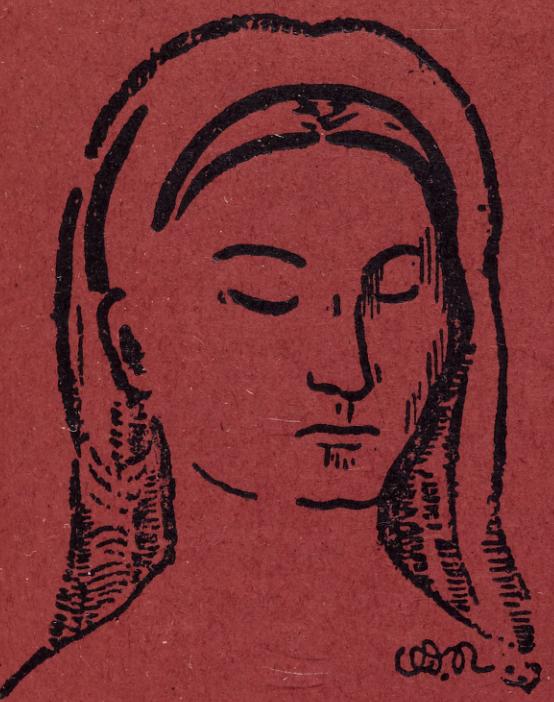


1^{re} Année. — N° 8 — 1^{er} Septembre 1905.



Le Mercure Musical

Parait le 1^{er} et le 15 de chaque mois

AU SOMMAIRE :

X.-MARCEL BOULESTIN

LOUIS LALOY

JACQUES MÉRALY

ARMANDE DE POLIGNAC

LOUIS DE SERRES



2, Rue de Louvois

PARIS II^e

PRIX DU NUMÉRO : { France : Cinquante centimes.
Étranger : Soixante centimes.

SOMMAIRE

LOUIS DE SERRES.....	<i>Réponse à Willy.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC...	<i>Pensées d'ailleurs : le « Jeune Compositeur » et le « Spectateur amusé ».</i>
JACQUES MÉRALY.....	<i>Les idées de Nietzsche sur la musique.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

X.-M. BOULESTIN.....	<i>La Saison de Londres.</i>
LOUIS LALOY	<i>Les Livres.</i>
PAN.....	<i>Échos.</i>

ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
PARIS ET DÉPARTEMENTS	12 fr.	6 fr.
ÉTRANGER	15 fr.	7 fr. 50

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à **10 fr.** (Paris et départements) et à **13 fr.** (Étranger).

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

DÉODAT DE SÉVERAC.	<i>Les Cors (P. Rey).</i>	2 fr.	»
—	<i>L'Éveil de Pâques (Verhaeren)</i>	1 fr. 70	
—	<i>L'infidèle (Maeterlinck)</i>	1 fr. 70	
MAURICE RAVEL.. .	<i>D'Anne jouant de l'Espinette</i>	1 fr. 70	
—	<i>D'Anne qui me jecta de la neige</i>	1 fr. 70	
—	<i>Jeux d'Eaux</i> , pour piano	3 fr. 35	

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Direction et organisation de Concerts pour Paris, la Province et l'Étranger

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasions



RÉPONSE A WILLY

Nos lecteurs n'ont pas oublié le charmant dialogue par où débutait notre premier numéro, et dont les personnages étaient un vieillard, las d'avoir compris trop de musiques différentes, et un jeune homme, libéré de tout respect superstitieux du passé. Cette fougueuse apologie de la musique moderne nous a valu une réponse d'un musicien des plus distingués, qui sait aussi, comme on va voir, vêtir d'une prose ingénieuse de solides pensées.

MON CHER WILLY,

Votre amicale et humoristique dédicace, *Pour agacer Louis de Serres*, m'incite (mieux vaut tard que jamais) à vous répondre. Entrevues à travers le gâtisme du *Vieillard* et la prétentieuse ignorance du *Jeune homme*, vos curieuses et très personnelles remarques deviennent bien, ainsi que vous l'annonciez (et plus encore peut-être) *agaçantes* ; elles n'en valent pas moins d'être prises au sérieux, plus que vous ne faites ; et vous méritez d'être rendu responsable des artistiques et frivoles propos que vous contresignez, à l'abri de vos deux personnages, tel un Loubet derrière un Bloc.

De ce spirituel verbiage musico-littéraire une affirmation se dégage, intéressante à relever : *le principe de l'écriture musicale classique n'est plus admis aujourd'hui*, c'est-à-dire, si toutefois j'ai bien compris, que d'horizontale qu'elle était jusqu'à présent, l'écriture est devenue, de nos jours, essentiellement verticale — affirmation simpliste, plus conforme assurément à la vision naïve de Toby-Chien ou à la mystérieuse sagesse de Kiki-la-Doucette qu'à la mentalité de deux humains accoutumés d'entendre et peut-être (hélas !) de perpétrer de la musique.

Je ne pense pas, pour ma part, qu'on ait cessé de considérer le discours musical comme une succession de sons s'appelant, pour ainsi dire, les uns les autres, et se complétant pour former un sens (je ne prétends pas donner ici une définition). Ses divers éléments sont donc dépendants les uns des autres et n'ac-

quièrent leur véritable signification que par la place qu'ils occupent et le rôle qu'ils jouent : ainsi le mot dans le langage ; de même l'accord dans toute composition musicale se trouve intimement lié à ce qui précède et à ce qui suit. Cela paraît évident, s'il s'agit du style polyphonique proprement dit, où l'harmonie semble la résultante naturelle et nécessaire de la rencontre des diverses parties chantantes ; cela est vrai également en style plus libre, alors que l'harmonie est un moyen d'expression destiné à soutenir et à rehausser (si j'ose ainsi parler) la ligne mélodique d'une partie principale ; car une agrégation harmonique, si recherchée soit-elle, n'a par elle-même que peu de valeur et change d'importance et de signification suivant la manière dont elle est amenée.

Graphiquement, cette idée de succession s'exprimant par la ligne horizontale, on peut dire que c'est en ce sens que se déroule la pensée du compositeur. Assurément, celui-ci, en combinant des sons simultanés, doit les superposer et les envisager verticalement, mais sans oublier que les accords ainsi obtenus ne sont pas à l'état de repos, mais bien en mouvement (suivant la ligne horizontale) et sans perdre de vue la route à parcourir en ce sens. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir doute sur ce point.

Il semble puéril de rappeler de telles vérités, tellement le lumineux enseignement de Vincent d'Indy les a mises en évidence aujourd'hui. Et tout cela est admirablement exposé dans son *Traité de composition* qui bientôt se trouvera, n'en doutez pas, « sur tous les pianos » : car les belles écoutées riemannisent, d'indysent et contrepointisent avec des ardeurs de néophytes, et cela nous promet de glorieuses moissons de trios pour dames, de sonates pour jeunes filles et de préludes pour fillettes et garçonnets. (Mais où sont les wagnériennes d'antan ?)

Certes, envisagée sous ce double aspect vertical et horizontal, l'écriture suggère à l'analyse d'intéressantes remarques et d'instructives comparaisons, que vous eussiez bien formulées en vous en donnant la peine. De par la puissance expressive de l'harmonie, la musique moderne a acquis une richesse de coloris et une vigueur d'accentuation encore inédites et bien caractéristiques de cette époque ; l'abondance même et la variété des ressources harmoniques (comme des ressources orchestrales d'ailleurs) présentent actuellement pour le compositeur certaines difficultés dont les anciens, semble-t-il, avaient peu à se préoccuper : ainsi doit-il éviter de se laisser éblouir par le décor harmonique et orchestral dont il peut entourer sa pensée et d'arriver inconsciemment à faire un but de ce qui doit être un moyen ; il importe que le souci exagéré de bâtir de rares écha-

faudages sonores ne lui fasse pas perdre de vue la ligne générale de l'œuvre, qu'une recherche trop constante dans les harmonies n'aille pas précisément à l'encontre du but expressif qu'il se proposait et ne donne pas à l'œuvre une monotonie non voulue ou bien encore ce manque de tenue, cette sorte de dépression morale qu'on rencontre assez fréquemment dans certains lieder d'amateurs bien intentionnés.

Il est donc assez facile de se laisser leurrer par la préoccupation du « bel accord » : le rechercher pour lui-même est une erreur que l'on évite par une vue d'ensemble de l'œuvre, ce ne peut être une méthode de composition. Quels que soient les tendances et les sentiments personnels de chacun, il y a là sûrement un danger qu'il importe de signaler aux élèves, et si vous aviez, comme tant d'autres (qui souvent ne s'en vantent pas), cherché à écouter aux portes de la *Schola*, vous auriez pu y entendre parfois médire de l'harmonie... avec une sévérité que, pour ma part, je serais tenté de trouver excessive, car s'il y a les victimes de l'harmonie, il y a aussi celles du contrepoint.

D'autre part, l'esthétique très personnelle de Claude Debussy, en nous apportant de précieuses et très neuves indications, n'a pas manqué de jeter quelque trouble chez les jeunes musiciens ; sans doute, manquons-nous du recul nécessaire pour dégager nettement de son œuvre l'enseignement qu'elle comporte (comme toute œuvre d'art digne de ce nom) ; et j'avoue que, malgré son indéniable charme, elle m'apparaît au concert... un peu déconcertante parfois. Mais c'est assurément bien mal écouter *Pelléas* que d'attarder son attention sur telle ou telle trouvaille harmonique, au lieu de suivre le fil du discours dramatique ou, pour mieux dire, le drame lui-même sans cesse en mouvement avec la musique vers un même but d'émotion, illustré et commenté par elle, avec quelle richesse de couleurs et quelle intensité pénétrante !

Votre petit *Jeune homme*, qui, dit-il, écrit en hauteur (*en auteur* serait préférable, si j'ose cet affreux jeu de mots), est donc bien peu apte à subir l'émotion poignante d'une telle œuvre, pas plus du reste qu'à saisir, je ne dis pas la beauté architecturale, mais le sens expressif et émotionnel du contrepoint de Sébastien Bach, souvent si mal compris d'ailleurs. Au reste, libre à lui d'en critiquer telles ou telles *duretés*, hardiesses voulues ou négligences, et de les opposer, non sans raison, à la prétendue cacophonie des modernes (1).

