, sauf dans certains dialectes, aux cinq sons : *a, e, i, o, ou* (ce dernier s'écrivant *u*). Il en est de même des Espagnols.

Inversement, seuls en Europe, nous employons les voyelles nasales *an, en, in, on, un*; l'*e* muet aussi est particulier à la langue française, tandis que les langues slaves possèdent des variétés de sons tellement inconnues à nos oreilles qu'il n'y a pas à songer à les représenter ici, même en faisant usage de la prononciation figurée. Com-

bien de teintes différentes peuvent prendre, dans notre langue, sous l'influence des divers accents, la lettre *e*, et en anglais, sans aucun signe modificatif, par pure convention, la lettre *a*? Ces nuances délicates du son parlé sont encore bien plus subtiles en chinois et en japonais, langues qui se prêtent, pour cette raison, mieux encore que les langages européens, aux jeux de mots et aux qui-proquos. Un *e* ou un *a* un peu plus ouvert, un peu plus fermé, et le sens d'un mot, voire même d'une phrase, peut être entièrement dénaturé. N'est-ce pas plus minutieux encore que les différences de quart de ton que certains théoriciens ont cru constater dans la musique des Orientaux¹?

Passons aux consonnes; le *th* doux anglais et la *c* (*ca*) espagnole sont presque semblables pour nos oreilles françaises; ils se forment en mettant la langue entre les dents, et ne sont pas sans quelque rapport avec ce que nous appelons chez nous le *zéaiement*; c'est un genre de sifflantes dont nous nous privons volontairement, le considérant comme un défaut. Le grec moderne l'emploie également, et l'écrit par *th*. Le *ch* dur allemand est presque équivalent à la *rota* espagnole, qui s'écrit par un *j*; c'est un accent guttural dont il n'est fait aucun usage en français. Chez nous, le Tourangeau roule les *r*, le Méridional grasseye.

Je borne là ces comparaisons, pour ne parler que des langues dont tout lecteur aura quelques notions; mais il est facile d'entrevoir d'ici que les innombrables idiomes parlés sur des points divers du globe terrestre possèdent, soit en voyelles, soit en consonnes, des sonorités que toute bouche humaine pourrait arriver à émettre, après une étude plus ou moins prolongée, mais dont le besoin

1. Ces prétendus quarts de ton proviennent simplement de l'imperfection des instruments ou d'une façon particulière de traîner la voix, de chanter en miaulant.

ne se fait pas sentir pour nous, et que nous n'employons pas, dont nous n'avons même pas l'idée. La preuve, s'il en fallait une, c'est qu'il n'existe pas au monde un seul alphabet qui soit capable d'écrire d'une façon satisfaisante, même en employant l'orthographe phonétique, tous les mots de toutes les langues vivantes; et la même remarque peut s'appliquer à un grand nombre de langues mortes.

La gamme des sons parlés est donc variable selon les temps et les pays. Il en est de même des dialectes de la musique. Chaque civilisation a adopté une ou plusieurs gammes, constituées, selon son degré d'avancement, plus ou moins scientifiquement ou arbitrairement, en dehors desquelles tout lui semble barbare ou anormal.

Cette impression est fausse. Il existe d'autres modes que notre gamme majeure, notre gamme mineure sous ses deux formes, et notre gamme chromatique enharmonisée par le système du tempérament. Tous les vieux modes subsistent par cela même qu'ils ont existé et qu'ils ont eu leur raison d'être logique, tous les modes exotiques méritent d'être connus et étudiés¹. Et c'est peut-être dans un retour vers l'emploi de ces multiples tonalités mélodiques, d'une richesse expressive et pittoresque inépuisable, combinées et revivifiées par l'admirable technique harmonique de nos jours, embellies et parées des trésors de l'orchestration qui progressera encore, que réside l'avenir prochain de l'évolution musicale.

Il est impossible de terminer ce chapitre sans exhorter les jeunes compositeurs français à s'attacher avant tout à conserver à notre art national les qualités caractéristiques qui en ont toujours fait la gloire, qu'on y retrouve à

1. Nous aurons l'occasion d'en décrire quelques-uns en parlant de l'histoire de la musique, au chap. V.

toutes les grandes époques, et qui sont : *la clarté, l'élégance et la sincérité d'expression*. C'est pour eux la seule manière d'être naturels et d'arriver à se créer un style propre, une personnalité; car toutes les fois qu'ils voudront s'écarter de ces traditions inhérentes à la race, au génie de la langue comme à l'esprit français, ils ne seront jamais que des imitateurs maladroits et des plagiaires; ils feront penser à des gens qui parlent péniblement une langue étrangère avec un accent ridicule.