(1) Il est toujours amusant de voir avec quelle facilité certains dilettanti, si chatouilleux lorsqu'il s'agit des dissonances de la musique moderne, acceptent sans même les remarquer les *frottements* les plus rudes de Bach

Quant au *Vieillard* mélomane, il a sans doute absorbé trop de musiques de toute sortes pour pouvoir désormais en digérer aucune, et son effarement devant les précieuses harmonies de Gabriel Fauré paraît presque excusable ; peut-être pourtant eût-il éprouvé quelque charme à les écouter non pas isolément, mais bien comme des successions découlant les unes des autres tout naturellement, semble-t-il, tellement l'art en est délicat et ingénieux, et comme imposées par la *ligne mélodique* qu'elles semblent refléter et répercuter en profondeur (l'expression est de vous, je crois). Vouloir séparer chez ce musicien l'harmoniste du mélodiste serait d'ailleurs une idée absurde : l'admirable pince-sans-rire que sait être, à ses heures, le critique musical de la *Revue des Deux Mondes* en fit naguère le sujet d'une de ses plus abracadabrantées fantaisies ; après avoir, dans un article que vous n'avez certainement pas oublié, louangé comme il convenait l'inventeur mélodique, il proposa froidement d'améliorer ses lieder en en modifiant l'harmonie (1).

La conclusion de tout ceci ? Qu'au-dessus des vaines formules des théoriciens, des tics de la mode, des préjugés d'écoles, destinés à vieillir... et à faire place à d'autres, certains principes d'art affirment à travers les âges leur éternelle vérité, tel celui-ci : que dans toute œuvre d'art les détails doivent se rapporter à l'ensemble et ne peuvent acquérir que par lui et pour lui leur véritable valeur expressive.

« Il pleut des vérités premières ! » ajouterait Courteline. Si évidente qu'apparaisse celle-ci, il n'est pas inutile pour beaucoup d'entre nous de se la remémorer fréquemment à notre époque de raffinement et de sensibilité extrême, afin que le légitime scrupule du détail ne nous fasse pas oublier ce qu'assez improprement vous appelez le principe de l'écriture classique.

Il siérait aussi de vous quereller à propos de ce singulier un peu... singulier : « l'écriture classique » — comme s'il y avait une écriture classique et comme si la manière d'écrire ne différait pas bien plus suivant les genres, si divers précisément depuis les classiques, que suivant les époques (et il en est de même, n'est-il pas vrai ? en littérature).

ou de Beethoven. Les mêmes dilettanti déclarent aussi incompréhensible la musique de chambre de Fauré ou de Chausson, par exemple, mais s'extasient devant la simplicité et la clarté des derniers quatuors de Beethoven !

(1) Dans une revue de chant liturgique, aussi artistique qu'autorisée, cet impitoyable humoriste, excellent grégorien d'ailleurs, proposait dernièrement et le plus sérieusement du monde, comme modèle de chant grégorien, le chœur des moines de *Robert le Diable* : « Malheureux ! malheureux ou coupables !... » Il faut relire ce chœur extraordinaire et connaître le sérieux de la Revue pour apprécier à son prix cette magistrale fumisterie.

Je vous demande aussi si, en opposant l'écriture *en hauteur* des modernes à celle des classiques, vous déniez aux premiers le sens de la polyphonie, aux seconds celui de l'harmonie.

Il serait trop facile vraiment de démontrer que l'art de la polyphonie instrumentale, loin d'être perdu, a pris au théâtre et surtout au concert un nouvel essor, dû en grande partie à l'influence de Wagner et de César Franck (et c'est par une vue d'ensemble de leurs œuvres bien plus que par l'étude des détails — j'y insiste — qu'il faut profiter du haut enseignement de ces deux maîtres). L'orientation de plus en plus marquée de notre jeune école française vers les grandes formes de la musique pure, dont la tenait éloignée la routine imbécile de l'enseignement officiel, est à cet égard significative ; et nous pouvons attendre en toute confiance, des nobles efforts de Charles Bordes, une renaissance parallèle du contrepoint vocal dont se rénovera l'art musical religieux.

Faut-il, d'autre part, rappeler qu'en tant que moyen d'expression l'invention de l'harmonie ne date pas d'aujourd'hui et puise ses origines à la source même du contrepoint ? en rechercher des exemples caractéristiques chez les maîtres du xv^e et du xvi^e siècle qui, d'ailleurs, s'en préoccupaient relativement assez peu ? la montrer en évolution constante et progressive, depuis Monteverdi, qui l'imposa définitivement, jusqu'à nos jours ? en marquer les diverses étapes à travers les âges (1) ? Séb. Bach, qu'on a peu continué d'étudier à ce point de vue, sautait être, lui aussi, harmoniste ; voyez, par exemple, tels accents dramatiques de ses airs et de ses récits, les réalisations si expressives des chorals à 4 voix, etc... Et sans doute l'influence du vieux maître n'est-elle pas étrangère à la tenue générale harmonique de *Parsifal*, à laquelle Wagner attachait un si grand prix. Le rôle de l'harmonie se fait plus précis, plus nécessaire avec Beethoven et les classiques, à mesure que s'affine la tonalité moderne par le libre jeu des modulations, à mesure que s'élargissent et se multiplient les diverses formes de la pensée musicale ; plus spécial, plus personnel avec les romantiques, il apparaît comme inséparable de l'inspiration même de Schumann et de Schubert, toute de délicatesse et d'intimité profonde (2).

(1) Une histoire de la « fausse note », de Monteverdi à Ravel, serait assez suggestive. Odieuse ou sympathique, la « fausse note » domine et explique toute l'histoire de l'harmonie. La septième de dominante, comme telle sixte plus ou moins ajoutée, substituée ou napolitaine, furent aussi des fausses notes et durent paraître aux dilettanti d'alors hardies et agressives à l'égal de nos plus modernes dissonances.

(2) Vous savez quelle tendresse particulière Franck gardait pour Schubert et comme il en connaissait par le menu les accompagnements, tant pour leur valeur expressive que pour leur ingénieuse disposition harmonique.

Et l'on pourrait multiplier à l'infini quelques exemples pris au hasard.

Une telle étude, trop considérable pour être de mise ici, serait intéressante à plus d'un titre ; partout elle apparaîtrait inséparable de celle de la modulation, de la mélodie, de tout ce qui constitue la trame même du discours musical. L'harmonie n'est pas une science à part, et ne peut se séparer de la composition, pas plus que l'accord ne se peut détacher de la place qu'il doit occuper (1). Et toujours faut-il en revenir à ce principe primordial de rapporter toute considération de détail au plan général de l'œuvre et au but que l'on se propose d'atteindre.

Cette même idée de succession, d'enchaînement, ne domine-t-elle pas l'histoire entière de la musique ? En art, rien ne se crée, au sens littéral et théologique du mot, mais tout est fait de quelque chose : toute œuvre d'art a ses origines dans le passé et sa répercussion dans l'avenir ; toute personnalité, si originale soit-elle, tient par quelque lien à telle autre qui l'a précédée. Quiconque veut bâtir dans l'avenir doit savoir regarder dans le passé pour en tirer un enseignement.

De telles choses, j'en ai la conviction, sont bonnes à dire et à redire, si l'on pense qu'actuellement l'enseignement officiel de la composition semble avoir pour but et pour sanction uniques ceci : la réalisation de deux ou trois scènes de théâtre selon les formules les plus étroites et les plus surannées, — que d'autre part les conseils tombent dru comme grêle sur les jeunes compositeurs !

On crie aux jeunes musiciens : « Soyez vous-mêmes, dites ce que vous ressentez ! » C'est parfait, mais encore faut-il *savoir* exprimer ce que l'on sent. — L'on ajoute : « Il faut être de son pays et de son temps », ce qui serait pour beaucoup le moyen de n'être pas soi-même ; car il y a, n'est-ce pas ? des hommes du Nord qui naissent sous des climats du Midi, et l'on trouverait à coup sûr des Tartarin sous toutes les latitudes ; d'autre part, un génie profondément original et puissamment créateur peut vivre de nos jours et n'appartenir que par accident à ce siècle de médecins et de chauffeurs.

(1) C'est une erreur grave de nos conservatoires de n'avoir pas, pendant si longtemps, rendu plus pratique l'étude de l'harmonie en la rattachant plus étroitement à celle de la composition. C'est l'erreur fondamentale de la plupart des traités, d'avoir envisagé l'harmonie pour elle-même et non pour son rôle dans le discours musical. — Excellement, Riemann insiste sur la fonction tonale de l'accord et sur l'origine mélodique des dissonances, classifiées dans les traités de façon si laborieuse et si souvent arbitraire.

On dit encore, et ceci est plus grave, étant affirmé parfois par des critiques réputés, non sans raison, d'érudition réelle et de goût sûr (et ne l'avez-vous pas vous-même insinué dans votre dialogue ?) : « En musique, tout est destiné fatallement à passer ; ce qui est beau ne l'est que pour un temps, etc... » Assertion stupéfiante en vérité ! Sans doute, la musique ne cesse d'évoluer, et, pour ne pas redire ce qui a été dit, on doit abandonner certaines formes, en créer de nouvelles ; le temps modifie les jugements, et un déchet se produit fatallement pour les œuvres des plus grands maîtres ; mais ce qui fut beau ne passe pas et reste éternellement beau, j'en ai, du moins, la ferme conviction, et telles œuvres après des années nous apparaissent aussi vivantes et émouvantes qu'elles le furent jamais.

Et, comme tout est censé destiné à passer, on s'empresse de disséquer l'œuvre nouvelle et on en extrait toute chaude la formule : « usez-en vite pendant qu'il en est temps, demain elle ne sera plus bonne... *mais surtout soyez personnel !* » Comme si la personnalité pouvait surgir en son plein épanouissement par un seul effort de volonté ou au seul contact d'une œuvre unique, fût-elle un chef-d'œuvre !

En vérité, c'est bien là toujours l'optique du *bel* accord envisagé pour lui-même sans tenir compte de ce qui l'entoure : vision verticale et plutôt courte qui, paraît-il, serait celle, je ne dis pas des modernes, mais de certains modernistes, et qui consiste, en somme, à n'y voir guère plus loin que le bout de son nez !

A qui veut faire œuvre d'artiste, elle paraîtra, à coup sûr, insuffisante. Pour être conscient du but à atteindre, des moyens à employer, celui-là devra savoir regarder dans le passé comme autour de lui, et plus vaste aura été le champ de son observation attentive, plus nette et plus personnelle se fera sa propre vision. Ce n'est qu'après avoir été façonné par l'étude réfléchie et soutenue des œuvres des diverses périodes de l'histoire de l'art que sa personnalité pourra prendre librement son essor et affirmer à son tour sa propre vitalité à travers les âges. L'étude des maîtres, c'est là le plus sûr guide pour l'avenir, et je ne sache pas qu'aucun artiste ait songé à s'en affranchir complètement. Ce fut celui des créateurs de tous les temps, le point de départ des réformes wagnériennes, comme la base solide des glorieux monuments élevés par le génie de César Franck et de l'enseignement qu'il nous a transmis. Et vous savez l'application très personnelle et très élargie que V. d'Indy, ce libre génie, lui aussi, en a faite, autant dans ses propres œuvres que dans la formation artistique de ses disciples...

LOUIS DE SERRES.

PENSÉES D'AILLEURS

LE « JEUNE COMPOSITEUR » ET LE « SPECTATEUR AMUSÉ ».

LE JEUNE COMPOSITEUR.

Bonjour, ami, toujours mélomane ?

LE SPECTATEUR AMUSÉ.

Et vous, toujours compositeur ?

LE COMPOSITEUR.

Est-ce que l'on abandonne du jour au lendemain son métier ?

LE SPECTATEUR.

C'est vrai, vous avez cela dans le sang.

LE COMPOSITEUR.

Oh ! je ne crois pas beaucoup à ce que vous appelez « don naturel », « génie » et autres termes de ce genre ; mais on peut tout apprendre, et c'est une question de travail.

LE SPECTATEUR.

C'est comme cela que ça vous est arrivé ?

LE COMPOSITEUR.

Oui, c'est arrivé à l'âge d'homme, alors qu'on sait ce qu'on veut, c'est-à-dire vers 25 ans, qu'après avoir bien réfléchi, pesé le pour et le contre de toutes les carrières, je me suis fait compositeur.

LE SPECTATEUR.

Et que faisiez-vous auparavant ?

LE COMPOSITEUR.

Rien.

LE SPECTATEUR.

Vous aimiez sans doute beaucoup la musique ?

LE COMPOSITEUR (*vaguement*).

Oui, oui.

LE SPECTATEUR.

Puis comment fait-on du jour où on est compositeur ?

LE COMPOSITEUR.

D'abord on travaille, on fait ses études techniques, puis on se concentre, on cherche, on combine des formules ; un grand effort, une tension invraisemblable de l'esprit...

LE SPECTATEUR (*interrompant*).

N'y aurait-il pas des eaux ou des pilules qui faciliteraient ?

LE COMPOSITEUR.

Ne blaguons pas. Donc après ce douloureux recueillement, on arrache à son cerveau l'œuvre qui y était cachée. Ainsi j'ai déjà écrit comme cela un andante de sonate (opus un quart), venu récompenser mes peines.

LE SPECTATEUR.

Mais n'arrive-t-il pas quelquefois que cette terrible pression fasse suinter des replis de la mémoire quelque vieille réminiscence ?

LE COMPOSITEUR.

Jamais.

LE SPECTATEUR.

Ah !... (*après un temps*). Du reste, soyez assuré que nous autres, humbles auditeurs, partageons entièrement vos peines et votre souffrance.

LE COMPOSITEUR (*méfiant*).

Qu'entendez-vous par là ?

LE SPECTATEUR.

Je veux dire que nous mesurons dans toute son étendue votre mérite et que nous en apprécions à leur juste valeur les résultats.

LE COMPOSITEUR.

Et puis il n'y a pas que moi de mon opinion, j'ai nombre de confrères.

LE SPECTATEUR.

Il est vrai que c'est par milliers qu'on vous compte mainte-

nant, vous autres compositeurs ; et je crois comprendre d'après cela que vous ne croyez pas à une élite, pour ainsi dire, spécialement organisée.

LE COMPOSITEUR.

Pourquoi une élite ? Il ne serait pas juste que les autres ne pussent faire ce que nous faisons et que nous ne fissions la même chose qu'eux.

LE SPECTATEUR.

Mais alors il me semble, si aucun de vous ne composait, vous seriez tout aussi pareils et sans endurer tant de fatigues ; seulement... je comprends... c'est sans doute un métier très lucratif.

LE COMPOSITEUR (*embarrassé*).

On ne peut dire que ce soit exactement lucratif, mais (*se rassurant*) il y a la gloire.

LE SPECTATEUR.

Excusez ma franchise, mais il me semble que la gloire de votre millier de jeunes confrères n'est pas très répandue de par le monde.

LE COMPOSITEUR.

La nôtre n'est pas la célébrité des grosses masses ou du public ordinaire ; c'est une gloire d'estime. Nous avons un cénacle d'élite. Nous fondons des sociétés d'admiration mutuelle et de mépris extérieur.

LE SPECTATEUR.

Je vois avec plaisir que vous pratiquez la fraternité aussi bien que l'égalité.

LE COMPOSITEUR.

Ces sociétés, remarquables par leur solidarité, donnent des concerts de notre musique.

LE SPECTATEUR.

J'ai été à un de ces concerts, mais il m'a semblé que les applaudissements étaient rares.

LE COMPOSITEUR.

C'est que l'émotion profonde qui est le signe du véritable succès est ennemie de ces vulgaires manifestations extérieures.

LE SPECTATEUR.

Vous m'ouvrez les yeux! C'est curieux que je n'aie pas pensé à cela plus tôt!

LE COMPOSITEUR.

Nos sociétés ont des noms qui indiquent leur haut et noble but et leur portée, tels que : « Société pour l'embellissement de la vie », car il est indiscutable que la musique doit délasser l'âme en lui donnant de sublimes émotions qui lui font oublier les tracas de la vie.

LE SPECTATEUR.

C'est vrai ! Comme c'est vrai ! Ainsi ma vie est tout irradiée de beauté par ce concert où l'on jouait aussi un de vos andantes. C'est une heure qui m'a paru un siècle et suffirait amplement à remplir une vie d'homme.

LE COMPOSITEUR (*très touché et flatté*).

Merci de tout cœur, vous savez que je suis sensible à votre éloge entre tous.

LE SPECTATEUR.

Vous n'admettez sans doute guère la musique des vieux maîtres ?

LE COMPOSITEUR.

Dans Bach et Beethoven, à part la musique, on trouve bien quelques ficelles.

LE SPECTATEUR.

Je comprends, c'est la musicalité que vous leur reprochez ?

LE COMPOSITEUR (*agacé*).

Expliquez-vous mieux, c'est un mot qui ne veut rien dire.

LE SPECTATEUR.

Je vous l'expliquerai lorsque j'en trouverai dans votre cé-nacle.

ARMANDE DE POLIGNAC.



LES IDÉES DE NIETZSCHE

SUR LA MUSIQUE⁽¹⁾

I

Parmi la foule d'idées que Nietzsche a répandues sur toutes choses, dans son œuvre, celles qui concernent la musique ne sont pas, plus que les autres, exposées d'une manière systématique. Elles sont dispersées, au hasard de la pensée du jour, à la façon des grains que le semeur jette, à la volée, dans les sillons.

La plupart d'entre elles sont exprimées au cours de ses virulents pamphlets contre Richard Wagner, mais on peut en glaner quelques autres, d'une portée plus générale, dans les fragments qui composent la majeure partie de son œuvre.

En réalité, et bien que Nietzsche eût reçu une éducation musicale assez solide pour lui avoir permis, dans sa jeunesse, de se livrer à la composition, c'est à travers Wagner qu'il a connu la musique. Même lorsqu'il ne le nomme pas, on sent qu'il est hanté par sa pensée, et c'est, en fin de compte, l'art wagnérien qui est à la base de toutes ses idées musicales.

D'ailleurs Nietzsche semble ignorer les œuvres des grands génies musicaux antérieurs à Wagner, et lorsqu'il voudra, par une comparaison, montrer l'inanité de l'art wagnérien, il ira chercher le compositeur et l'œuvre les plus inattendus que l'on puisse lui opposer.

Délaissant le côté historique des relations de Nietzsche et de Wagner, les raisons philosophiques de leur éclatante séparation, je voudrais, en me plaçant uniquement au point de vue musical, colliger les documents épars, ordonner les idées dis-

(1) C'est principalement dans les trois livres consacrés à Richard Wagner que sont exprimées les idées musicales de Nietzsche : « *Wagner à Bayreuth* », « *Le cas Wagner* », « *Nietzsche contre Wagner* ». Mais d'autres sont éparses dans : *Par delà le bien et le mal*, *Aurore*, *le Gai Savoir*, etc.

persées, essayer, en un mot, de comprendre la conception que Nietzsche avait de l'art musical. Cette recherche n'est pas vaine, car si le bruit des polémiques retentissantes contre l'art wagnérien s'est peu à peu éteint, si le géant de Bayreuth a triomphé définitivement des critiques et des calomnies, l'heure est précisément venue de discuter sans aveuglement et sans passion la valeur des traits qui lui ont été lancés. D'autre part, comme son œuvre est indissolublement liée à l'évolution de la musique actuelle, il n'est pas sans intérêt de rechercher sur quelles bases, avec quelle compétence et au nom de quelles raisons un esprit comme celui de Nietzsche, dont l'influence n'a pas encore fini de se répandre, a pu discuter son œuvre, et cela nous conduira à dégager et à définir la représentation que, par antithèse, il avait de l'idéal musical.

II

En reprochant à Wagner de n'être qu'un « histrion », qu'un « comédien », qui « nous domine avec les artifices d'un orateur populaire », — et c'est là la critique la plus vive qu'il lui adresse, — Nietzsche fait, en somme, le procès du drame musical, en tant que forme d'art. D'après lui, Wagner marque l'intrusion, « l'avènement du comédien dans la musique » qu'il a transformée en « un art du mensonge ».

Ses arguments peuvent être groupés sous trois chefs principaux ayant trait : à la psychogenèse du drame wagnérien ; au caractère artificiel des moyens d'expression, et enfin à la fausseté du théâtre en général.

Nietzsche dit que, par une véritable « hallucination », Wagner conçoit, avant toutes choses, les « gestes », une « scène d'un effet absolument certain », puis qu'il raccorde ensuite à ces bases le reste du drame et de la musique, si bien qu'il n'y a plus de cohérence, de développement logique dans l'œuvre ainsi créée. Cette méthode n'aboutit qu'à une succession de motifs, de scènes qui ne donnent pas l'impression de l'unité, c'est un travail de « mosaïque », l'œuvre n'est qu'un « composé factice », et « la vie ne réside plus dans l'ensemble ».

D'autre part, les moyens d'expression que Wagner a créés ne sont point sincères, ils ne relèvent que de l'artifice et du trompe-l'œil. Le *leit-motiv*, par exemple, est un procédé grossier. Nietzsche en donne d'ailleurs une analyse tout à fait pénétrante et dont la psychologie est si fine qu'elle mérite d'être résumée en quelques mots : Tout d'abord, exposition du thème,

tout nu, tout simple; puis, deuxième phase, le thème reparaît entouré d'un cortège d'impressions, variables suivant les circonstances, et par exemple: tempête, orage. Dès ce moment nous sommes victimes de notre propre mensonge, car nous attribuons l'impression ressentie au thème lui-même, alors que c'est le « cortège » qui agit sur nous. Enfin, troisième phase et dernier mensonge, ce thème est dans notre pensée si étroitement associé à son « cortège », que, lorsque, plus tard, il reparaît seul, il n'a rien perdu de la puissance expressive que l'artifice initial lui avait donnée. Le *leit-motiv* n'est donc qu'un procédé, et Nietzsche consent d'ailleurs à le trouver ingénieux.