Wagner, peu suspect de tendresse à notre égard, a écrit ceci¹ : « *J'ai reconnu aux Français un art admirable pour donner à la vie et à la pensée des formes précises et élégantes; j'ai dit, au contraire, que les Allemands, quand ils cherchent cette perfection de formes, me paraissent lourds et impuissants.* » Ils ont d'autres qualités, qui chez nous deviendraient des défauts; ne cherchons pas à les leur prendre, et cultivons les nôtres.

Verdi nous donne le plus bel exemple du développement du génie en ligne droite, grandissant et s'élevant sans cesse, depuis *Nabucodonosor* et *Ernani* jusqu'à *Falstaff*, sans la moindre déviation, sans aucun emprunt apparent aux écoles étrangères, toujours restant bien lui-même et bien franchement Italien.

Ce sont là des sujets à méditer sérieusement pour tous les jeunes qui ont la noble ambition d'apporter leur pierre à l'édifice de l'art musical; car il ne faut jamais que l'admiration, même la mieux justifiée, même la plus passionnée, des chefs-d'œuvre d'une littérature musicale étrangère, devienne assez exclusive et absorbante pour anéantir ces précieuses qualités de charme, de simplicité et de distinction, qui sont l'apanage de notre style national.

1. Lettre à M. Monod, directeur de la *Revue historique* (25 octobre 1876).

B. — De l'improvisation.

L'improvisation, c'est de la composition instantanée et qui ne laisse pas de traces ailleurs que dans le souvenir. Nous nous retrouvons donc ici en face de ces deux grands facteurs, le génie et le talent, dont nous ne reproduirons ni le parallèle ni la définition. Mais, dans l'improvisation plus encore peut-être que dans la composition écrite, se fait sentir l'importance d'un plan logique servant de guide à l'inspiration, la maintenant dans les limites du bon sens musical et l'empêchant de s'égarer dans les voies sans issues de la divagation.

Les seuls instruments vraiment propres à l'improvisation sont les instruments autonomes, ceux qui à eux seuls forment un tout complet; au premier rang, l'orgue, puis le piano et l'harmonium, en un mot les instruments à clavier. On pourrait, à la rigueur, improviser sur la harpe ou la guitare, puisque ces instruments peuvent se suffire à eux-mêmes, mais ce n'est guère pratique. Quant aux autres instruments, cordes, bois ou cuivres, ainsi qu'à la voix humaine, ils ne peuvent songer à improviser que des traits de virtuosité, des cadences ou points d'orgue plus ou moins développés; ce n'est pas là la véritable improvisation, telle qu'elle est définie ci-dessus. Le type parfait de l'improvisateur heureux, c'est l'organiste, quand il a sous la main un bel instrument dont il possède bien le maniement, dont il connaît toutes les ressources; dans ces conditions, l'improvisation est une des plus hautes jouissances musicales; mais elle exige, en dehors des connaissances techniques les plus complètes et d'une imagination fertile et toujours en éveil, un grand sang-froid, de l'à-propos, de l'audace et une décision prompte, qualités difficiles à réunir, ce qui fait que les grands improvisateurs sont rares.

Sauf pour des pièces fort brèves, telles que de courts préludes, on ne doit jamais entreprendre une improvisation sans un plan arrêté, ou tout au moins *projeté*, aussi bien pour la coupe générale du morceau que pour la marche à travers les tonalités et le degré d'importance à donner à chacune d'elles; ce plan peut varier à l'infini, mais il faut qu'il existe, et l'improvisateur doit à tout moment se souvenir d'où il vient et savoir où il va, ne laissant aucune part au hasard ou à l'habitude machinale des doigts. Il lui arrivera maintes fois, entraîné par son imagination ou quelque heureuse trouvaille, de s'écarter momentanément du plan primitivement adopté, mais sans l'oublier et en tendant toujours à y revenir.

Il doit aussi ne jamais perdre de vue le motif principal ou les motifs secondaires sur lesquels son improvisation est construite, tirer de leurs fragments les développements qu'ils permettent, en faire le sujet des épisodes principaux ou de divertissements toujours nouveaux et imprévus, et chercher constamment à créer de la variété dans l'unité; car l'impression finale que doit laisser dans l'esprit une belle improvisation est celle d'une œuvre longuement mûrie, vigoureusement charpentée et écrite à tête reposée; c'est telle aussi qu'elle devrait apparaître le jour où, par un système de sténographie musicale (qui reste à créer), ou par le mélographe Carpentier, ou par le phonographe Edison, on arriverait à la noter au vol pour l'examiner en détail et à loisir.