Au surplus, le théâtre est faux, par essence. Le mensonge s'aggrave, puisque chaque auditeur, se mentant à lui-même, perd sa personnalité, « se nivelle avec ses voisins » et « prend l'âme de tous ». Et Nietzsche, étudiant l'évolution du théâtre depuis son origine, montre que c'est peu à peu qu'il en est arrivé à cette dénaturation fâcheuse qui le caractérise, selon lui, à l'heure actuelle. La première faute de la convention a été de « chanter la passion », et cette adultération a été si loin, que, dit-il, dans certaines œuvres, celles de Rossini, par exemple, on pourrait, à la place des paroles, chanter « la, la, la, la, » sans que l'intérêt de l'intrigue en soit notoirement diminué. Quant aux œuvres de Wagner, Nietzsche pense que si l'on n'a pas pris soin, par avance, d'étudier le livret et la partition, « on n'entend ni la musique, ni les paroles ».

C'est, en résumé, sur ce triple faisceau d'arguments, que Nietzsche base sa critique du drame wagnérien.

Si, dans la pensée de Wagner, l'œuvre en gestation s'organisait vraiment de la manière que Nietzsche indique, cette genèse présente l'intérêt d'un cas particulier pour le psychologue qui étudie le mystérieux travail de l'esprit qui conçoit et qui crée. Car il n'existe pas, que je sache, de méthode préétablie, de règle uniforme, qui dirigent d'une manière absolue et constante l'œuvre de l'imagination. Chaque individualité possède des facultés propres, inégalement développées, et, dans le cas particulier qui nous occupe, on conçoit aisément qu'un musicien, et surtout un musicien dramatique, puisse avoir tout d'abord la représentation des scènes principales de son œuvre dont l'organisation se complète peu à peu dans son esprit. Qu'y a-t-il d'étonnant au surplus que, chez le musicien, le « geste » suggère la pensée musicale ? La musique n'est-elle point capable, par un phénomène inverse, de suggérer le geste, et, chez Nietzsche lui-même, n'avait-elle point la propriété d'exciter l'idéation ? Tant il est vrai que nos facultés ne sont point séparées les unes des autres par des cloisons étanches et qu'elles sont, avec des affinités

variables, synergiques. C'est en raison de leurs réactions sympathiques que les arts ont un fondement physiologique commun et une essence morale collective. On comprend donc aisément que Wagner, qui avait à traduire musicalement des idées, des faits, une action, ait conçu tout d'abord ce que Nietzsche appelle le « geste » qui par le rythme, sans doute, c'est-à-dire par ses éléments fondamentaux, développait chez lui l'idée musicale.

Quant au défaut d'unité de l'œuvre ainsi conçue, c'est, je crois, le reproche le moins mérité que Nietzsche ait adressé au drame wagnérien. Il suffit, en effet, de penser à ce qu'était l'opéra avant Wagner, de songer à cette succession d'« airs » où, tour à tour, ténor, baryton, soprano venaient épiloguer sur leurs amours, avec des récitatifs intercalés, pour comprendre qu'au contraire Wagner a donné un souffle de vie permanent à l'action, et qu'il a supprimé de la structure du drame musical cette « mosaïque ».

Considérée au point de vue de la musique elle-même, cette critique de Nietzsche s'attaque directement au leit-motiv. Les mêmes thèmes, en effet, reparaissent plusieurs fois au cours d'une même œuvre, et Nietzsche, s'en tenant à cette constatation élémentaire, a pensé sans doute, qu'entre ces thèmes successifs, il n'y avait que du vide ou de l'artifice. Il dit que Wagner était bien le « génie » (remarquons ce mot) le plus mal-appris du monde, puisqu'il répétait les choses à satiété, « jusqu'à ce qu'on les croie ! »

Le leit-motiv nous apparaît, au contraire, comme le lien qui unit entre elles les diverses parties de l'œuvre et qui marque l'unité de la conception. Il n'est point l'indice d'une imagination appauvrie, car la richesse, dans ce cas, consiste beaucoup moins dans le nombre des idées que dans leur qualité et dans leur mise en œuvre. Peut-on vraiment accuser Wagner d'avoir toujours répété la même chose lorsqu'on peut sentir avec quelle prodigieuse maîtrise il a tour à tour enrichi et appauvri ses thèmes, suivant les circonstances de l'action, comment il les a combinés, reliés entre eux pour les faire apparaître sous une forme adéquate à la situation dramatique ?

L'attribution d'un leit-motiv à chaque héros constitue, c'est vrai, un moyen dramatique particulier, mais non pas illogique. Des attributs extérieurs, contre lesquels personne n'a songé à protester, nous permettent de reconnaître entre eux les divers personnages du drame, et il est parfaitement logique de tenter, par le leit-motiv, d'évoquer dans nos mémoires les caractères moraux ou intellectuels de ceux-ci.

Certes, le leit-motiv est un artifice, mais il est identique à

celui qui forme la base de toute polyphonie. Dans la fugue, la sonate, la symphonie, les thèmes ne se développent-ils pas, ne se combinent-ils pas, alternant avec des divertissements et des contre-thèmes, sous la discipline du contrepoint ? Il suffirait, pour que l'on ait le droit d'appeler ces thèmes des leit-motivs, de les attribuer à quelques personnages imaginaires. Par conséquent, Wagner a simplement, mais avec des formes moins définies, transporté la polyphonie dans le drame musical, et l'on ne voit pas très bien Nietzsche reprochant à la Neuvième, à l'Appassionata, ou à la fugue en *ut* mineur pour orgue de n'être qu'une pure comédie !

Mais au théâtre, l'artifice est plus apparent, et il y a longtemps — si longtemps que c'est aujourd'hui un lieu commun — que l'on a reproché à l'art dramatique d'être purement conventionnel. Cela est entendu, et, pour ma part, je ne vois aucun inconvénient à admettre cette opinion. Je pense, en effet, que l'art tout entier, sous toutes ses formes, est une création de l'esprit humain, que son existence est purement subjective, et que son essence est conventionnelle. L'art de penser n'est-il pas lui-même artificiel ? Que la fiction soit plus grande au théâtre, c'est possible ; mais elle est du même ordre. Et puis, qu'importe, pourvu que notre âme vibre ?.....

III

Nietzsche reproche encore à Wagner d'être un « décadent », un « névrosé », un « malade ».

Décadent, parce que la « vie ne réside plus dans l'ensemble » de son œuvre. Qui a lu l'œuvre de Nietzsche ne doutera pas un seul instant qu'il mérite plus que tout autre ce reproche que nous venons de discuter au sujet de Wagner.

Celui-ci était encore un « névrosé », car les moyens physiologiques qu'il a de nous émouvoir ne s'adressent pas à la norme. Il suggère bien des rêveries, « infinies mêmes », mais « sans mélodie », c'est-à-dire « sans pensée ». Il bouleverse par le son, non par la passion ; il tente d'élever nos esprits, mais son symbolisme est artificiel. Il a rendu la musique « malade », car il ne s'adresse qu'aux « épuisés », attirés vers elle comme ils le sont vers tout ce qui est nocif, en particulier, et ce serait le cas pour Wagner, vers la « brutalité, l'artificiel, l'innocence », et il ajoute entre parenthèses, « l'idiotie ». Ces épuisés, ne pouvant ressentir l'abondance de vie que donne la force (art dyonisien de Nietzsche), souffrent d'appauvrissement : ils recherchent alors, chez les autres, le calme, l'ivresse, l'engourdissement. Cette

manière altruiste de sentir, ce « désintéressement », seraient pour Nietzsche le principe même de la décadence.

Le monde contiendra alors pendant longtemps encore des décadents, je crois ; aussi longtemps qu'il ne sera pas peuplé de « surhommes » qui pourront résumer en eux toute la force, toute la joie. En attendant, et quelle que soit l'épithète qu'on leur appliquera, les hommes simplement hommes exalteront leur sensibilité et leur esprit au contact des créateurs qui leur auront appris des « valeurs » nouvelles.

Bien plus, cette phase de « décadence », de « désintéressement » (à laquelle Nietzsche lui-même n'a pas échappé) n'est-elle pas un stade nécessaire de cette ascension individuelle qu'il a rêvée ? On ne comprend pas bien comment pourrait s'effectuer ce perfectionnement de soi-même sans qu'aucune personnalité étrangère y contribue, pour une part variable. L'abondance de vie paraît devoir être en proportion de la qualité et de la quantité des actes intellectuels ou sensibles, et j'imagine que la « domination de soi-même » doit être le résultat de la libération progressive des attaches inévitables qui ont permis cette ascension. L'altruisme, initial du moins, paraît bien être la condition de l'individualisme final.

IV

A côté de ces critiques, qui relient les idées musicales de Nietzsche à ses doctrines philosophiques (et c'est par cela qu'elles dépassent le cadre de mon sujet), on trouve dans son œuvre tumultueuse, mais cachés derrière l'ironie et le pamphlet, quelques aveux d'admiration pour la musique de Wagner ; leur découverte demande quelque soin...

Wagner, bien qu'il n'ait fait de la musique qu'un « moyen d'expression », a augmenté sa « puissance expressive jusqu'à l'infini ». Nietzsche se hâte d'ailleurs d'ajouter qu'il n'y est arrivé que par la « *materia* », c'est-à-dire par le son, la couleur, le mouvement ; dans son œuvre, il n'y a pas de « substance ».

Cette dernière critique est du même ordre que celle que Nietzsche adressait à Wagner, lorsqu'il disait que son art ne vivait que d'artifice. Quoi qu'il en soit, nous nous contenterons de penser qu'un artiste qui a de cette façon décuplé la puissance expressive de son art est un grand artiste. Il semble d'ailleurs bien difficile d'agrandir des moyens d'expression sans rien exprimer !

Au surplus, Nietzsche n'a pas toujours été de cet avis, car dans un autre passage, il reproche à la musique de Wagner de

n'être pas que de la musique, et de commenter l'« idée », l'« énigme dramatique ». Pour couronner cette contradiction, que je note entre beaucoup d'autres, je citerai seulement cet aphorisme du même auteur : « Qui donc serait capable de réfuter un son ?... »

Toujours contradictoire, Nietzsche serait disposé à admirer dans l'œuvre wagnérienne tout ce qui n'y est pas, parce que le musicien n'était pas capable de le créer. Wagner remplaçait, dit-il, une faculté absente par un artifice. « Son amour n'est pas du même ordre que son intelligence. » Wagner est un miniaturiste musical, les détails seuls ont chez lui de la valeur, il a forcé son talent. Il était fait pour l'intimité, les demi-teintes, les courts poèmes musicaux. Si telle était vraiment sa destinée, on doit, en effet, constater qu'il y a singulièrement manqué !