Une pierre de touche pour l'improvisateur, c'est la Fugue; hâtons-nous de dire qu'on n'est pas en droit de l'exiger aussi fouillée, aussi riche en combinaisons ingénieuses, qu'une fugue froidement élaborée et écrite à la table; c'est le plus souvent une fugue *libre*, dans laquelle on retrouve toutefois la forme générale et les éléments constitutifs caractéristiques de ce genre de composition. En dehors de ce style spécial, il peut arriver au contraire

que le génie prenne plus facilement son essor en se trouvant ainsi débarrassé des entraves et des lenteurs de l'écriture. C'est ce qui s'est produit notamment pour Beethoven, Mozart, Hummel, Mendelssohn, dont les improvisations, au dire de ceux qui ont pu les entendre, étaient encore supérieures à leurs œuvres écrites.

Les exigences du culte catholique font que l'organiste qui tient le grand orgue est presque constamment forcé d'improviser pour suivre l'office; aussi est-ce parmi les organistes qu'il faut chercher, de nos jours, les plus grands improvisateurs; et cette pratique constante, en développant chez eux la spontanéité, donne en général à leurs œuvres écrites un caractère d'aisance tout particulier.

Pour devenir improvisateur, il faut tout d'abord ne rien ignorer de ce qui fait la science du compositeur, être un parfait virtuose sur son instrument, afin de n'être arrêté par aucune difficulté d'interprétation, et posséder le don naturel d'une inspiration féconde. Cela étant, reste à acquérir la pratique. Pour y parvenir, il est bon de s'exercer chaque jour, mais pas longtemps de suite au début; on prend un thème, on l'écrit, avec ou sans son harmonie, et on le place devant soi sur le pupitre, en décidant, selon son caractère, son rythme, de le traiter dans une forme déterminée, d'en faire un Prélude, un Allegro de sonate, un Offertoire, un Menuet, un Air varié, un Finale, une Marche, etc. On l'analyse rapidement pour voir quels sont les fragments qui prêteront à des développements intéressants, et on s'élance hardiment. Il faut s'habituer à ne pas s'arrêter, même si on se fourvoie, et à rejoindre le plus tôt possible les grandes lignes du plan qu'on s'est imposé. Plus tard, il deviendra inutile d'écrire le motif, la mémoire y suppléera.

Ceux donc qui se figurent que l'improvisateur *s'abandonne* sans contrôle aux hasards de l'inspiration, qu'il se lance à corps perdu dans l'inconnu, ont de son art la plus

fausse notion qu'on s'en puisse faire; la plus mesquine aussi. Le grand improvisateur est au contraire le plus pondéré, le plus sage et le mieux équilibré des musiciens; ce n'est qu'à cette condition qu'il peut être.

Je ne dis pas qu'il ne lui arrive jamais à lui-même, parvenu au *summum* de la virtuosité, de se faire cette illusion qu'il n'obéit qu'au seul caprice de son esprit, mais c'est qu'alors cet esprit est tellement assoupli qu'il ne peut en aucun cas l'entraîner en dehors des limites du bon sens, et que ses doigts eux-mêmes se refuseraient à l'exécution des combinaisons que désapprouverait la saine logique.

Chez quelques rares individus, la faculté d'improvisation est native, intuitive, et existe naturellement, en l'absence de toute connaissance technique; ce sont des phénomènes que pourrait expliquer la théorie des existences antérieures, des prodiges, au même titre que les calculateurs instinctifs comme Jacques Inaudi ou Vito Mangiamele. Ceux-là feront bien d'acquiescer pourtant *quelques notions* d'harmonie et de contrepoint, afin d'éviter les incorrections autrement que par simple esprit d'imitation ou par routine.

La fréquentation des improvisateurs habiles, l'assiduité à leurs séances ou aux offices catholiques, contribuent beaucoup à développer les nombreuses qualités requises pour l'exercice de cet art élevé; aussi la lecture, l'analyse critique et l'*audition fréquemment renouvelée* d'œuvres fortement pensées de tous les temps et de toutes les écoles.

Disons, à ce sujet, qu'on est généralement porté à formuler trop hâtivement un jugement sur une grande production musicale. Je ne pense pas qu'il existe un seul musicien capable d'apprécier *d'une manière définitive*, dès la première audition, la valeur exacte d'une œuvre dont la gestation a pu demander des mois et des années.