On ne peut, en toute sincérité, s'empêcher de penser qu'au point de vue musical, Nietzsche s'est senti dans la nécessité de justifier par des arguments l'hostilité que, pour d'autres raisons, il avait contre Wagner. Quand on résume ses critiques, quand on le voit admettre que « né comédien », Wagner manque son but en préférant le théâtre aux miniatures, que, « devenu musicien et poète », il trouve le moyen de décupler la puissance expressive de la musique, qu'il rend la « musique malade » et qu'il crée un art sans avenir, etc..., il n'est pas douteux, pour qui réfléchit, que Nietzsche a masqué derrière le pamphlet les causes réelles de son inimitié.

A vrai dire, il était devenu, puisqu'il ne l'avait pas toujours été, insensible, pire que cela même, à la musique de Wagner, et au fond, ce qu'il ne lui pardonne pas, c'est d'agir maintenant à rebours sur sa sensibilité.

Car non seulement Wagner était malade, non seulement il avait rendu la musique malade, non seulement il s'adressait à des auditeurs malades, mais il rendait Nietzsche lui-même malade !

« Quand cette musique commence, dit Nietzsche, aussitôt « mon pied se fâche et se révolte contre elle, mais n'y a-t-il pas « aussi mon estomac qui proteste ? Mon cœur ? La circulation « de mon sang ? Mes entrailles ne s'attristent-elles pas ? Est-ce « que je ne m'enroue pas insensiblement ?... »

Cette confession significative méritait d'être opposée aux critiques que Nietzsche a lancées à l'œuvre de Wagner, et elle éclaire singulièrement son état d'esprit. Il ressentait un malaise physique à l'audition des drames wagnériens et, généralisant, il a étendu l'influence morbide de Wagner à tout ce qui l'entourait. Nous pouvons donc conclure que, toute question philosophique mise à part, l'une des grandes causes de l'aver-

sion de Nietzsche pour la musique de Wagner réside dans une incompatibilité physiologique entre l'un et l'autre. Il est hors de doute, l'événement l'a prouvé, que c'était Nietzsche l'idiosyncrasique.

V

Il existe d'ailleurs d'autres preuves de la réalité de cette curieuse constatation qui est corroborée par l'admiration sans réserves que Nietzsche a pour Bizet.

Carmen représente pour lui la musique saine, dyonisiaque. En l'entendant, il s'est senti devenir « meilleur, plus philosophe, plus musicien ». « Gaie, légère, souple, polie, aimable, riche, précise », cette musique a toutes les vertus nécessaires à l'exaltation de son « moi ». D'ailleurs elle est aussi une musique « populaire », ne représentant pas seulement le « raffinement d'un seul ».

Mais, puisque dans l'état d'euphorie que lui procure la musique de Bizet, toute la convention du théâtre, tous les artifices des moyens d'expression n'existent pas, se sont évanouis, puisque l'action c'est la vie même, la vérité qui l'enthousiasme, Nietzsche n'a-t-il pas subi la même illusion qu'il reprochait aux wagnériens, et le genre — si essentiellement faux du théâtre — n'était-il donc pas capable de l'émouvoir ? Théoricien du « désintéressement », Nietzsche trouve dans l'œuvre d'autrui la joie dont il avait besoin ; aristocrate, il goûte la saveur des sentiments populaires ; individualiste, il fait fi du raffinement d'un seul ! Quelle ironie et quelle miraculeuse musique ! Loin de moi d'ailleurs la pensée de rabaisser cette *Carmen* si passionnément lumineuse, mais Bizet lui-même aurait été bien étonné d'apprendre que son œuvre possédait ce pouvoir magique de transformer à ce point la pensée la plus intransigeante qu'elle renie ses théories les plus chères et ses idées les plus essentielles !

A tout bien prendre, cette aventure de *Carmen* n'a été pour Nietzsche que le prétexte à un paradoxe brillant. Mais derrière ce paradoxe se cachent encore des raisons méconnues, à peine avouées d'ailleurs, des préférences musicales du philosophe.

La musique qu'il aime, c'est la musique gaie, simple, car, dit-il, la musique doit être un allégement « pour le corps lui-même », et toute son esthétique paraît avoir pour base les deux aphorismes suivants :

« Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur « ses pieds délicats ».

« Tout ce qui a de la valeur me rend fécond. Je n'ai pas d'autre gratitude, pas d'autre preuve de la valeur d'une chose. »

Son criterium était donc bien l'exaltation de sa vitalité, et sa conception de la musique était d'abord... thérapeutique.

Je sais bien qu'aussi il détestait les Allemands, dont la musique même n'est « ni spirituelle ni élégante », car elle n'a que de « la joliesse, cette sœur champêtre de la grâce ». Pour lui, « l'homme de cette musique » est représenté par Beethoven, tel qu'il apparut en 1812 aux Eaux de Teplitz, en Bohême, lorsqu'il s'y rencontra avec Gœthe :

« Il apparut, dit Nietzsche, comme la demi-barbarie, à côté de la culture, comme le peuple à côté de la noblesse, comme l'homme bonasse à côté de l'homme bon et plus encore que bon, comme le fantaisiste à côté de l'artiste, comme celui qui a besoin de consolations à côté de celui qui est consolé, comme l'exagérateur et le défiant à côté de l'équitable, comme le quinze et le martyr de soi-même, comme l'extatique insensé, le béatement malheureux, le candide démesuré, comme l'homme prétentieux et lourd, et, en tout et pour tout, comme l'homme *non dompté* (Ungebändigte). » (Le mot est de Gœthe.)

On voit avec quelle violence Nietzsche s'acharne sur la musique allemande et sur l'un des génies qui l'ont représentée de la façon la plus noble. Ce n'est là heureusement qu'une avalanche brillante d'épithètes ne reposant sur aucun argument, et on ne peut oublier dans quels termes Beethoven lui-même, au cours de sa correspondance, stigmatise l'attitude humiliée qu'eut Gœthe dans une circonstance dont il fut le témoin, à Teplitz même, en août 1812 (1). Cet épisode, bien connu maintenant, suffirait à contredire l'opinion de Nietzsche si la vie tout entière et l'œuvre de Beethoven ne lui opposaient pas déjà un formel démenti. Sans préjuger du fond même de la question, Nietzsche, pour mieux faire saisir l'idée d'infériorité qu'il avait de la musique allemande, aurait pu choisir un exemple plus judicieux et une comparaison plus juste...

Ces doctrines antigermaniques ont pu, dans une certaine mesure, influencer l'opinion musicale de Nietzsche ; mais, comme tout semble le démontrer, les vraies causes de ses affections et de ses haines musicales sont du domaine physique. Le wagnérien anonyme auquel il faisait part du malaise que lui causait la musique de Wagner lui répondait déjà (c'est lui-même qui le raconte) : « vous n'êtes donc, tout simplement, pas assez bien

(1) Gœthe et Beethoven se promenant ensemble rencontrèrent la famille royale. Beethoven, indigné de l'humilité de Gœthe, ne put lui cacher son opinion sur son caractère.

« portant pour nous. » Nietzsche voulait « méditerraniser » la musique, c'est-à-dire lui donner de la lumière, du bleu, de la joie, en un mot, une sérénité qu'il n'avait pas.

Nietzsche était en effet déjà malade. En 1876, il fut de nouveau atteint par la maladie qu'il avait contractée six ans auparavant, pendant la guerre franco-allemande où il servait comme infirmier, et cette crise fut assez intense pour nécessiter chez lui un repos d'une année. Or, c'est à cette époque que Nietzsche commença à se séparer de Shopenhauer et de Wagner. Son hostilité ne fit que croître à partir de ce moment jusqu'en 1888, et après *Parsifal*, il renia à tout jamais le maître de Bayreuth. On peut se demander, car cette coïncidence de dates est singulièrement frappante, s'il s'agit là d'un événement fortuit ou bien si les deux faits n'ont pas une relation de causalité. Je sais bien que Nietzsche, après une année de repos et de traitement, revint à la santé, que c'est précisément après cette crise et jusqu'en 1889, époque où la folie s'installa d'une façon permanente chez lui, qu'il conçut et exposa sa philosophie définitive ; mais je me demande si l'on ne pourrait pas rattacher à cette maladie l'incompatibilité physiologique évidente, avouée d'ailleurs, et nouvelle, qui s'est révélée entre la musique de Wagner et la sensibilité de Nietzsche. On comprendrait alors que, pour lutter contre un péril physique qu'il sentait menaçant et pour compenser le prodigieux tourbillon de sa pensée, Nietzsche ait éprouvé le besoin — qu'il théorisa — de donner comme base à l'esthétique l'exaltation de sa vitalité.

La séparation avec Wagner fut, pour cette raison et pour une autre encore, un acte de volonté réfléchie. Bravant l'amertume qu'elle devait lui causer, car « il allait être, dit-il, plus absolument seul que jamais, puisqu'il n'avait jamais eu que Richard Wagner », il voulut s'affranchir de toute séduction de la sensibilité, pour atteindre, par une discipline sévère sur lui-même, à la solitude féconde et à cet individualisme hautain qui caractérisent sa philosophie ultime.

Telles sont, lorsque l'on cherche à s'abstraire, à s'évader, en quelque sorte, de l'emprise qu'a sur nous Nietzsche par la rafale véhément et tumultueuse de ses pamphlets, par le bouillonnement volcanique de ses idées, par la séduction du lyrisme et de la poésie avec lesquels il concevait toutes choses, et que l'on essaie de les ordonner, les raisons de trois ordres : ethniques, physiologiques et morales, des idées musicales de Nietzsche.

Elles permettent, du moins, de mettre en lumière quelques-uns des « moments » de cette pensée assez riche pour atteindre à la prodigalité, assez haute pour se perdre parfois dans la nue, assez libre aussi pour ne pas craindre sa propre contradiction.

VI

En dehors de sa polémique antiwagnérienne que nous venons de commenter, Nietzsche a écrit quelques fragments qui ont trait à la musique en général et qui montrent avec quelle profondeur il a pénétré les mystères de l'art du son. Deux d'entre eux sont particulièrement remarquables :

« Ce n'est que dans la nuit, dit-il, et dans la demi-obscurité des sombres forêts et des cavernes, que l'oreille, organe de la crainte, a pu se développer aussi abondamment qu'elle a fait grâce à la façon de vivre de l'époque craintive, c'est-à-dire de la plus longue époque humaine qu'il y ait eu ; lorsqu'il fait clair l'oreille est beaucoup moins nécessaire. De là le caractère de la musique, un art de la nuit et de la demi-obscurité. »

« Le premier musicien, dit-il encore, serait pour moi celui qui ne connaîtrait que la *tristesse du plus profond bonheur* et qui ignoreraient toute autre tristesse. »

Qui sait, en effet, si l'art tout entier n'a pas pour essence la culture et le raffinement de la souffrance confuse qui se tapit au fond de nos émotions les plus sereines, dans l'univers de notre âme ?...

JACQUES MÉRALY.





REVUE DE LA QUINZAINÉ

LA SAISON DE LONDRES.

Comme l'omnibus ralentissait dans Piccadilly, le cocher tourna la tête vers moi et m'honora d'une parole. J'en fus plein d'orgueil. Il m'apprit, en un langage argotique et parfumé d'un indiscutable accent cockney, que, le temps remis au beau, chaque jour s'affirmait plus estival. Et, voyant ma qualité de Français à l'intonation de ma réponse, il évita le sujet brûlant de la guerre russo-japonaise et, plein de tact, m'assura l'alliance franco-anglaise définitive. Je m'en réjouis avec lui. Cependant nous passions dans Wardour Street; le « bus driver » continua ses phrases sans *h*. « Ah ! Monsieur, il y a juste un an aujourd'hui, cette rue retentissait de rumeurs et de bravos ; une femme vêtue de rouge et qui ressemblait à Sarah comme une sœur faisait de grands gestes esthétiques, une minuscule truelle à la main, truelle d'argent et voix d'or ; un petit homme à barbe se tenait près d'elle qui avait l'allure de Mr. Aeneas, le fabricant de masques cher à Max Beerbohm; un gentleman que je pris pour Mr. George Alexander, une lady que je crus être la comtesse de B. s'exhibaient à ses côtés. Ah ! Monsieur ! quel spectacle enchanteur ! Ces gens s'agitaient avec des mouvements divers en des langues différentes. Et la foule roucoulait de plaisir... Voyez ce superbe magasin en les vitrines duquel s'étagent perruques et universelles attestations, il n'existe pas alors, et l'instant dont je vous entretiens — discours, acteurs, mise en scène — fut celui où M^{me} Bernhardt posa la première pierre de cette nouvelle boutique de Mr. Clarkson. Car c'était bien elle, car c'était bien lui !... » Je crus devoir extérioriser ma profonde émotion, ce dont le cocher me sut gré. Il dit encore : « You like London, don't you ?... »

**

Décidément, il faut aimer Londres pour la qualité et la diversité des plaisirs artistiques que cette ville nous offre. Plus complète est sa brève saison que toute l'année parisienne ; plus d'étoiles brillent à son firmament ; plus de diamants étincellent dans ses théâtres ; et des présences royales, souvent, patronnent des fêtes où la plus franche entente cordiale ne cesse de régner. Et tant de cosmopolitisme me charme infiniment, puisque la France, l'Allemagne, la Russie, l'Italie, l'Espagne, l'Amérique se partagent en Grande-Bretagne de glorieux et pacifiques lauriers.

Mieux qu'ailleurs l'éclectisme triomphe à Londres ; on y admire ce curieux spectacle : le Pelléas de M^{me} Sarah Bernhardt, la Mélisande de

Mrs Patrick-Campbell, la Margarita Duval de la signora Duse, les Symphonies de Brahms, les « Stage danse », Wagner et le roi d'Espagne, — également applaudis. Ce monarque excelle dans l'art du tir aux pigeons, qui est une manière moderne de siegfriediser, et il chevauche comme une Valkyrie. Tous deux, Alphonse et Richard, sont rois en West End ; le compositeur de *Rienzi* y règne même despotiquement, et Richter est son premier ministre. Richter ! Après les soirées mondaines de *Faust*, Covent Garden devient un temple, alors que Hagen contemple le fleuve silencieux, que Wotan pérore, que Mime geint, que les filles du Rhin jouent autour de l'or étincelant ; les diadèmes des loges n'osent plus briller, et si grande, si studieuse est la sincérité anglaise, qu'on ne s'ébahit pas, non plus, de voir le Dragon discourir avec sa langue en dehors de sa gueule, fait surprenant, même de la part de Fafner s'adressant à Herr Krauss. Les traditions de Bayreuth sont scrupuleusement observées.

Au lendemain de ces sombres lumières et de ces éclatantes obscurités (et après tant de Cilea, de Giordano, de Léoncavallo, au théâtre Sarah et au Waldorf theatre), il est rafraîchissant d'écouter Maurel dans *Il Barbiere*, Jeanne Raunay dans *Orphée*, Caruso dans *Un ballo in maschera*. Combien plus exquis encore d'entendre Mme Melba dans n'importe quoi ! Inoubliable plaisir d'été ! Il semble que l'organe de cette unique artiste vous est une boisson glacée parfaite et propre à calmer des soifs même londoniennes. On s'étonne qu'elle ait à mourir, Mimi ou Violetta, qu'elle ait à donner aux mots un accent pathétique ; on se contenterait de déguster sa pure voix chantant des « Ha ! Ah ! » ou de simples « A-a-a-a. »... se comme, consciente de son art, Mme Melba s'en rend compte, elle ne fatigue point à de tragiques effets. La sagesse inspire sa conduite : elle plaît à tous.

Mais il n'y a pas que des étoiles à Covent Garden, des premières y sévissent aussi, *Madama Butterfly*, puccinisme que je n'entendis point, et l'*Oracolo* dont je frémis encore. Cet acte dramatique-musical est de M. Franco Léoni, qui s'apparente à d'autres musiciens en i : un lot de romances, des bruits de fête et de foule, des coups de couteaux et des coups de gongs, des glissandos de harpe et du glockenspiel à indiscretion, de grandes reprises passionnées d'orchestre, un intermezzo gracile, des costumes chinois, de la fumée d'opium (la scène se passe à San-Francisco), que voulez-vous de plus ? Scotti barytonne puissamment et André Messager conduit ce fait divers comme du Debussy ; et peut-être que le public s'y amuserait si l'heure de souper n'approchait bientôt, suivie de ce fantôme menaçant, « closing time. ».

* * *

L'Opéra Royal et les « musical comedies » ne suffisent point aux Londoners ; ils se ruent à dix concerts par semaine, — le plus sérieusement du monde. Je crois bien qu'ils s'inquiètent peu du programme, et que le simple fait d'entendre de la musique (terme vague) satisfait leurs musicalités. Que ce soit Raoul Pugno et les *Variations symphoniques*, Joachim et les quatuors de Beethoven, Harold Bauer, pianiste littéraire, l'excellent baryton Ernest Groom, Frank Haskoll, professeur émérite, ou Maurice Farkoa, chanteur délicat, Herr Kreissler ou Jean Gérardy, Arthur de Greef ou Armand Ferté, qu'importe ! Tous ces artistes sont écoutés avec déférence, et appréciés (avec des différences aussi).

D'aucuns bouleversent les cœurs et les oreilles sensibles : ce sont les petits prodiges dont l'inquiétante théorie s'avance avec une audace plus vieille que leur jeunesse. Devant eux s'attendrit le populaire et s'émeut la

société : Mischa Elmann, ce vieillard, cède la place à Von Vecsey, qui compte déjà douze automnes, et à Vivian Chartres, qui en aura vu tantôt neuf. Et Max Bruch, clown musical, n'a point de secrets pour ces petits misérables échappés de la « nursery ». Les phoques jongleurs font preuve, aussi, d'une rare adresse, et le *Carnaval de Venise*, joué du haut d'un trapèze par un individu en maillot rose qui se tient la tête en bas, ne manque ni d'intérêt, ni de charme, ni d'émotion. Mais les petits prodiges cosmopolites courrent un plus grand danger que celui de se briser quelques vertèbres, — ils vieilliront. Sort plein d'horreur ! Ces phénomènes se devraient de mourir jeunes, et, si possible, de façon tragique. Ils obtiendraient ainsi des regrets unanimes, des funérailles nationales, des articles en première page des quotidiens. Des mains pieuses leur tresseraient des couronnes, leurs tombes seraient idéales de mauvais goût italien, avec un instrument sculpté dans le marbre forcément de Carrare. Et les parents les désigneraient en exemple à leurs petits garçons. Des gens diraient : « il aurait été le plus grand violoniste (ou pianiste) du siècle ! » avec un haussement d'épaules découragé. Mais les petits prodiges ne savent pas mourir au temps, ni garder la mesure, ni, hélas ! arrêter la fuite éperdue des années ; bientôt ils seront forcés de maquiller leurs états de naissance, leurs costumes et leurs faces, pour masquer leur juvénilité. Et ils continueront de jouer les Concertos de Max Bruch, sans espoir. Et l'inconscient sadisme de la foule leur préférera à nouveau « le plus jeune virtuose » qui possédera tous les mérites avec l'avantage d'être né quelques mois plus tard. Pauvres petits prodiges ! Les fausses mineures des grands boulevards ne sont pas plus pathétiques. La bonne Fée qui, au berceau, les dota, les plaque, et la Fatalité les accable.

Je ne chercherai point de transition, même subtile, entre les précédents sujets et nos gloires nationales dont la jeunesse, elle, ne vieillit point, dit-on. Cependant, le public idolâtre semble montrer moins d'empressement que jadis à remplir les salles de ces « Paris leading actresses ». Aussi bien, elles sont trop, fonctionnent toutes en même temps, ne varient pas, d'une année à l'autre, leur répertoire, commencent en retard et prolongent interminablement les entr'actes. C'est pourquoi nous voyons M^{me} Réjane prise à partie par les journaux, M^{me} Granier révéler à quelques personnes seulement — mais quelles ! — la délicieuse *Bonne Intention* de M. Francis de Croisset, M^{me} Sarah Bernhardt et les Coquelin déployer pour des demi-salles leur talent entier, malgré Molière, Racine, et même Legouvé récrit par la grande tragédiene en personne. Quant à M^{me} Georgette Leblanc, ses lieder précédés de conférences obtinrent devant un public, dirai-je restreint, le plus grand succès artistique. Et M^{me} Yvette Guilbert répeta au Haymarket, mais plus heureusement, son expérience des Bouffes-Parisiens, cheveux poudrés, chansons galantes et Société des Instruments anciens.