Les critiques qui écrivent dans les journaux sont for-

cés par les exigences du public d'accomplir à tout instant ce tour de force présomptueux. Celui qui demanderait quarante-huit heures pour la réflexion ou une deuxième audition serait taxé d'incapable, et en tout cas manquerait l'*actualité*. Aussi est-il curieux d'observer combien de fois il leur arrive, selon le tempérament de chacun d'eux, d'avoir, soit à revenir sur un jugement trop précipité pour le modifier de fond en comble, soit à s'entêter dans une appréciation fautive, par amour-propre, pour ne pas paraître se déjuger.

A l'apparition de *Faust*, un très célèbre critique d'alors avait déclaré qu'il n'en resterait que la Valse et le Chœur des soldats; plus tard, un autre non moins autorisé n'acceptait dans *Tannhauser* que la Marche (parce qu'il la connaissait déjà) et la *Romance de l'étoile*. De telles erreurs se renouvellent tous les jours, parce qu'on veut juger trop vite; je laisse de côté les questions de parti pris, de cotterie ou de mauvaise foi, qui n'ont rien à voir ici.

Avant de juger une œuvre, il est indispensable d'*avoir conscience qu'on l'a comprise dans son entier*. Tant qu'il y reste des parties obscures, on doit admettre qu'elles peuvent receler des beautés accessibles à un esprit autrement tourné que le vôtre. On peut dire d'une chose qu'elle est banale, mal en rapport avec la situation ou le caractère d'un personnage, mal harmonisée, mal orchestrée, etc., parce que cette appréciation prouve qu'on a compris cette chose, ou du moins qu'on pense l'avoir comprise. Mais il est faux de dire: « Tel morceau est mauvais, car je n'y ai rien compris; on ne sait pas ce que cela veut dire; donc, cela ne vaut rien. »

De plus, il n'est pas nécessaire, loin de là, qu'une chose soit comprise de tout le monde pour être belle.

J'entre dans une salle de conférences où j'entends un orateur faire en allemand un discours qui paraît passionner l'auditoire; j'écoute de toutes mes oreilles, mais cela

ne me dit rien. Suis-je fondé pour cela à dire que tous ces enthousiastes se trompent, et que le discours n'est pas bon? Pas du tout, c'est simplement que j'ai le malheur de ne pas comprendre l'allemand.

Si, dans cette même salle, il se trouvait, par une circonstance éminemment regrettable pour le conférencier, que tous les assistants fussent dans mon cas, ignorassent la langue, sauf un, celui-là seul serait juge et aurait seule qualité pour prononcer que le discours est bon ou mauvais.

Il en est de même en musique; celui-là seul qui est familiarisé avec un idiome musical déterminé peut se permettre d'affirmer si une œuvre conçue dans cette manière, ce style, a une valeur réelle ou n'en a pas; en dehors de cette condition, il ne peut dire qu'une chose, c'est si elle lui plaît ou non, ce qui est fort différent.

Auber et Félicien David ne comprenaient pas Wagner et Berlioz, qui d'ailleurs ne se comprenaient pas entre eux; chacun parlait un idiome distinct.

Une objection très naturelle se présente ici. La musique, dira-t-on, s'adresse, en fin de compte, au public; et si le public ne peut rien y comprendre....?

D'accord; mais les manifestations d'art élevé s'adressent au public éclairé, à celui qui a acquis par une certaine somme d'étude l'intelligence de cette littérature spéciale et peut seul en jouir pleinement. Pour les autres il y a la musique facile, l'opérette et le café-concert.

Certains critiques superficiels aiment à se plaindre périodiquement de ce que la musique leur semble devenue, de nos jours, une science basée sur des chiffres, des calculs, des spéculations, et ils croient voir là la négation de l'inspiration, de l'art pur. Ils ne prouvent en cela qu'une chose, c'est qu'ils ne connaissent pas l'histoire de l'art dont ils s'érigent en défenseurs. Au temps de Bach et de Hændel, comme aussi au Moyen-âge, dans les temps

où le *déchant* ou le *contrepoint* étaient seuls en vigueur, la musique était un art infiniment plus mathématique qu'à présent; elle ne s'adressait qu'à l'esprit, non aux sens, et ne pouvait guère être comprise que des seuls initiés.

Or, la plupart, sinon tous les procédés employés par les maîtres actuels sont empruntés à cette grande période; et empruntés n'est même pas le mot juste: c'est un héritage qu'ils ont légitimement recueilli de leurs prédécesseurs, et dont ils tirent parti en l'accommodant au goût du jour, c'est-à-dire en obéissant à leur sentiment personnel et en subissant l'influence du courant artistique ambiant, comme du mouvement général d'idées moderne. Il en a toujours été et il en sera toujours ainsi; le musicien le plus génial ne pourra jamais rien créer sans s'appuyer sur les travaux de ses devanciers; car, en musique comme en toute autre chose, on est toujours le fils de quelqu'un. C'est là l'évolution.