Il faut croire que l'alliance franco-anglaise n'est point un vain mot, puisque Mr. Beerbohm Tree triomphe dans *Business is business*, que le *Spring Chicken* est adapté d'un vaudeville parisien, que *Véronique* et les *P'tites Michu* ne craignent pas les chaleurs estivales, et que Mr. George Alexander joue le rôle de Guitry dans *The Man of the moment*, très adroitement traduit de l'*Adversaire* par Mr. Henry Melville qui s'y connaît. Il est vrai que M^{me} Le Bargy, actrice anglaise, remplace M^{me} Brandès. C'est un signe des temps. On assure déjà que nombre d'artistes françaises son-

gent à suivre cet exemple, encouragées par son succès : en effet, M^{me} Le Bargy parle anglais aussi vite que faire se peut, — un record.

Comme on le voit, il reste, en pleine saison de Londres, peu de place pour des troupes et des pièces britanniques, d'ailleurs deux succès proviennent d'Amérique : *Leah Kleschnaw*, solide drame plein de situations fortes, admirablement interprété par Mr. Charles Warner, Mr. W. Devereux et Miss Lena Ashwell, qui fut une si intéressante Maslova, — et *Her Own way*, étude très fouillée de moeurs new-yorkaises, une des meilleures pièces peut-être, avec *The last of the dandies*, de Mr. Clyde Fitch, dramatiste fécond et adroit. A l'Imperial, *Monsieur Beaucaire* en la personne de Mr. Lewis Waller débite pour la 540^e fois son parfait français, son léger « broken english », ses madrigaux romantiques et ses bons mots à Miss Evelyn Millard, exquise silhouette de Gainsborough. Et c'est tout proprement un charme de voir Miss Ellen Terry, en pleurs ou riant aux larmes, très brillante comédienne, et Miss Irene Vanbrugh, ingénue d'un nouveau genre, dans *Alice sit-by-the-fire*, la plus neuve, la plus charmante, la plus légère des comédies récentes ; cette pièce, M. J. M. Barric la baptise « a page from a daughter's diary », et rien n'est plus spirituellement vrai. *Alice sit-by-the-fire* et *The Cabinet Minister*, si joliment monté au Haymarket, s'avèrent de charmantes illustrations dessinées d'après nature du Londres d'hier et d'aujourd'hui — Londres si délicatement falsifié par Mr. Max Beerbohm dans l'*Hypocrite sanctifié*, Londres, dont Mr. Roy Horniman est l'historiographe sceptique dans *Bellamy the Magnificent* et Mr. Reginald Turner le peintre sérieux dans *Peace on earth* et *The Comedy of Progress*, Londres sombre qui flambe et fume, ô Verlaine, ville que d'ici je puis croire disparue, abolie, puisque, de toute l'Angleterre, je n'aperçois plus que deux frêles petites lumières intermittentes, au-dessus des vagues, les seuls soirs qu'il fait clair. Encore ai-je peur souvent que le vent de la mer ne les éteigne.

Boulogne-sur-Mer.

X.-MARCEL BOULESTIN.



LES LIVRES

A. J. POLAK. — **L'harmonisation des mélodies hindoues, turques et japonaises** (allemand). — Leipzig, Breitkopf et Haertel.

Voici un livre dont je ne voudrais pas trop médire, car il témoigne d'un goût très vif, et que je partage, pour les musiques d'Asie. C'est un plaisir, en feuilletant ces pages, de retrouver tel chant d'amour hindou, qui semble traduire, en une langue étrangement savoureuse, des sentiments tout voisins des nôtres, ou telle souple mélopée javanaise, faite pour être carillonnée sur le *bonang* sonore et doux. Et la musique de scène qui accompagne la mort de l'héroïne au 2^e acte du drame japonais *Kesa* est pour moi, comme pour M. Polak, un « chef-d'œuvre ».

Et cependant les interprétations harmoniques de M. Polak ne me satisfont jamais. Les accords qu'il écrit au-dessous de ces belles mélodies me paraissent, sans aucune exception, en alourdir l'essor et en fausser le caractère : ce sont des vêtements européens, et encore d'une coupe assez gauche,

dont on affuble de pures beautés asiatiques. La thèse de M. Polak est la suivante :

La musique est sentie par tous les hommes de la même manière. Or nous ne pouvons, nous autres Européens, séparer une mélodie de certaines harmonies construites dans le mode majeur ou mineur et dans telle ou telle tonalité. Ces mêmes harmonies doivent donc se retrouver à la base de toute musique antique ou contemporaine, asiatique ou sauvage ; elles existent, à l'état latent, sous la ligne mélodique, et il suffit de les dégager.

Conformément à ce principe, M. Polak s'empare des mélodies publiées, avec le soin et les précautions scientifiques que l'on sait, par MM. Abraham et von Hornbostel (1) ; il en ajoute quelques autres, qu'il doit à M. Riemann (2), ou à M. Sattro Prawina (3), ou à quelques autres auteurs non cités (4) et les accompagne bravement d'accords parfaits majeurs et mineurs, et des divers renversements de l'accord de septième de dominante, tout comme si c'étaient des chants populaires allemands.

Le résultat est déplorable, je ne trouve pas d'autre expression. Prenons deux cas très simples et très favorables à M. Polak. Voici une très courte chanson enfantine malabare (5) ; c'est une prière, très touchante en sa naïveté ; toute la mélodie est comprise dans une quarte, et les intervalles sont ceux de notre gamme de *si bémol*, d'abord majeur, puis mineur :

Et cela est charmant, tant que M. Polak n'y ajoute pas son lourd accompagnement, qui se promène sous la mélodie avec autant d'à-propos que le basson du bal champêtre, dans la *Symphonie pastorale* :

Je ne suis pas Hindou, je ne sais pas au juste comme une oreille malabare entend une pareille mélodie. Mais je sais bien qu'une aussi banale et pauvre harmonie lui fait perdre aussitôt tout ce qu'elle a pour nous de grâce frêle et de virginale indécision. Pourquoi ? Parce que, sans aucun doute, elle n'a pas été conçue dans le ton de *si bémol* majeur ou mineur, tel qu'il est pratiqué en Europe.

(1) *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1903, I, et 1904, III.
— *Zeitschrift für Ethnologie*, 1904, II.

(2) *Beiträge zur Akustik*, 1901, III.

(3) *Cäcilia* (holl.), 1902.

(4) Ce sont ceux qui ont déjà harmonisé eux-mêmes les mélodies de leurs recueils. M. Polak a-t-il voulu éviter la comparaison entre leurs accords et les siens ?

(5) *Sammelbände*, 1904, III, p. 361. — POLAK, p. 20.

Voici encore un motif de gamelang, c'est-à-dire une mélodie instrumentale javanaise, publiée par M. Sattro-Prawina, qui est Javanais d'origine, dans la revue hollandaise *Cäcilia* (1) :



Sans l'absence caractéristique du demi-ton, on pourrait se croire en *ut* majeur ; mais combien ces gracieuses ondulations nous transportent loin de notre musique nette et carrée, faite à l'image des diables d'Occident ! Il y a là une sérénité, une égalité d'âme absolue et un peu de ce demi-sourire indifférent et langoureux qui est celui du Bouddha. Ecoutez ce que tout cela devient, lorsque M. Polak plaque au-dessous des accords cependant aussi simples que possible :



Du coup, la mélodie qui flottait, libre de tous liens, dans l'espace vibrant, est tombée, s'est précipitée à terre comme une vapeur qui se condense : une trace d'harmonie européenne a suffi pour en faire un amas de notes informe et sans intérêt.

M. Polak me demandera, il est vrai, comment je comprends ces mélodies, si ce n'est à l'européenne. Je les comprends vaguement, faute d'une suffisante accoutumance, et le dernier des indigènes s'y connaît certes beaucoup mieux que moi. Mais ce qui est certain, c'est que j'y crois deviner des beautés toutes différentes des nôtres, et des enchaînements de sons qui ne répondent à rien de ce que nous pratiquons. Le point de départ de M. Polak me paraît absolument faux. Tous les hommes sentent la musique (sauf un certain nombre d'infirmités qu'il faut plaindre) ; mais ils sont bien loin de la sentir de la même manière. Certains phénomènes primitifs sont à la base de tout : le son d'abord, puis quelques harmoniques (pas toujours les mêmes) ; le reste est d'institution purement humaine : ici la spéculation philosophique et mathématique s'empare de la musique et lui dicte ses lois (et je pense à la Chine et à la Grèce antique) ; là c'est la construction même des instruments qui donne naissance à certains intervalles (voir les hautbois primitifs, et même, à ce qu'il semble, le koto japonais) ; ou enfin certaines nécessités d'exécution créent un style, puis des modes particuliers (c'est ainsi qu'en Occident le chœur, avec ses voix différentes,

(1) POLAK, p. 63.

a été l'origine du contrepoint, puis de l'harmonie, puis de la tonalité moderne). Vouloir réduire la musique entière à ce qu'elle est aujourd'hui dans l'Europe occidentale, c'est vouloir expliquer la langue chinoise par une déformation du français.

Si d'ailleurs M. Polak était dans le vrai, on ne devrait jamais rencontrer d'intervalles étrangers à nos modes majeur ou mineur. Chacun sait qu'il n'en est rien ; et sans même parler des *sruti* ou quarts de ton hindous, dont M. Polak nie l'existence « parce qu'il ne les a rencontrés que deux fois dans les 28 exemples de MM. Abraham et von Hornbostel », les mesures auxquelles on a soumis les intervalles des gammes japonaises et javanaises donnent des résultats bien surprenants, et qu'il vaudrait au moins la peine d'étudier. Enfin, si toute mélodie s'accompagne d'une harmonie latente, cette harmonie, dégagée et réalisée, doit satisfaire pleinement une oreille hindoue, turque ou japonaise : « C'était donc cela, doit se dire l'indigène instruit enfin des mystères de sa propre musique. Les voilà bien, les accords que depuis quinze ou vingt siècles nous cherchions sans les pouvoir trouver. Je comprends maintenant ! » M. Polak n'a pu faire cette contre-épreuve. Mais je l'ai faite autrefois, à propos du plain-chant et avec les paysans de mon village : impossible d'ajouter le moindre accord, si simple fût-il, au chant que je donnais sur l'harmonium, sans que le chœur dérouté détonnât aussitôt. C'est peut-être que je ne trouvais pas la « vraie » harmonie, ou que ma paroisse est peu musicale. Mais, dans un village voisin, une organiste bénévole n'eut pas à se louer plus que moi de ses chantres : « Cela va bien mieux, disait-on, avec l'instituteur, qu'avec M^{me} de F. : lui, *il ne donne que la note.* » Je persiste donc à croire que l'accord parfait majeur et mineur n'est pas une donnée primitive de la conscience musicale, pas plus chez les Malabares ou les Javanais que chez les Francs-Comtois.

Louis LALOY.



ÉCHOS

Remerciements. — C'est à une feuille qu'on ne connaît guère, sans les plaisanteries dont elle est, depuis quelques années, l'objet bénévole, que nous tenons à les adresser. Son directeur (30 juillet, p. 174) veut bien se déclarer « révolté » par l'article sur l'*Ouragan*, publié dans le *Mercure musical* du 1^{er} juin. Il ne pouvait nous faire un plus sensible plaisir, rien ne nous étant plus précieux que l'approbation d'un homme intelligent, si ce n'est la protestation de son contraire. Et sans doute tout cela est fort mal dit, en ce jargon pénible, digne tout au plus d'un pion de Saint-Gaudens, dont on semble garder là, — *res miranda populo*, — comme un dépôt immonde, le peu musical secret. Mais l'intention est certes excellente. Qu'il nous soit donc permis de citer en retour un excellent sonnet, publié naguère en bonne place par ce candide confrère : son directeur, qui se nomme peut-être Mangeot, ne savait pas alors que la bonne littérature, comme la bonne musique, se lit verticalement aussi bien qu'horizontalement ; mais ce langage doit être bien obscur pour lui. Laissons plutôt parler les textes :

Musique, tu me fus un palais enchanté
Au seuil duquel menaient d'insignes avenues.
Nuit et jour, des vitraux aux flammes continues,
Glissait une adorable et vibrante clarté.

Et des chœurs alternant, — dames de volupté,
Oréades, ondins, faunes, prêtresses nues, —
Toute la joie ardente essorait vers les nues,
Et toute la langueur et toute la beauté.

Sur un seul vœu de moi, désir chaste ou lyrique,
Ta fertile magie a toujours, ô musique !
Bercé mon tendre songe ou mon brillant désir.

Et quand viendra l'instant ténébreux et suprême,
Tu sauras me donner le bonheur de mourir,
En refermant les bras sur le Réve que j'aime !

Pour notre part, nous voulons bien qu'on élève une statue au poète inconnu qui sut enfermer en des vers enthousiastes une aussi éblouissante vérité, un axiome d'une évidence aussi géométrique. Malheureusement, sept villes se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour, et l'on ne sait s'il se nommait Willy, l'Ouvreuse ou Henry Gauthier-Villars. Qu'en pense M. Mangeot ? Et que pense-t-il aussi du jugement moins lapidaire, mais peut-être plus juste, contenu dans le *Monde Artiste* du 30 juillet ?

Orange. — Les *Troyens* ont été généreusement amputés du prologue et de deux actes. Berlioz est mort, sans quoi ses rugissements eussent fait trembler le ciel et reculer le mistral. Sur les six à sept mille personnes assemblées dans la noble enceinte du théâtre antique, il y en a bien cinq mille cinq cent cinquante-cinq qui, ayant négligé de parcourir la partition ou de lire une traduction de Virgile, ne comprennent rien à la disparition subite d'Enée : car on a coupé la scène où l'ombre d'Hector lui révèle ses destins et l'adjure de quitter la trop sensible reine. L'orchestre, malgré l'intensité d'émotion dont sait l'animer M. Colonne, ne produit pas l'effet que tout le monde, à commencer par Berlioz, en eût attendu ; il ne sonne pas ; il faut, lorsqu'on n'a pour plafond que le ciel étoilé, des timbres purs et limpides, et la cithare athénienne porte alors plus loin que les cuivres, les contrebasses et les clarinettes romantiques.

Quant au *Mefistofele* de Boïto, qui partageait avec les *Troyens* l'honneur de ce cadre colossal, c'est, comme on l'a dit ici même (1), une œuvre intéressante, qui malheureusement reste isolée parmi les flonflons de l'Italie moderne : le sérieux de l'auteur est partout apparent, ainsi que sa noble intention d'atteindre à la belle unité du drame wagnérien. L'inspiration n'est point méprisable, et souvent éloquente ; mais la trame musicale reste assez pauvre et maigre ; et il apparaît que Boïto fut un littérateur bien plus qu'un musicien. Berlioz eut à souffrir de la même infirmité ; mais combien, malgré tout, sa mélodie est puissante et son orchestre nourri, auprès de la fausse vigueur du musicien italien ! Quoi qu'il en soit, on peut dire avec notre distingué confrère M. Raoul Davray, que « cette œuvre honorable, tragédie musicale de beauté et de révolte contre l'italianisme, mille fois plus curieuse et plus probe que la profanation de Gounod, transformant Faust, chercheur d'absolu, en un ténor suave soupirant des cavatines dans la lune, cette œuvre qui pénètre assez profondément dans l'abîme de la pensée de Goethe (seul, Schumann nous a donné une version délicate et émue du poème allemand), mérite à tous égards l'honneur que vient de lui faire la Société des grandes auditions musicales, en la représentant comme l'épilogue, le couronnement de la saison d'opéra italien donnée, cet hiver, au théâtre Sarah-Bernhardt. Le drame lyrique de Boïto apparaît grandi, si on

(1) N° 4, p. 148 (article de R. Canudo).

le rapproche des partitions *alla Sonzogno* qui pastichent gauchement le vérisme de *Cavalleria rusticana*, en haine de Wagner, et qui choient sottement dans la première manière de Verdi. »

Le succès va surtout, comme il est juste, à l'extraordinaire Méphistophélès que sait être M. Chaliapine, un grand, très grand artiste comparable au seul Mounet-Sully. Mlle Lina Cavalieri est une Marguerite d'une grâce frêle et un peu fatiguée, semblerait-il...

Mieux vaut ne rien dire des chanteurs des *Troyens*, ni de leurs gestes, ni de leur plastique... Mais ce serait un oubli impardonnable que de ne pas signaler la fine, discrète et si émouvante musique de scène de M. Gabriel Fauré, dans le *Jules César* de Shakspeare.

Nîmes. — L'insuccès a dépassé toute attente, et dès la seconde soirée le rideau restait baissé devant un public peu nombreux, mais fort bruyant, tandis que les choristes vociféraient, avec un ensemble rare, ces paroles éloquentes : « Point d'argent, point de chœurs ! » En effet, la première représentation n'ayant produit qu'un déficit de 20.000 fr., on n'avait pu rémunérer le zèle de ces braves gens, qui ne se trouvèrent pas suffisamment récompensés par « l'honneur » d'avoir chanté *Amica* de Mascagni et *Vénus et Adonis* de X. Leroux. On ne saurait trop les approuver.

Vichy. — M. Danbé donne ici des concerts classiques qui pourraient servir de modèle à plus d'un grand concert parisien. C'est ainsi que, le 10 août, on put entendre M. Cortot dans le *concerto en sol* de Beethoven, Mlle de Tréville dans deux airs de la *Flûte enchantée*, et que l'orchestre exécuta, avec une finesse et une précision merveilleuses, l'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana, l'*España* de Chabrier, l'*Enchantement du Vendredi Saint* de *Parsifal*, et le magique *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy. On ne sait ce qu'il faut louer le plus, ou du goût large et sûr qui a présidé au choix de ces morceaux, ou de l'intelligente maîtrise avec laquelle ils furent conduits.

Vevey. — La fête des vignerons est une fête populaire ; on s'en aperçoit assez, à écouter l'insipide musique, terne ramassis de très vieilles formules, qu'elle inspira au compositeur Doret. Il est vraiment remarquable que nos musiciens les plus démocratiques, lorsqu'ils écrivent pour le peuple, ne sachent lui offrir que les restes défraîchis de nos cafés-concerts, de nos opéras comiques ou de nos conservatoires : tel fut le cas pour Charpentier comme pour Bruneau. De même, les orateurs de réunions ouvrières servent à leur docile auditoire les vieilles âneries dont nous ne voulons plus entendre parler : péril clérical, superstition, affranchissement de la raison. Nul ne témoigne au peuple plus de mépris que ses flatteurs. Je ne crois pas d'ailleurs que la pensée de M. Doret ait été consciemment méprisante : elle serait plutôt innocemment vulgaire, et semble prendre au sérieux ses romances vieillotes et son orage en carton. Laissons-la bien tranquille, et amusons-nous plutôt du désarroi des figurants après un orage réel, celui-là, des bergères Watteau, court-jupées, qui se crottent à l'enjambée des gouyats, du faune qui s'enfuit, ses jambes nues émergeant d'un pardessus clair très *Pariser-Mode* (on dirait une caricature de *Jugend*), de l'anxiété des sergents de ville surveillant les bancs des promenades publiques, devenus des hôtels en plein air. Et louons le service sanitaire, en petits bonnets et tabliers blancs, si propre que des roublards feignent un commencement de congestion...

Mais si les *Armaillis*, dont nous menace l'Opéra-Comique, ressemblent à ce qu'on vient d'entendre !

Gluck revu et corrigé. — On lit, dans un journal qui pourrait bien être un peu du Midi, cette réclame ingénue :

Ce qui fait la force du théâtre de Béziers, c'est le choix des ouvrages qui y sont créés. Toute musique ne convient pas en plein air. De plus, l'orchestration des théâtres fermés ne produit aussi aucun effet et y est déplorable. L'expérience fut souvent concluante sur d'autres scènes.

M. Castelbon n'hésita pas l'année dernière lorsqu'il monta Armide à refaire en grande partie l'orchestration de Gluck, tout en respectant ce que Gluck lui-même eût approuvé, s'il eût écrit sa partition pour les Arènes. Pierre Lalo et de nombreux critiques l'en félicitèrent.

Voilà les secrets de la réussite du théâtre des Arènes de Béziers, qu'il sera bien difficile d'égaler, et voilà pourquoi Béziers tient à ne pas être confondu avec les théâtres nouveaux de plein air, qui ne sauraient lui faire aucune concurrence, ne lui ressemblant en rien. Le théâtre des Arènes de Béziers est unique en son genre. Ceux qui y sont déjà venus peuvent l'affirmer, et c'est auprès d'eux qu'il serait désirable que les dilettanti se renseignent.

Voilà qui est clair au moins, et les amateurs sauront où il faut chercher le Gluck de la marque Castelbon de Beauxhôtes, le seul vraiment efficace.

Soirées d'Art. — Ces soirées auront lieu tous les jeudis soir, à 9 heures, à partir du 9 novembre, dans la salle de la rue d'Athènes : le quatuor Capet exécutera les 17 quatuors de Beethoven, dans l'ordre chronologique. M^{es} Felia Litvinne, Jeanne Raunay, M^M. de Greef, Lazare Lévi, Léon Moreau, Alfred Cortot sont déjà engagés. Nous ferons connaître prochainement les conditions d'abonnement.

Le prix Rubinstein pour les pianistes a été attribué à M. W. Backhaus, né en 1844 à Leipzig et professeur à Manchester. Le prix des compositeurs n'a pu être décerné; M. Brugnoli n'obtient qu'une mention qui encouragera, espérons-le, ce jeune musicien certes fort bien doué.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.