Pour quelques-uns, qui assimilent l'évolution artistique à la *mode*, l'art semble tourner dans un cercle, en repassant constamment par des périodes semblables. Pour d'autres, le progrès musical paraît poursuivre droit son chemin, en s'élevant sans cesse. Ces deux conceptions me paraissent fausses ou incomplètes prises isolément, et me donnent au contraire l'impression de la vérité si on les réunit en une seule formule.

A mon sens, la marche de l'art à travers les siècles peut être représentée par une *spirale ascendante* qui, à chaque tour, repasse par les mêmes points d'un plan vertical, mais à des hauteurs différentes, se rapprochant sans cesse d'un point placé dans l'infini, qui est l'*idéal*. C'est la même marche hélicoïdale que celle qui transporte le Soleil, avec son cortège de planètes tournant autour de lui, pendant qu'autour d'elles tournent leurs satellites, vers un point de la constellation d'Hercule, qui semble fuir devant son approche comme le fait l'idéal devant les efforts de l'art.

Un autre sujet de récriminations perpétuelles, c'est l'accroissement constant de la sonorité, conséquence inévitable des progrès de l'orchestration. Il est certain que nous n'avons plus l'orchestre de Lully, ni même de Boëldieu. Berton a salué Rossini « il signor Vacarmini ». Rossini lui-même, à son tour, ne voyait guère que du tapage dans les œuvres de l'école allemande de son temps. Que dirait-il à présent, *povero*?

Depuis lors, la sonorité a encore augmenté; on s'en plaint, on a tort, on la trouve excessive, mais on s'y fait, et il est probable qu'elle augmentera encore.

Au point de vue purement symphonique, cela n'offre aucun inconvénient. C'est seulement au théâtre qu'on pourrait craindre que la voix des chanteurs ne pût pas dominer le tumulte, s'il plaisait au compositeur de déchaîner mal à propos sa meute instrumentale; mais cela n'arrivera jamais à un homme de talent et expérimenté dans l'art relativement jeune, mais en grand progrès, de l'orchestration, et cette crainte est purement chimérique.

Actuellement, en ce qui concerne la musique dramatique, l'intérêt se partage entre la scène et l'orchestre, à peu près également, en penchant plutôt du côté de la symphonie, contrairement à ce qui avait lieu dans la première moitié du siècle.

Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil rapide sur quelques points de l'histoire de la musique, pour constater que l'idéal a considérablement varié selon les époques et les pays; qu'encore à présent il est loin d'être partout le même, et qu'il est certain qu'il continuera à varier dans l'avenir. D'autre part, il paraît incontestable que ce qui a été beau un jour ne peut cesser de l'être le lendemain, et que les latitudes n'ont rien à voir en cette affaire. Le beau est immuable, il est éternel et de tous les pays; ce qui varie, c'est notre façon de l'envisager.

Qu'est-ce donc que le beau en musique?

On a tenté tellement de définitions, que j'ose à peine proposer la mienne; ce serait celle-ci :

Le beau musical réside dans l'heureuse harmonie des proportions, ainsi que dans l'intensité de pénétration de l'émotion communiquée.

Ces deux conditions me paraissent indispensables et se complètent mutuellement; je ne connais pas un chef-d'œuvre digne de ce nom qui ne les réunisse. Il doit avant tout émouvoir, c'est-à-dire provoquer ou dépeindre un état d'âme, mais il doit aussi résister à la froide analyse, et c'est seulement ainsi qu'il peut faire naître une admiration à la fois enthousiaste et raisonnée, c'est-à-dire durable.

On peut, jusqu'à un certain point, aimer la musique sans la comprendre, et même sans chercher à la comprendre; en ce cas, elle constitue simplement un plaisir sensuel, un délassement mondain; c'est alors ce qu'on appelle un art d'agrément, essentiellement frivole et superficiel.

Mais on ne peut la comprendre sans l'aimer, car l'analyse même des émotions qu'elle nous procure et des procédés par lesquels ces émotions sont produites, devient une source de jouissances intellectuelles pures et infinies, inconnues de tous ceux qui n'en ont pas fait l'objet d'études spéciales, et pour lesquels la vraie musique, la musique des musiciens, restera toujours lettre close.